

JEREMY DELLER

EL IDEAL INFINITAMENTE VARIABLE DE LO POPULAR
THE INFINITELY VARIABLE IDEAL OF THE POPULAR

CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo



Jeremy Deller, *Cuarto abierto—Open Bedroom*, 1993. Instalación de páginas de la pieza “Pensées” (libro en cinco capítulos)—Installation of pages taken from “Pensees” (Book in Five Chapters). Foto—Photo: Jeremy Deller [List. 8]

Publicado con motivo de la exposición *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular* (13 de febrero al 7 de junio de 2015) CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, España; (22 de agosto de 2015 al 7 de febrero de 2016) MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.; (2016) Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina.

—
Published on occasion of the exhibition *Jeremy Deller. The Infinitely Variable Ideal of the Popular* (February 13 to June 7, 2015) CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Region of Madrid, Spain; (August 22, 2015 to February 7, 2016) MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City; (2016) Fundación PROA, Buenos Aires, Argentina.

Textos—Texts

Dawn Ades

Jeremy Deller

Hal Foster

Cuauhtémoc Medina · IIE-MUAC, UNAM

Ferran Barenblit

Traducción—Translation

Christopher Michael Fraga

Jaime Soler Frost

Richard Moszka

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli · Periferia Taller Gráfico

Primera edición 2015—First edition 2015

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, España.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de las traducciones, sus autores—the translators for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

ISBN de la colección: 978-607-02-5175-7

ISBN CA2M: 978-84-451-3506-8

Depósito legal: M-4178-2015

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—
All rights reserved.

This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso en Madrid, España—Printed in Madrid, Spain.



Esta versión digital forma parte de la Biblioteca Virtual de la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma

www.madrid.org/publicamadrid
culpubli@madrid.org



JEREMY DELLER

EL IDEAL INFINITAMENTE VARIABLE DE LO POPULAR
THE INFINITELY VARIABLE IDEAL OF THE POPULAR

CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo
MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM



Jeremy Deller, *El mundo antes de las compras—Time Before Shopping*. De la serie—
From the series “Posters”, 2012. Foto—Photo: Thomas Mueller [List. 9]

Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular	10
Jeremy Deller: The Infinitely Variable Ideal of the Popular	82
—	
CUAUHTÉMOC MEDINA	
Historias inglesas de Jeremy Deller	16
Jeremy Deller’s English Histories	88
—	
DAWN ADES	
La historia es un aguilucho pálido	30
History is a Hen Harrier	100
—	
HAL FOSTER	
La historia se repite... si no dejaría de ser historia	40
History Repeats Itself... Otherwise, It Wouldn’t Be History	108
—	
CUAUHTÉMOC MEDINA	
La canción es más grande que la banda. Una conversación	56
The Song Is Bigger than the Band. A Conversation	122
—	
JEREMY DELLER & FERRAN BARENBLIT	
Semblanza	136
Biographical Sketch	137
Listado de obra	138
List of Works	
Créditos	142
Credits	

PRESENTATION

One year ago, the Universidad Nacional Autónoma de México, the Comunidad de Madrid and the Fundación PROA formed a collaborative network for the purposes of joining forces in order to undertake ambitious initiatives at their respective venues: the MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, and the Fundación PROA's exhibition space in Buenos Aires. Of the motives that prompted the creation of this network, one in particular stands out: the idea of tackling projects that are tied to reality, that appeal to it directly, and that propose readings that stand in contrast to the contexts of each of the cities in which they have been put in contact with the public.

On this occasion, it is a pleasure for us to present the exhibition *Jeremy Deller: The Infinitely Variable Ideal of the Popular*, his first solo exhibition in Spanish-speaking cities. The show navigates the work of this British artist by focusing on his re-reading of recent history and his strategy of generating powerful stories out of elements that originate in mass culture. Questioning some of art's conventional practices, Deller insists on returning to a place attached to individual and collective affects through narratives that, as himself insists, aspire to expand and endure across a wide expanse of cultural territories.

We would also like to express our sincerest gratitude to all those who have made it possible for this project to attain such a high level of rigor and intensity. We especially wish to acknowledge the British Council, which, faithful to its commitment to spreading its country's culture, has generously and enthusiastically supported this project by including it in its programming. In this frame, in fact, the version of the show at the MUAC is a central part of the events of the Year of the United Kingdom in Mexico. Our deepest gratitude goes to Jeremy Deller, whose participation and energy have been a constant source of stimulus to offer the visitors of all three institutions this extraordinary exhibition.

Graciela De la Torre
Director General of Visual Arts, MUAC
Universidad Nacional Autónoma de México

Isabel Rosell Volart
General Director of Fine Arts, Books and Archives
for the Region of Madrid

Adriana Rosenberg
President Fundación PROA

PRESENTACIÓN

Hace un año, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Comunidad de Madrid y la Fundación PROA, pusieron en marcha una colaboración en red con el objetivo de sumar esfuerzos para el arranque de iniciativas ambiciosas en sus tres sedes: el MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo; CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y la sede de Fundación PROA en Buenos Aires. Entre los motivos que propiciaron la creación de esta red, sobresale la idea de abordar proyectos que enlacen con la realidad, apelen a ella directamente y propongan una lectura que contraste los contextos de cada una de las ciudades en las que se han puesto en contacto con el público.

En esta ocasión, es para nosotros un placer presentar la exposición *Jeremy Deller: El ideal infinitamente variable de lo popular*, su primera individual en ciudades de habla hispana.

La muestra recorre el trabajo de este artista británico al concentrar su atención en la relectura de la historia reciente y en su estrategia para generar relatos contundentes a partir de elementos que provienen de la cultura de masas. Cuestionando algunas de las prácticas habituales en el arte, Deller insiste en retornar a un lugar apegado a los afectos individuales y colectivos a través de narraciones que, como él mismo insiste, espera se expandan y pervivan en territorios culturales extensos.

Queremos igualmente expresar nuestro agradecimiento más sincero a todos los que han hecho posible que este proyecto alcance altos niveles de rigor e intensidad. Deseamos reconocer muy especialmente al British Council que, fiel a su compromiso de difundir la cultura de su país, lo ha apoyado con generosidad y entusiasmo, al tiempo de incluirlo en su programación. En ese marco, de hecho, la versión de la muestra en el MUAC es parte central de los eventos del Año del Reino Unido en México. Nuestra gratitud más notable es para Jeremy Deller, cuya complicidad y energía han sido una fuente de estímulo constante para ofrecer a los visitantes de las tres instituciones esta extraordinaria exposición.

Graciela De la Torre
Directora General de Artes Visuales, MUAC
Universidad Nacional Autónoma de México

Isabel Rosell Volart
Directora General de Bellas Artes, Archivos y del Libro
Comunidad de Madrid

Adriana Rosenberg
Presidenta Fundación PROA



Jeremy Deller, *La batalla de Orgreave (Si hieren a uno hieren a todos)—The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001. Foto—Photo: Martin Jenkinson [List. 2]

Jeremy Deller: el ideal infinitamente variable de lo popular

CUAUHTÉMOC MEDINA



Jeremy Deller, *Culpo a la revolución industrial—I Blame The Industrial Revolution*.
De la serie—From the series “Posters”, 2012. Foto—Photo: Thomas Mueller [List. 9]

And was Jerusalem builded here
Among these Satanic Mills?
WILLIAM BLAKE, *Milton* (1804-1811)¹

Es una ilusión tramposa, pero aun así conveniente, imaginar que un escritor se retrata en uno de sus versos, y que un artista puede ser sorprendido de cuerpo entero en una sola de sus creaciones. Esa tentación encuentra cierta satisfacción al descubrir, entre los diversos posters que Jeremy Deller (Londres, 1966) ha producido desde los años noventa, una serigrafía en donde usa una foto en alto contraste de un pueblo industrial, con el cielo ennegrecido por las chimeneas, para escribir una frase hecha con tipografía cursiva: *I Blame The Industrial Revolution [Yo culpo a la revolución industrial]* (2012).

En efecto, una temática que atraviesa los relatos de Deller (ya de modo explícito o soterrado por sus implicaciones) es la visión de la sociedad que, a su vez, es la fábrica y el producto de “los primogénitos de la revolución industrial”², para usar la atinda frase de Engels.

En la forma en que Deller se aproxima a signos, formas de vida, imágenes y objetos, aparece siempre, como un motivo o un *index*, la extensa sombra de la historia de la industrialización y la des-industrialización inglesas. Los complejos compendios, interacciones y desafíos de formas de cultura social que atraviesan su trabajo no manifiestan una preferencia técnica o metodológica (por ejemplo, con las formas de participación de públicos y comunidades), ni reiteran una afiliación cultural populista sino que, en realidad, se trata, en conjunto, de una larga cadena de experiencias de análisis participativo y de los modos de vida y cultura que definen a la sociedad industrial más antigua de la tierra. En efecto, si la obra de Deller se plantea de modo natural como un proceso multiforme de investigación, es porque pertenece a la trama prodigiosa

1— “¿Y se alzó una Jerusalén / en medio de esos satánicos y negros molinos?” William Blake, “Milton”, en: *The Selected Poems of William Blake*, int. y ed. de Bruce Woodcock, Hertfordshire: The Wordsworth Poetry Library, 2000, p. 319.

2— Frederick Engels, “La situación de la clase obrera en Inglaterra”, en: Frederick Engels, *Escritos de Juventud*, Trad. Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 299.

de los observadores, críticos y pensadores de la sociedad industrial. En ese sentido, la acompaña la iluminación, filtrada por el hollín, de que toda una variedad de posibilidades de vida, arte y cultura, que Deller incluye en su archivo popular (*Folk Archive*) [*Archivo popular*] fue, de hecho, el título que usó para su investigación de formas de diversión vernáculas modernas que hizo en colaboración con Alan Kane en 2005)³ es también una serie de comentarios, negaciones, evasivas o transliteraciones de la compleja sociedad industrial.

Que una parte decisiva de los relatos e imágenes que Deller explora tienen su punto de convergencia en la música popular es parte de la cosa. Como el mismo artista ha observado en referencia a Judas Priest, “La música, como la industria, está en la sangre —literalmente”.⁴ Deller ve la música popular, y toda clase de placeres, transgresiones y desviaciones populares, como un registro estratigráfico de las revoluciones subjetivas de la modernidad industrial, que culmina con la depresión del triunfo neoliberal que hace alusión al *pathos* postindustrial, tan lleno de nostalgia por el hollín del carbón, y que es simbolizado en el muro negro del mural *I ♥ Melancholy* (1993). Deller tiene una percepción especialmente sutil para detectar las expresiones de la sensibilidad industrial y la forma en que la cultura popular, tanto la de este orden como la espontánea, depende, en gran medida, de las dicotomías de la historia de lo que una multitud de autores designa ya como el período “Antropoceno”, para destacar la forma en que la civilización técnica basada en la energía obtenida de los combustibles fósiles ha transformado ya no sólo a la sociedad, sino la existencia en la tierra en todas sus dimensiones.⁵

3— Ver descripción del proyecto en el sitio web de Deller: <http://www.jeremydeller.org/FolkArchive/FolkArchive.php>, y en el libro Jeremy Deller & Alan Kane: *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the UK*, Londres, Bookworks, 2006.

4— “The music, like the industry, is in the blood —literally.” Jeremy Deller, *All That Is Solid Melts Into Air*, Londres, Hayward Publishing, 2014, p. 20. Este es el catálogo de una muestra de obras de arte e imágenes que aluden a la Revolución Industrial, el cual Deller curó recientemente para servir como exhibición viajera.

5— Ver al respecto: Jill Bennet, “Living in the Anthropocene”, en: *DOCUMENTA (13). The Book of Books. Catalog 1/3*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, pp. 345-347.

Más que el apego a una serie de procedimientos artísticos, es esa sensibilidad la que define su trabajo como una constante intervención socio-afectiva y le permite localizar el trauma histórico de la sociedad inglesa en torno a la derrota de la huelga de los mineros de carbón en 1984. Representada en la batalla campal entre la policía antimotines y los mineros en Orgreave, Deller reconstruye el evento como una reactuación en el año 2001, presentándola como aquella forma en la que el heroísmo contemporáneo consiste, mayormente, en una evasión y tergiversación estratégica perteneciente a la identidad de la clase trabajadora.

Tanto en obras tempranas como la campaña con el eslogan *Brian Epstein Died for You* [*Brian Epstein murió por ti*] (1994), que atribuían al mánager de los Beatles un rol cultural revolucionario paralelo a la invención del pop por Andy Warhol,⁶ como en la forma en la que exploró la hechicería del capitalismo tardío —tomando como punto de partida el reciclaje de un todoterreno Range Rover, en *English Magic* (2013) en el Pabellón del Reino Unido en la Bienal de Venecia de 2013— Deller elabora un complejo cuadro que siempre va más allá de la descripción de una civilización de la mercancía.

Deller tiene una particular habilidad para no distraerse en el fetichismo de nuestra civilización y poner acento en la amalgama de ilusión, erotismo y auto-engaño que produce nuestra subjetividad. De ahí, también, la capacidad y gracia con la que desmonta la aparente excentricidad para poner en evidencia la densidad histórica, ya sea al abordar la prodigalidad creativa de un druida artístico como Bruce Lacey (2012) o al hacer girar la creatividad estética multifacética del luchador Adrian Street a partir de la necesidad de crear el imaginario más provocador y distante que le fue posible frente a la masculinidad proletaria de su padre, un minero del carbón (*So Many Ways To Hurt You. The Life and Times of Adrian Street* [*Tantas formas de hacerte daño. Vida y obra de Adrian Street*], 2010).

6— “There’s nothing too wrong with repressed Emotions. A conversation between the artist, an art lover and the museum director”, en: Jeremy Deller, *English Magic*, London, British Council, 2013, p. 82-83.

La contemporaneidad de Deller es siempre una densidad, como demuestra su diagrama titulado *The History of the World [La Historia del mundo]* (1997), donde cosas tan aparentemente inconexas como la música de grandes bandas y las *acid houses* son, en realidad, parte de una alegoría mayor, que no es otra más que la espesura de la cultura producida por la revolución interminable de la modernización. Detrás de su tendencia a unir polos improbables, incluso cuando transforma un sitio megalítico clave en la identidad británica como Stonehenge en un parque temático inflable a escala natural *Sacrilege [Sacrilégio]* (2012), o cuando pide a los operadores de trenes del metro de Londres llevar a la ciudad del subsuelo toda clase de citas de Shakespeare, Pascal o Ionesco,⁷ a la obra de Deller se le puede aplicar la doble pasión que el artista mismo ha atribuido al heavy metal de grupos como Judas Priest: ser “al mismo tiempo una re-actuación del proceso industrial y un réquiem por su pérdida”.⁸

Lo más notable de esa búsqueda es que no está dominada por compromisos ideológicos, sino que responde, de modo cuanto más eficaz, en la medida en que no precisa el apego a una metodología. Deller pertenece a la genealogía de los que, como argumentaba Charles Baudelaire hace siglo y medio, no entienden al artista como “siervo” de sus medios, sino como “hombre de mundo” que “aprecia todo lo que pasa en la superficie de nuestra esfera”⁹ y tiene la curiosidad como punto de partida. Pero así como Baudelaire enfrentaba, a mediados del siglo XIX, el desafío de una belleza revolucionada constantemente por el “ideal infinitamente variable de la felicidad”,¹⁰ Deller registra un mundo de pasiones sociales

7— *What is the City but the People? Quotes and proverbs for Train Operators, SATs and Supervisors*, compilado por Jeremy Deller, Londres, Art on the Underground, 2008.

8— “‘Metal’ is both a re-enactment of an industrial process and a requiem for its loss”, Deller, *All That Is Solid Melts Into Air*, p. 20.

9— Charles Baudelaire, “El pintor de la vida moderna”, en: *Salones y otros escritos sobre arte*, Trad. Carmen Santos, 3ª Edición, Madrid, A. Machado Libros, 2005. (La Balsa de la Medusa, 83), p. 356-357.

10— Baudelaire, *op. cit.*, p. 351.

multiplicadas. El arte no puede pretender superioridad con respecto a ninguna de ellas, tan sólo puede plantearse el hecho de contener y subrayar la energía de la colectividad. A pesar de que muchas de sus obras fundamentales tienen la importancia de la investigación de “lo popular” o la estética de la participación, lo que las define es, sobre todo, su apertura y mundanidad. “Cada día veo al mundo desde mi ventana,”¹¹ proclamó en una de las intervenciones que hizo en la casa de sus padres en 1993. La obra de Deller es extraordinariamente inteligente justo por no caer en las taras y limitaciones que provienen de parecer “intelectual”. Su pasión y capacidad de contagio, provienen de constituirse en cada instante como una empresa de investigación por y desde la excitación, lo que de entrada plantea una ganancia política extraordinaria: negarse a ratificar la identificación de la crítica como melancolía, y plantear la reflexión y el goce como tareas en la práctica de la colectividad. En su ambición por ir de la mano de los sueños populares, la obra de Deller es también el atisbo de una variedad de momentos utópicos localizados en la experiencia y en toda clase de prácticas culturales. Bajo esa iluminación, es por demás lógico que su obra aparezca como demanda de una vida más plena, en el sentido (como proclama el anuncio espectacular que hizo para Swansea, Gales) que *More Poetry Is Needed [Se necesita más poesía]* (2014). Gobernada por la ambivalencia de la sociedad industrial, que es a la vez infierno y atisbo del paraíso en la tierra, uno de sus méritos estriba en resistir la tentación de aminorar la obra a un mero registro documental.

11— The Kinks, “Waterloo Sunset.” Canción citada por Jeremy Deller en, “Everyday I look at the World from my Window”: *Open Bedroom*, 1993.

Las historias inglesas de Jeremy Deller

DAWN ADES



Jeremy Deller. Adrian Street con su padre en la entrada de la mina Brynmawr Colliery, Gales—Adrian Street with his father at the pithead of Brynmawr Colliery, Wales, 1973. Foto—Photo: Dennis Hutchinson

Cuando se le preguntó a Jeremy Deller en una entrevista por qué eligió ser artista —y no documentalista—, dio una respuesta típicamente concisa: “Ser artista te da espacio. Puedes moverte a través de diferentes disciplinas. Tu papel es mucho más fluido.”¹ La misma pregunta podría hacerse acerca de muchos de los proyectos de Deller: ¿por qué no sociólogo, antropólogo, criminólogo, etnógrafo, fotógrafo de la vida silvestre, historiador del arte, historiador? Deller se involucra seriamente con todas estas disciplinas —que son, por decirlo así, necesarias para sus temas o parte de ellos. Pero él se mueve a sus anchas, no sólo dentro de una disciplina determinada sino también contra ella, para superponerla a preocupaciones de otro tipo, para activar capas de representación y de asociación, y para destapar historias políticas específicas.

Su insinuación de que, al ser un artista, es independiente de estas disciplinas, pero trabaja con ellas, y de que el arte en sí no es una disciplina, es interesante y radica no sólo en una distinción semántica y académica entre “disciplina” y “habilidades”, sino en el profundo cambio que ha tenido lugar durante el último siglo en lo que significa ser un artista, que ya no se define por el medio y la pericia técnica. Deller ha introducido una forma original de trabajar que activa todo tipo de formas de transmitir ideas. Hace o se encarga de la hechura de muchas cosas, incluyendo películas, pero casi nada de lo que ha producido ha sido vendible, como un objeto artístico con valor de cambio. Para decirlo de otra manera, no quiere añadir a la acumulación de cosas en el mundo que llevan el nombre de arte, ya sean pinturas, esculturas, fotografías, etc. Una de las consecuencias es que, a diferencia de la mayoría de los artistas, no hay ninguna serie de obras similares que puedan ser inmediatamente identificables como de su mano; no puedes ir a una galería o a una colección privada y decir: “Oh, un Deller”. Por otra parte, lo que ha hecho, ensamblado, organizado o interpretado se ha registrado cuidadosamente en película, fotografías y libros, y por lo tanto sigue siendo accesible

1— Claire Doherty (ed.), *Contemporary Art From Studio to Situation*, Londres, Black Dog Publishing, 2004, p. 95.

incluso si uno no vio la instalación, secuencia o exposición o no estuvo presente en el evento. Esto ha hecho posible ver que hay una verdadera continuidad en el enfoque y que hay temas fuertes y consistentes en lo que hace.

Una de las cosas que distinguen a Jeremy Deller de la mayoría de los artistas que crean o recrean situaciones o acontecimientos es que no tiene una agenda (estética/artística) oculta; no está, como, por ejemplo, Rod Dickinson, interesado en explorar la relación entre la verdad y el artificio o la simulación.² Sus temas —áreas de operación— incluyen el arte fuera del canon, el arte de los presos, la vida/naturaleza silvestre, las ciudades y la cultura del norte (los pueblos y caseríos excéntricos), las vidas extraordinarias, la revolución industrial, la música. No le preocupa hacer arte público, más bien le interesa la vida pública en Gran Bretaña (y en otros lugares). Hay otras paradojas: organiza acontecimientos y obras de arte complejos, pero no quiere controlar el resultado; le fascina la excentricidad pero llena sus secuencias de personas “ordinarias”. Su obra es muy directa, pero está lejos de ser simple.

Dos de sus formas de operación en relación con sus materiales me parecen particularmente características, y en algunos aspectos son complementarias entre sí. Una de ellas es el revés o inversión: toma un estereotipo, símbolo o práctica familiar y lo invierte o revierte. La otra es la combinación o yuxtaposición de opuestos: la más famosa banda de metales y el *acid house*. Organizó que una banda de metales tradicional, la Williams Fairey Band, interpretara música *acid house* —éste fue su primer gran trabajo en colaboración, titulado *Acid Brass [Banda de metales Acid]* (1997). Las inversiones y yuxtaposiciones son dos formas de participar de manera creativa con “lo dado”, alterando las expectativas y forjando nuevos patrones o narrativas.

Deller insiste en que él no es un artista político, pero que su obra trata acerca de la política.³ Interpreto

—

2— Conversación con Dickinson en Doherty (ed.), *op. cit.*

3— Jeremy Deller, “Political Art”, en Robert Eikmeyer y Alistair Hudson (eds.), *Jeremy Deller: Social Surrealism*, CD de audio, Núremberg, Verlag für Moderne Kunst, 2012.

que con esto quiere decir que su obra no habla por una ideología determinada ni tiene nada que ver con los estereotipos, como el realismo socialista. Muy de vez en cuando, hace algo directamente relacionado con la política partidista, aunque con un giro: planeó un cartel de recaudación de fondos para el Partido Laborista con las palabras “Vote por el Partido Conservador” y una fotografía de Rupert Murdoch. Detrás está la larga historia del apoyo de Rupert Murdoch al Partido Conservador y a las políticas anti-europeístas y anti-sindicalistas de Margaret Thatcher. Un cartel laborista más punzante decía “Vote por el Partido Laborista” con un retrato de George W. Bush, lo que reflejaba la alianza belicista entre Blair y Bush contra Irak.

A buena parte del trabajo de Deller la ronda el espectro de los años de Thatcher y, especialmente, el cierre brutal de las minas y la destrucción de las comunidades mineras. Ésta es una veta que recorre obras de muy diferentes tipos —no es necesariamente el tema principal, pero sus causas y consecuencias son múltiples y Deller las atrapa brillantemente en las películas y exposiciones acerca de la historia profunda de la revolución industrial y sus secuelas. Tomemos la fotografía que encontró del luchador Adrian Street, con su glamoroso atuendo, regresando en 1973 a la mina galesa donde trabajó cuando niño y confrontando a su padre minero. Ésta es una fotografía extraordinaria y Deller —quien disfruta la forma de desentrañar la imaginería fotográfica que le enseñó su maestro en Sussex, David Allen Mellor—, la considera como una de las imágenes más significativas de la historia británica de posguerra, encapsulando “nuestra transición incómoda de centro de la industria pesada a productor de entretenimiento y servicios”. Es bien sabido que Thatcher tristemente sostuvo que Gran Bretaña debía dejar de ser una economía productiva y convertirse en una de “servicio”. Deller no está siendo precisamente crítico en su comentario acerca de la “transición incómoda”, pero señala un cambio fundamental en Gran Bretaña que ha afectado la vida en todos los niveles. Sus obras han seguido ambas direcciones —puestas tan explosivamente en contacto en esta fotografía—: la historia industrial de Gran Bretaña y el mundo del entretenimiento y el espectáculo, a las que ha

explorado tanto en general como en términos más íntimos, así como en gran y pequeña escalas.

La huelga minera de 1974, un año después de que fuera tomada esta fotografía, fue “un fracaso desde el punto de vista del gobierno conservador, que se vio obligado a ceder a las demandas de los mineros. Sin embargo, se retiró sólo con el fin de planear de manera más metódica, de colocar apoyos estratégicos [...] de adoptar una política policiaca más dura [...] y, de ser necesario, tomar la decisión de romper la huelga por la fuerza.”⁴ La huelga de 1984 marcó el segundo intento del gobierno de Thatcher por derrotar a los sindicatos e introducir los cierres de minas a gran escala, y esta vez tuvo éxito. La batalla de Orgreave fue el acontecimiento culminante de la huelga, que sólo ahora (en junio de 2014) es objeto de la exigencia de una investigación judicial a gran escala. Durante la huelga, los mineros fueron demonizados por la prensa, y los agentes de control social los proyectaron como violentos infractores de la ley. En su estudio acerca de los *mods* y *rockers* en la década de 1960, *Folk Devils and Moral Panics*, el sociólogo Stanley Cohen analizó cómo se producen el pánico moral y las campañas contra un “mal social”, y cómo los grupos considerados amenazantes para la estabilidad social eran etiquetados como perversos, llegando a ser estigmatizados como demonios populares. Sostuvo que en lugar de que la perversión conduzca al control social, el control social conduce a la perversión.⁵ La recreación de Deller de la batalla de Orgreave y la película que hizo al respecto para la televisión revisó explícitamente este hecho violento desde el punto de vista de los mineros, quienes fueron representados como los agresores y violadores de la ley, como demonios populares. Invierte la “cruzada simbólica” contra los mineros en la cobertura original que hicieron de la huelga la prensa y los medios de comunicación con el fin de descubrir el papel de la policía, militarizada en una nueva escala en la batalla de

4— Stuart Hall, “Jeremy Deller’s Political Imaginary”, en Jeremy Deller, *Joy in People*, Londres, Hayward Gallery, 2012, p. 83.

5— Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers* [1972], Oxford: Martin Robertson, 1980.

Orgreave, y demostrar que se trató efectivamente de una guerra civil. Deller quería hacer enojar a la gente, pero, al mismo tiempo, y ésta puede ser una de las razones por las que la película no ha perdido nada de su poder, el evento (la recreación se hizo a gran escala con ochocientos especialistas en “recreaciones” y doscientos antiguos mineros) tuvo un final abierto. En lugar de elaborar una tesis a manera de documental, “dejé que los expertos pusieran manos a la obra con ella [...] Sabía que tenía vida propia. No me pertenecía.”⁶ Esto es inusual tanto para un artista como, digamos, para un sociólogo o un politólogo. Detrás de la pretensión declarada con franqueza por Deller: “Quería hacer una película política acerca de la huelga de los mineros al reverso de una obra de arte”,⁷ había una idea lo suficientemente fuerte como para volver irrelevante cualquier pregunta acerca de si se trataba o no de arte.

Para retomar la fotografía de Adrian Street y los mineros, hay otros dos proyectos completamente diferentes (entre varios) que pueden relacionarse con esta confrontación de mundos. Uno siguió la carrera del luchador, a quien Deller encontró aún activo luchando en Florida, obsesionado con la buena forma física, y creando trajes glamorosos para sus compañeros luchadores. Éste es uno de sus estudios cinematográficos de individuos extraordinarios, que exigen una óptica muy diferente a la del hecho público y el significado histórico general de la batalla de Orgreave. En 2010, Deller terminó su película sobre “la vida y tiempos de Adrian Street”: *So Many Ways to Hurt You* [*Tantas maneras de hacerte daño*], en la que Street declama su poema-autorretrato agresivamente humorístico: “Sólo soy un dulce travesti con la nariz rota.” Street había, como lo planteó Deller, “trascendido una vida de trabajo industrial de una manera espectacular”. Había sido fisicoculturista, modelo y luego luchador de campeonato en los grandes días de la lucha libre televisada, con sus exagerados demonios y ángeles, y había regresado a Brynmawr Colliery para presumir sus cinturones y

6— Jeremy Deller en conversación con Claire Doherty, en Doherty (ed.), *op. cit.*, p. 94.

7— *Ibid.*, p. 95.

mostrar una visión del futuro a los “siervos de carbón en cuanto a cómo se vería el mundo en un Reino Unido post-industrial”, una especie de nueva Jerusalén. “El imaginario”, comenta Deller, “es puro William Blake”.⁸

El otro proyecto es una exposición, una investigación histórica de la revolución industrial: *All That Is Solid Melts Into Air* [Todo lo sólido se desvanece en el aire] (2013-2014). En cierto sentido se trata de una muestra basada en la investigación extensa e imaginativa de las realidades y mitos de la revolución industrial, que incluye fotografías del siglo XIX de las mujeres trabajadoras, ejemplos de antropología victoriana que documentan “una nueva tribu en proceso: el trabajador industrial”,⁹ informes estremecedores acerca del trabajo infantil en las minas durante las décadas de 1830 y 1840; pancartas, partituras y octavillas, y evidencias concretas de los cambios fundamentales en la vida laboral producidos por la fábrica y la producción minera industrializada, mediante la división del trabajo y el control de la jornada de trabajo: el tiempo, por ejemplo, ya no se basaba en la naturaleza, las estaciones, etc., sino estrictamente en el reloj. Una de las piezas es un reloj de dos caras (1810), que mide tanto la productividad como el tiempo. Artistas autodidactas pertenecientes a la clase obrera, algunos con nombre, otros anónimos, pintaron retratos de sus compañeros mineros y trabajadores o escenas en las minas y fundiciones. John Martin pintó grandes escenas apocalípticas, a menudo basadas explícitamente en el pasado bíblico, pero con clara referencia a su propia época y advirtiendo del peligro de la sobrepoblación y las enfermedades urbanas. Deller está fascinado por el hecho de que Martin diseñara un sistema de alcantarillado para Londres en la década de 1830, por el que fue ridiculizado. Después de su muerte, sin embargo, se instaló uno muy similar a los diseños de Martin.

All That Is Solid Melts Into Air aborda la revolución industrial no como la historia nacional épica de la creación de la riqueza de la Gran Bretaña, sino como la textura de la vida y el individuo, las experiencias

8— Jeremy Deller, *All That Is Solid Melts Into Air*, Londres: Hayward Touring, 2013, p. 27.

9— *Ibid.*, p. 1.

cotidianas de quienes trabajaron en condiciones que eran a menudo increíblemente duras y en extrema pobreza para producirla. Pero, en otro sentido, Deller conecta las escenas y sonidos de la revolución industrial con la Gran Bretaña contemporánea y la cultura popular del periodo de posguerra; asociar sonidos industriales con el rock se ha convertido, como señala Deller, en una especie de cliché, pero la forma en que el clamor familiar y el ritmo regular de los lugares de trabajo se esparcieron en el entretenimiento musical se remonta a mediados del siglo XIX. La demonización de las bandas de jóvenes urbanos, común en los medios de comunicación con los *mods* y *rockers* o los *teddy boys*, data de las pandillas callejeras de la Inglaterra victoriana, que también usaban peinados elaborados y coloridas bufandas. Las enormes, ruidosas, oscuras y peligrosas fábricas y fundiciones que cautivaron a los artistas en busca de lo sublime tienen un eco curioso en los *raves* que a menudo tuvieron lugar en los mismos edificios, hoy en desuso o en ruinas. Una tradición de la fotografía industrial y urbana en blanco y negro se halla detrás de las fotografías granuladas de la banda de los Happy Mondays, que eligió una escena urbana post-industrial para sus fotos publicitarias en la década de los años ochenta. Estos legados, que tienen verdaderos vasos comunicantes con el pasado industrial, han mutado a partir de aquel pasado de resistencia o de breves momentos de rescate, pero no obstante simbolizan la transición hacia “el entretenimiento y los servicios” —y Deller como artista tiene un sentido de pertenencia histórica a este aspecto de la Gran Bretaña post-industrial: el triunfo del entretenimiento. Hay aquí una ambigüedad en su trabajo —en la exposición, en las películas que ha hecho, en las fotografías que ha elegido o que ha tomado—, dado que como artista se identifica con sus sujetos, la gente del entretenimiento: las bandas, por ejemplo, mientras que al mismo tiempo permanece tan distanciado como un sociólogo o antropólogo. Como artista, no está en contra del entretenimiento, el cual es obviamente una mejor manera de llamar la atención que mediante arengas.

En 2005, en The Curve del Barbican de Londres, se expuso la colección que había formado desde 1999 con Alan Kane: el *Folk Archive*. Fue un exuberante despliegue

de todo tipo de formas locales, vernáculas de expresión, no extraídas de los medios de comunicación y libre de la actitud un tanto paternalista que con frecuencia acompaña a las exposiciones de arte “marginal”. Recopilaron la obra de “prisioneros y grupos comunitarios, participantes en concursos de muñecas y de rodar barriles, comparsas del carnaval de Notting Hill, manifestantes, fans del pop, adolescentes aburridos, pueblerinos y gente sin techo”. Varios de ellos son grupos “pervertidos”, como los “demonios populares” del estudio de Cohen acerca de los *mods* y *rockers*. Deller ha participado activamente con la organización benéfica de arte carcelario Koestler Trust; para *English Magic*, invitó a reclusos que habían sido soldados a hacer retratos de políticos y de otras figuras públicas, o de sus propias experiencias y entornos. Invoca la guerra de Irak con retratos de Blair y del Dr. David Kelly, cuyo suicidio sigue siendo un doloroso recordatorio de las mentiras que expuso sobre las armas de destrucción masiva. Fotografías de Harrowdown Hill, donde se suicidó, se intercalan con los retratos.

En *English Magic*, en las seis salas del pabellón británico en la Bienal de Venecia de 2013, Deller creó instalaciones que activan y establecen referencias cruzadas entre disciplinas en las que se mueve con soltura: la historia, la historia natural, la historia del arte, la sociología, creando narrativas específicas y más extensas y con frecuencia llamando a invertirlas y yuxtaponerlas. El misterio y la incognoscibilidad del pasado distante rodean al visitante con una larga serie de herramientas de piedra prehistóricas, hábilmente hechas con las manos y sostenidas en las mismas —no las del *Homo sapiens*, sino de otra rama de nuestro árbol evolutivo, el *Homo heidelbergensis*, de hace 300 mil años. Historias más recientes que han fascinado a Deller forman contrapuntos violentos, como la coincidencia de la gira de Ziggy Stardust por el Reino Unido en 1972 con los atentados del Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés) y las huelgas de los mineros.

Frente al visitante, a la entrada al pabellón, enmarcado por las escaleras de la entrada abierta, había un enorme mural de un aguilucho pálido, “vengándose de un Range Rover que pasa”. El aguilucho pálido o gavilán

rastrero, como dice en el catálogo, es una de las aves rapaces más raras en el Reino Unido y es constantemente perseguida por los guardas de los cotos de caza y la fraternidad de tiradores porque se alimenta de aves de caza, como el urogallo. El mural hace referencia a un incidente específico sucedido en Sandringham el 24 de octubre de 2007, cuando un oficial de la vida silvestre y dos personas más observaron un par de aguiluchos pálidos recibir disparos y ser derribados. Las únicas personas que tiraron ese día fueron el príncipe Harry y un amigo suyo. La policía investigó y los interrogó, pero el caso fue abandonado debido a que los cadáveres no fueron hallados. Una referencia más explícita al príncipe Harry eran una pancarta y carteles que decían “El príncipe Harry me mata”, pero fue descartada antes de la inauguración de la muestra a causa de su ambigüedad, dado que el príncipe había realizado recientemente su servicio militar en Afganistán.

Algo de este gran pájaro vengando su muerte en una escala heroica desencadena una sensación de asombro que, aunque contrarrestada en muchos puntos del pabellón con una especie de realismo y sencillez en la instalación y en las piezas expuestas, se retoma en el mural de la siguiente sala. Éste muestra a William Morris, el diseñador socialista victoriano, levantando el yate de Román Abramóvich —el cual, obscenamente grande, había obstruido la vista de Venecia desde la entrada a los Giardini durante la Bienal anterior— y lanzándolo a la laguna. Morris aparece como héroe mitológico y como santo cristiano, un san Cristóbal inverso. Este santo fue famoso por llevar a las personas vulnerables a través de las aguas hacia un sitio seguro; William Morris, por el contrario, está destruyendo una amenaza para esas aguas.

El revés o inversión es, como se señaló anteriormente, una estrategia recurrente, que Deller utiliza en diferentes contextos y con distintos efectos. Es en sí una adaptación de añejos eventos populares como el carnaval y de sátiras políticas que jugaron con el tropo de “el mundo al revés”. La intención de los carnavales era la de invertir el mundo cotidiano, la de cambiar la realidad por un día, cuando el siervo se convierte en amo, eran la licencia para la transgresión y el exceso. En la fiesta romana de las

Saturnales, el orden social se invertía temporalmente y los esclavos eran tratados como iguales. En los primeros carnavales en el Caribe, como señala Deller en una entrevista, la población negra se blanqueaba y pretendían ser señores y señoras, imitándolos y burlándose de ellos.¹⁰ A Deller le gusta organizar procesiones —una de las formas de arte más antiguas conocidas por el hombre, según sugiere—, pero las suyas tienden a ser el revés de las procesiones de carnaval contemporáneas, que dependen de enormes construcciones, carrozas gigantes y disfraces muy elaborados. Propone un espectáculo invertido, con gente común —sin hogar, niños góticos, fumadores, son algunos de los grupos que reunió en Manchester (*Procession [Procesión]*, 2010). Esto perturba la idea de una procesión. En San Sebastián, para Manifesta 2004, organizó una procesión con grupos de personas que no tenían nada que ver con la política o la cultura popular de la ciudad: los ciegos, los surfistas, las personas con sida. La procesión comenzó con los ciegos, en lugar de lo que cabría esperar, como una banda militar; no se trataba del ciego que guía a otro ciego, sino de los ciegos guiando a los videntes.

En Gran Bretaña, las procesiones y desfiles suelen ser eventos laicos, relacionados con las manifestaciones políticas, por un lado, o con afirmaciones vernáculas de identidad o manifestaciones de poder y prestigio (como el Lord Mayor's Show¹¹). En España, Italia y en muchos países católicos, las procesiones son un aspecto habitual de las ceremonias religiosas, pues se sacan imágenes de santos o reliquias de sus santuarios y se les lleva por las calles o en algunos casos de ciudad en ciudad o de pueblo en pueblo. A Deller se le preguntó si fue intencional que, en *Joy in People [La alegría en la gente]*, mostrara como relicarios “souvenirs y objetos de acciones pasadas: la sala de

10— Jeremy Deller, “Procession” (entrevista en audio), en Eikmeyer y Hudson (eds.), *op. cit.*

11— El London Mayor's Show es un desfile anual que se realiza con motivo de la toma de posesión del Lord Mayor de la ciudad de Londres, quien no debe ser confundido con el alcalde de Londres, cabeza de la Autoridad del Gran Londres. [N. del T.]

la infancia, los estandartes, las invitaciones.”¹² Deller respondió: “Bueno, tuve una educación bastante religiosa, en el sentido de que mis padres me llevaban a la iglesia; estaban muy comprometidos con la Iglesia de Inglaterra. La Iglesia de Inglaterra es una iglesia social, es muy liberal y abierta; diría que es una versión suave del cristianismo... que me contagió. Y me gusta la imaginería cristiana, la forma en que las cosas se comunican mediante imágenes y sonido. Cuando tenía alrededor de 12 o 13 años, vi *Tommy*, la película de Ken Russell [1975], que tiene escenas muy religiosas con música rock, y pensé: “Esto es todo, ésta es la mayor obra de arte jamás realizada”.

Admite haber utilizado la idea del pabellón en la Bienal como, según sus palabras, un “templo laico”:¹³ un espacio no religioso, no confesional, no sectario, pero con rituales y alusiones sagradas y religiosas en la colocación de los objetos, la iconografía y la relación entre las salas. La leve insinuación de un retablo en los murales gigantescos, el gran halcón como un dios o un Jove vengativo; las pinturas y dibujos de los prisioneros como iconos o exvotos. Decir “templo laico” es ser cuidadosamente sensible ante los muy cargados términos utilizados para los edificios sagrados: tendemos a llamar “templo” a los lugares de culto paganos (romanos, aztecas, hindúes, etc.), pero también se utiliza metafóricamente en contextos laicos para lugares con alto valor moral y cultural, como los museos. Pero el “templo laico” inglés de Deller también tiene sus ligeras conexiones locales con el carácter extrañamente secular de las iglesias en los pueblos y ciudades ingleses, donde a menudo son (junto con el *pub*) el centro de actividad. Para Deller, sería lo primero que se debe visitar en un nuevo lugar, sin nunca saber muy bien qué esperar, algún fragmento de un mural que sobrevivió al encalado durante el Protectorado,¹⁴

12— Chris Dercon en conversación con Jeremy Deller y John Paul Lynch, en *Jeremy Deller: English Magic*, Venecia, Biennale di Venezia-British Pavilion, 2013, p. 92.

13— *Ibid.*, p. 93.

14— Periodo en que el ejecutivo inglés fue encabezado por el Lord Protector y en que la Iglesia de Inglaterra se sujetó a la autoridad secular. Fueron Lord Protector Oliver Cromwell (1653-1658) y su hijo Richard (1658-1659). [N. del T.]

restos de la reja del coro, un hombre verde¹⁵ pagano en una fuente. Estéticamente se presentan como una mezcla curiosa, que se caracteriza por yuxtaposiciones de folletos y anuncios contemporáneos, artesanía local y dibujos infantiles con tumbas maltrechas, en ocasiones grandiosas, y muy esporádicamente bellas tallas antiguas, sobre las que podían fijarse avisos. En el pabellón británico, Deller construyó un café popular donde se servía el té, lo que también tiene paralelismos con las iglesias de los pueblos que a menudo ofrecen café y té después del servicio, con un propósito similar —mantener a los visitantes la congregación merodeando juntos, permaneciendo en la escena un poco más de tiempo.

Pero el choque que crea esta alusión con los objetos de la instalación es muy perturbador; la mayoría de ellos —las fotografías, las películas, los murales, los dibujos, los vales vinculados a la privatización de las empresas estatales en la Rusia post-soviética y los notables esquemas de Ponzi— tienen que ver con violencia y violaciones. Las sensaciones de placer en la venganza (el halcón, Morris) se contrarrestan, se revierten, por la impotencia frente a otras injusticias históricas a las que alude Deller. Las yuxtaposiciones en *English Magic* son inquietantes y reveladoras, y es comprensible que haya utilizado la expresión “surrealismo social” para describir su obra, dado que el inusual encuentro, la impactante reunión de cosas diferentes, fue central en el surrealismo.

Al mencionar a la Iglesia, sin embargo, está pisando terreno peligroso —para los surrealistas, la Iglesia estaba absolutamente fuera de los límites, y en una sociedad multiétnica tales referencias pueden parecer excluyentes, mientras que el peligro de la nostalgia está siempre presente. Por otra parte, para un artista cuyo imaginario está tan claramente centrado en las historias sociales y políticas de la Gran Bretaña industrial y post-industrial y en la música popular, ésta parece una conexión extraña. Pero se trata de un aspecto de su enfoque hacia

15— El hombre verde es una representación del rostro de un hombre con características vegetales. Es de origen anglosajón y, como ornamento arquitectónico, se encuentra en edificios tanto seculares como eclesiásticos. [N. del T.]

historias complejas, un enfoque que es a la vez directo y abierto, pero también imbuido de estrategias que son tanto disruptivas como entretenidas: la yuxtaposición y la inversión. Mientras que “el patrimonio” en el Reino Unido es ostentado con orgullo (véase la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos), la historia es extremadamente parcial, en la manera en que se enseña o celebra en los documentales televisivos (con sus nefastas voces en *off*). El desorden y la violencia —la destrucción de los monasterios, la iconoclasia, el *Enclosure*¹⁶ que cambió el paisaje inglés para siempre, la revolución industrial, por ejemplo— rara vez son parte de ella. La historia es sólo una de las disciplinas bajo las que Deller coloca un detonador, para anular las narraciones piadosas, invertir los símbolos y destapar los miedos. “Yo no hago las cosas”, ha dicho Deller. “Hago que las cosas sucedan”.

16— Literalmente, “cercamiento”. Se refiere al cierre de los terrenos comunales a favor de los terratenientes, iniciado en el siglo XII, pero acendrado entre los siglos XVII y XIX, y que tuvo graves consecuencias para el campesinado. [N. del T.]

La historia es un aguilucho pálido*

HAL FOSTER

* Este ensayo fue comisionado por el British Council para el Pabellón Británico de la 55ª Bienal de Venecia. 1º de junio a 24 de noviembre de 2013.



Jeremy Deller, *Magia inglesa—English Magic*, 2013. Vídeo still. Pabellón británico en la Bienal de Venecia—British Pavillion at the Venice Biennale [List. 6]

Morimos de hambre sentados entre nuestro oro...
WILLIAM MORRIS, *The Socialist Ideal: Art* (1891)

¿Qué quiere Jeremy Deller decir con *English Magic* [*Magia inglesa*]? “Magia”, nos dice el diccionario, es “la capacidad de influir en el curso de los acontecimientos mediante el uso de fuerzas misteriosas o sobrenaturales”; añadir “inglesa” es apuntar a una tradición nativa de prestidigitadores expertos, desde los druidas de Stonehenge hasta los hechiceros como Merlín y Gandalf y más allá. Al mismo tiempo, Deller también pretende que *English Magic* evoque “las cualidades míticas de la cultura popular y sus habilidades para tejer hechizos, especialmente en la música”.¹ Por nuestra parte, también, podemos ampliar el término para cubrir los poderes transformadores de artistas como Deller, quien convoca una serie inesperada de figuras y eventos, tanto pasados como futuros, con el fin de comentar “el principio y el fin del socialismo/comunismo como lo conocemos”. En su historia semi-fantástica puesta en escena en el pabellón británico, Deller incluye a otros charlatanes, como Tony Blair, quien ayudó a sacar de la nada las armas de destrucción masiva que prepararon el camino para la guerra de Irak (y el suicidio de inspector de armas David Kelly, que también está representado aquí); el príncipe Harry, quien escapa de cada escándalo como por arte de magia (incluyendo la controversia sobre la presunta muerte de un ave protegida, representada también aquí); y Román Abramóvich, quien, junto con otros Midas rusos, convirtió el colapso de la Unión Soviética en una montaña de oro (que le ha permitido comprar no sólo un famoso club de fútbol, sino también un yate espectacular, asimismo representado aquí). En la era del neoliberalismo, Deller sugiere que la magia realmente potente es precisamente esta capacidad para convertir los recursos públicos en ganancias personales, y plantea la pregunta: ¿qué arte se puede imaginar para impugnar tales brujerías? ¿Puede el fantasma de William Morris, por ejemplo, ser convocado para vengar los conjuros de Blair, Harry y Abramovich?

1— Todas las citas derivan de mis intercambios por correo electrónico con el artista, salvo que se especifique otra fuente.

Por tradición, la magia es vista como doble, y así es para Deller: existe la magia negra, como la “estafa, distracción y engaño” de ministros, miembros de la realeza y oligarcas (por no hablar de los líderes de los servicios financieros), y hay también magia benigna, como el “asombro y deleite” ofrecido por las diferentes formas de la cultura popular. En ocasiones, sin embargo, esta última magia desata su propio caos, y en la sala principal del pabellón Deller presenta un mural pintado que “representa una escena fantástica de destrucción”. Esta visión futurista de una insurrección popular muestra Saint Helier, capital de Jersey y sitio notorio entre los paraísos fiscales bancarios, incendiada durante un motín en 2017 debido a los impuestos. Deller empareja este mural con otro de un enorme aguilucho pálido, su ala listada y las plumas de la cola extendidas, con un diminuto Range Rover entre sus garras, una imagen inspirada por la asociación del príncipe con la muerte a tiros en 2007 de un ave de esta especie en peligro de extinción.

El tema de los dos murales es la venganza —de la gente común en la revuelta fiscal en Saint Helier, del mundo natural en el ave gigante cazando un vehículo de lujo— y Deller lleva el tema más allá en otro mural que retrata a Morris como un Poseidón colosal a punto de sumir la expedición del yate propiedad de Abramovich en la laguna de Venecia (se dice que es el más grande de su clase en el mundo, los 115 metros del *Luna* dominaron el muelle Giardini durante la Bienal de 2011). En esta fantasía, es el pasado socialista el que regresa vengativo para aniquilar capitalistas de moda como Abramovich. La sala que contiene este mural también yuxtapone obras originales de Morris con documentos históricos del caos, tras el colapso de la Unión Soviética, que Abramovich y otros oligarcas explotaron para saquear el país. Aquí el tema del “principio y el fin del socialismo/comunismo como lo conocemos” se hace patente, al igual que la sombría dialéctica que dirige la exposición en su conjunto, una dialéctica en la que el capitalismo avanzado aparece como catástrofe avanzada.²

2— Con estos murales, Deller explota otra clase de magia popular: una fantasía vengativa que adapta un género particular de la “historia antigua” cruzado con la ciencia-ficción al estilo de *Jasón y los argonautas* (1963). El mural de Morris podría ser un fotograma de una película titulada *La ira de Poseidón o Dios contra el oligarca*.

Deller escenifica un tiempo y un lugar distintos en cada una de las seis salas que componen el pabellón. Algunos se ubican en un futuro próximo, como sucede con la revuelta popular en Saint Helier en 2017, mientras que otros miran al pasado reciente, como el suicidio de Kelly en Harrowdown Hill el 11 de julio de 2003, la presunta cacería de aves en Sandringham el 24 de octubre de 2007 o las guerras en Irak y Afganistán durante esos mismos años, que son evocadas por los retratos de Blair, Kelly y otros criminales y víctimas realizados por ex militares ahora encarcelados, junto con dibujos adicionales de aquellos países asolados. Otras salas van incluso más atrás en el tiempo, no sólo al colapso soviético en la década de 1990, sino también a los problemas en Irlanda del Norte a principios de los años setenta; la galería final del pabellón yuxtapone imágenes de atentados del Ejército Republicano Irlandés (IRA, por sus siglas en inglés) y fracasos industriales con documentos de la gira de Ziggy Stardust en 1972 y 1973. Se trata de una época, antes de la ruina neoliberal de la industrial debida a Margaret Thatcher y Ronald Reagan, que de tiempo atrás ha fascinado a Deller, quien a menudo utiliza imágenes de la política laboral de la época con el fin de oponer resistencia en el presente a la amnesia sobre tales acontecimientos.

English Magic evoca también una época mucho más lejana, con ejemplos de hachas de piedra y pedernales prehistóricos, así como referencias a las piedras erectas en Avebury. Una vez más, se esboza una dialéctica extrema: no sólo la Ilustración aparece enredada con el mito, como argumentaron Theodor Adorno y Max Horkheimer durante la segunda guerra mundial, sino que el progreso también se pone de manifiesto como algo más que un simple opuesto a la regresión, como atestiguan las guerras en Irak y Afganistán. En esta luz oscura, el aguilucho pálido gigante podría evocar el gran halcón de Yeats, quien, en “La segunda venida” (1919), describe otro periodo de posguerra que mezcló “la anarquía” y el “brío apasionado”³ con una falta general de convicción. Sin embargo, para Yeats, como el reaccionario moderno que fue, el halcón representaba

3— En traducción de Antonio Rivero Taravillo, tomada de William Butler Yeats, *Poesía reunida*, Madrid, Pre-Textos, 2010. [N. del T.]

una civilización noble trágicamente perdida, mientras que para Deller el aguilucho pálido encarna un mundo subyugado listo para rebelarse.⁴

*

Permítanme reunir algunas de las ideas que han guiado a Deller hasta este punto.⁵ La primera idea podría llamarse *la habitación abierta*, a partir de la obra temprana que puso en escena en casa de su familia en 1993 (sus padres, que estaban ausentes en ese momento, no se enteraron sino hasta diez años después). Aunque este acuerdo habla de las exigencias de un artista joven (una fotografía de la época muestra a Deller en un almuerzo familiar bajo una leyenda en la pared que dice “Tratas este lugar como un hotel”), también sugiere que ya estaba alerta a la confusión neoliberal de las esferas privada y pública —a las formas en que el hogar contemporáneo se ha convertido menos en un sacrosanto castillo y más en una extensión del lugar de trabajo. Si lo público penetra en lo privado en una economía en red, así también lo privado a menudo se ofrece al público como entretenimiento, como Deller insinuó con las camisetas, también producidas en 1993, adornado con las líneas “Mi vergüenza por las drogas” y “Mi infierno por el alcohol”— tantos titulares de los tabloides en los que la desgracia de las celebridades se vende como excitación masiva.⁶

Al mismo tiempo, en contra de este dominio de la cultura de masas, Deller insiste en el poder de las formas vernáculas, un principio que podríamos llamar *la alegría en la gente*, después de su retrospectiva de 2012 organizada

—

4— En otra sala, Deller revela el artificio de su propia magia en una película acerca de la realización de la exposición (los asientos aquí los proporcionan Range Rovers aplastados). Sus murales podrían recordar los fotomontajes de John Heartfield, y su renovación de las salas el *détournement* del pabellón alemán por Hans Haacke en la Bienal de 1993.

5— En este glosario parcial adapto expresiones ofrecidas por Deller en diversos títulos y declaraciones, todas las cuales se pueden encontrar en Ralph Rugoff *et al.*, *Joy in People: Jeremy Deller*, Londres, Hayward Publishing, 2012); para un excelente estudio, véase Ralph Rugoff, “Middle Class Hero”, en *ibid.*, pp. 9-22.

6— Aquí resulta evidente la conexión con Andy Warhol, a quien Deller conoció en 1986 a la edad de 20 años.

por la Hayward Gallery. Esto quiere decir que Deller encuentra sus materiales y medios artísticos en las cosas y los acontecimientos cotidianos: camisetas, carteles, letreros, calcomanías de parachoques, grafiti en los baños, recreaciones históricas, bandas de metales, clubs de fans de rock, estandartes para desfiles, festivales ciudadanos, etcétera. En cierto sentido, este repertorio es una versión cultural de la gente común —recursos que, al menos en principio, están disponibles para todos— y, al igual que artistas británicos y críticos anteriores que participaron en la Mass Observation, el Independent Group y la escuela de Birmingham de estudios culturales, Deller pretende reutilizar con un nuevo sentido estos materiales colectivos para, como Stuart Hall ha dicho, poder dar “forma artística” al “igualitarismo”.⁷ En ocasiones, Deller combina expresiones subculturales que son ajenas entre sí, como en *Acid Brass [Banda de metales Acid]* (1997), en la que encargó a una banda de música interpretar música *acid house* para los entusiastas del *rave*. “Me di cuenta de que ya no tenía que hacer objetos”, ha comentado de esta obra clave, “fui liberado por una banda de metales”.⁸ De esta manera, Deller no sólo funciona en lo público, sino también colabora con ello, y en este sentido es cercano a artistas un poco mayores, como Mike Kelley y Thomas Hirschhorn. Al igual que Kelley, Deller encuentra ricos materiales en las subculturas musicales, y, como Hirschhorn, explota las energías vernáculas de los fans del pop; de hecho, al igual que ambos artistas, Deller ve el afecto por el pop como un recurso importante para el arte contemporáneo. (Una de sus frases favoritas proviene del *Che*: “El revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor.”)

—

7— Deller no sólo ahonda en las subculturas, sino que también se basa en proyectos (como los mencionados anteriormente) que tienen que ver con tales formaciones. En este sentido, uno también piensa en críticos Dick Hebdige y Greil Marcus, cuyo modelo de cultura disidente como “rastros de lápiz labial” desde Dadá a través del situacionismo y hasta el punk, resuena en Deller. Si bien más distante en el tiempo, Deller tiene una afinidad con William Morris, sin embargo, mientras que Morris trató de restablecer los oficios de su degradación por la industria capitalista, Deller intenta encontrar, en la cultura industrial hoy decaída, una nueva fuente de expresión popular.

8— Deller, en *ibid.*, p. 66.

Para algunos críticos, Deller proyecta entonces una “utopía pop”.⁹ Al mismo tiempo, no es ciego a los lados más oscuros de los cruces entre lo privado y lo público en la sociedad neoliberal, o a los aspectos más extraños de la psicología de los fans y los cultos en la cultura de masas. Por ejemplo, Deller ha hablado de la respuesta histórica a la muerte de la princesa Diana como “locura colectiva”, y en una obra característica titulada *Our Hobby is Depeche Mode* [*Nuestra afición es Depeche Mode*] (2006) explora las extrañas (sobre)identificaciones con esta banda, especialmente entre su fans en Europa del Este.¹⁰ Tales manifestaciones son lo que Deller quiere significar, en parte, por *surrealismo social*, otra noción clave en su práctica. Al igual que los surrealistas, toma objetos encontrados, más dramáticamente en el caso del coche destrozado por una bomba que utilizó en *It Is What It Is* [*Es lo que es*] (2009), su museo móvil de la guerra en Irak, que recorrió los Estados Unidos, pero Deller revisa en el proceso el dispositivo surrealista. Para los surrealistas, el objeto encontrado remitía a un deseo inconsciente que el *trouvaillé* podría aliviar de alguna manera, si no es que satisfacer por completo. Para Deller, por el contrario, el objeto encontrado cataliza una contradicción social o un conflicto político que no se resuelve tan fácilmente. Una y otra vez conecta los desarrollos, con frecuencia o dispares, en historias culturales y políticas: *The History of the World* [*La historia del mundo*] (1997), por ejemplo, es una gráfica que vincula “bandas de metales” y “acid house” por medio de la “desindustrialización” y los “disturbios civiles” (entre muchas otras cosas). Al mismo tiempo, Deller está muy consciente de lo forzadas que resultan dichas conexiones, qué reales son las tensiones entre estos dominios.

Esto nos lleva a una noción relacionada que también es crucial para Deller: *la guerra civil*, la cual es explícita en su obra clave de la última década, *The Battle of Orgreave* [*La batalla de Orgreave*] (2001), una recreación masiva de un violento enfrentamiento entre la policía y los mineros durante una huelga de 1984 (cerca de 200 mineros del

9— Rugoff, en *ibid.*, p. 10.

10— Deller, en *ibid.*, p. 70.

conflicto original participaron en la actuación filmada, junto con unos 800 veteranos de recreaciones históricas). Este interés por la guerra civil alinea a Deller con esa dimensión del pensamiento marxista asociado con Antonio Gramsci, quien consideraba las formas de la sociedad civil menos como “aparatos estatales institucionales” (como los llamó Louis Althusser) que como espacios de lucha política “contra-hegemónica”. “¿Qué es la ciudad sino la gente?”, pregunta Deller en otra obra (2009), y sin embargo, su sentido de la *polis* depende del antagonismo real de diferentes grupos tanto como en su potencial solidario: para Deller, como para los gramscianos de nuestros días, como Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, la democracia es también *disenso*. Este disenso tiene también su lado luminoso, como se refleja en proyectos tales como *A Social Parade* [*Un desfile social*] (2004) y *Procession* [*Procesión*] (2009), en los que Deller organizó a varias comunidades, en San Sebastián y Manchester, respectivamente, para marchar con pancartas especiales mostrando sus variados compromisos (un grupo en Manchester se compone de los orgullosos fumadores impenitentes). Al mismo tiempo, este antagonismo puede ser fatalmente serio, como en *The Battle of Orgreave*.

“Siempre la he descrito como exhumar un cadáver”, Deller ha dicho de *The Battle of Orgreave*, “y darle una autopsia adecuada”.¹¹ Ésta es otra idea importante para Deller, pero ¿qué es exactamente *una autopsia adecuada*? ¿La autopsia de un pasado turbulento que es a la vez su entierro? Ello daría a entender un procesamiento o una conciliación que está en desacuerdo con sus otros principios del *surrealismo social* y la *guerra civil*, donde el punto es mantener tales tensiones, no resolverlas. Por “exhumar un cadáver”, Deller sugiere que podría ser prematuro anunciar la absoluta desaparición de la izquierda, que los funerales celebrados en su honor pudieran ser para el cadáver equivocado. Cuando era niño, Deller estaba fascinado por las recreaciones históricas, y sin embargo, como adulto, reconoce que estas re-escenificaciones abandonan la política de los acontecimientos mismos que

11— *Ibid.*, p. 98.

intentan reanimar. Su versión de la recreación histórica se basa más bien en la canción versionada, que Deller describe como “una adaptación social”.¹² Tal adaptación pone el pasado de nuevo en juego, y lo hace para el futuro. Esta futura recreación es menos un oxímoron que una forma de magia inglesa, y eso es lo que Deller realiza: un evento pasado (como una huelga de mineros) se vincula con uno futuro (como una rebelión fiscal), y juntos presionan el presente neoliberal.

Recientemente, T.J. Clark ha afirmado que la izquierda debe renunciar a cualquier política basada en fantasías del futuro.¹³ Para Deller, sin embargo, la izquierda aún podría desarrollar una política que llame a los eventos pasados, precisamente con el fin de preparar los futuros. En este sentido, *English Magic* no presenta una autopsia adecuada sino una historia absurda¹⁴ —“absurda” tanto antes (pre) como después (post), de una forma que tiene como objetivo abrir nuestras posibilidades en este momento.

12— *Ibid.*, p.174. Esta noción de “versión” es similar a la de “re-es escenificación”, como la han practicado Pierre Huyghe, Joachim Koester, Matthew Buckingham y otros artistas de la misma generación que Deller.

13— Véase T.J. Clark, “For a Left With No Future”, *New Left Review*, núm. 74 (marzo-abril de 2012), disponible en: <newleftreview.org/11/74/t-j-clark-for-a-left-with-no-future> [consultada el 29 de marzo de 2013].

14— Aquí el autor utiliza el adjetivo *preposterous*, traducible como absurdo, ilógico o ridículo, y que en inglés incluye los prefijos pre- y post-. [N. del T.]



Jeremy Deller, *Banda de metales Acid—Acid Brass*, 1997. La banda Williams Fairey—The Williams Fairey Band. Foto—Photo: Jeremy Deller

La historia se repite... si no dejaría de ser historia*

CUAUHTÉMOC MEDINA

* La primera versión de este texto fue presentada el 30 de abril del 2005 en el simposio *Érase una vez: la modernidad y sus nostalgias*, organizado por Teratoma A.C. y la revista *Cabinet*, bajo la coordinación de Pip Day y Sina Najafi, en el Museo Tamayo.



Jeremy Deller, *La batalla de Orgreave (Si hieren a uno hieren a todos)*—*The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001. Oficiales de policía persiguiendo a los mineros en el pueblo—Police officers pursuing the miners through the village. Foto—Photo: Parisah Taghizadeh [List. 2]

1. Matando el tiempo... histórico

En los últimos decenios, con particular insistencia en el mundo anglosajón (Estados Unidos y el Reino Unido), pero extendiéndose de manera insistente alrededor del mundo, la historia ha dejado de inocularse como un mero aparato ideológico del Estado, para entenderse más bien como un aparato recreativo de los consumidores. En una amalgama clásicamente posmoderna de funciones de los órdenes de la educación, la relajación, el turismo, el deporte, el espectáculo y la identificación política, ciudadanos de diversas clases se reúnen en su tiempo libre a revivir el placer infantil de disfrazarse de soldados, piratas, indios, cowboys y exploradores, a fin de escenificar determinados eventos históricos. Organizados en cientos de sociedades de reconstrucción histórica (*Reenactment historical societies*) y frecuentemente trabajando en asociación con museos, hoteles, orquestas o gobiernos, estos grupos recrean con una devoción que raya en el fetichismo, trajes, armas, utensilios y lenguajes “de época” para sociabilizar bajo el pretexto de trasladarse a otra etapa histórica. Atendemos a una transición central, en la que el tiempo libre se interpreta como escapatoria del tiempo propio. En una época donde la cultura desconfía radicalmente de la abstracción y la representación, donde las estéticas participativas han dejado de ser formas de vanguardia para definir el espacio de reproducción capital, no debe de extrañarnos la proliferación de formas de *karaoke* historiográfico.

Convocados por el internet y los periódicos locales, a todo lo largo de Occidente, miles de “re-actores” —confieso que me regodeo en lo cómico de mi mala traducción de *reenacters* al español— se reúnen varias veces al año a poner en práctica toda clase de fantasías. Los más refinados y sensibles pueden acudir en enero a Pasadena, California, para gozar de “una tarde civilizada de té, conversación, música y baile en el espíritu de las obras de la admirada Miss [Jane] Austen”,¹ con la ventaja de que si bien la vestimenta regencia o de la revolución americana sería la preferida,

1— “[...] an afternoon of tea, discourse, music and dance in the spirit of the estimable Miss Austen”, en: www.lahacal.org/austen/.

la sociedad de Austen tolerara toda clase de vestidos antiguos, incluso victorianos. Los más audaces e inclinados a los placeres al aire libre, seguramente escogerán unirse a un grupo como Kompanie I (Compañía 1) que recorre el Reino Unido, y diferentes teatros de guerra en Europa para reconstruir batallas de la segunda guerra mundial. Hay algo especialmente reconfortante en ver los avances del relativismo social y cultural de estas empresas: Kompanie I se especializaba originalmente en revivir a la duodécima División Pánzer de la ss “Juventudes Hitlerianas”, pero actualmente recrea una variedad de unidades de la segunda guerra mundial, con sus respectivos uniformes y armas, pero siempre concentrándose en la vida “del soldado de primera fila”. Está por demás decir que uno de los atractivos de esta clase de hobby es las oportunidades que ofrece al consumo: ser “re-actor” lo faculta a uno para finalmente tener una razón para comprar ese pánzer de segunda mano de sus sueños y colgarse al pecho las 15 medallas al valor que uno ha coleccionado pacientemente en los mercados de pulgas. Ahora bien, no todas estas organizaciones son necesariamente evocaciones ultranacionalistas o versiones neonazis *light*. El fin de semana del 30 de abril al 2 de mayo de 2005 ustedes podrían haber ido al Yorkshire Museum of Farming, en Murton, York, para (¡ay, Carmela!) recrear una de las líneas de defensa de Madrid hacia el 1 de mayo de 1937 durante la guerra civil española, y así acompañar solidariamente a los camaradas británicos de las Brigadas Internacionales en la ardua tarea de proteger las vías del ferrocarril de los posibles ataques de los espías fascistas. Por si a ustedes les quedaran dudas de las credenciales de izquierda de nuestro grupo de camaradas ingleses, bastaría mencionar que La Columna admite automáticamente a cualquier veterano verdadero de las milicias internacionales a sus filas y ofrece actividades especialmente diseñadas para niños, como, por ejemplo, participar en el “evento de niños refugiados vascos” que rememora a los 5 000 niños vascos que fueron evacuados durante la guerra civil a Inglaterra. El grupo de reconstrucción histórica La Columna debería motivarnos a redefinir lo que entendemos por “turismo revolucionario”: ésta no sólo es una de las raras ofertas de entretenimiento de izquierda alrededor del mundo, sino

que también es una de las pocas que todavía supone el uso de libros. En efecto, si hemos de creer a las imágenes de su sitio *web*, el material impreso pulula en las trincheras que recrea La Columna con una frecuencia verdaderamente alarmante. Basta ver estas imágenes para explicarse por que las fuerzas de la República fueron derrotadas, no tanto por las balas falangistas, sino por la desventaja técnica derivada de cargar con las obras de Bakunin, Luxemburgo, Unamuno y Lorca en la mochila por el campo de batalla, obuses intelectuales que nada tenían que hacer en relación con los pánzer evocados por Kompanie I y similares. En todo caso, La Columna ha dado un nuevo significado a las estrofas del himno de la República Española que los estudiantes de colegios republicanos en el exilio tuvimos que aprender en nuestras mocedades: en efecto, “De nuevo España resurge...”, si bien tan sólo los sábados, domingos y días festivos.

No está por demás subrayar que la popularización de la reconstrucción histórica es un síntoma fundamental de la cultura contemporánea. Una práctica por lo general reducida al terreno premoderno del rito y a las sociedades híbridas periféricas, la recreación ritual, por ejemplo de la Pasión de Cristo en México o Filipinas, es el síntoma más extremo (y tradicionalmente validado: “hacer esto en conmemoración mía”) de toda una transformación de la experiencia de la historia, precisamente aquella que va progresivamente dejando de verla como historia para exigir su disponibilidad como experiencia. No basta ya a la cultura de la historia revivida (o “*living history*”, como sus practicantes la llaman) el uso de los torpes animadores disfrazados de hombres de las cavernas o los personajes de *Los miserables* que uno se topa en las salas de los museos, en el afán desesperado de estas instituciones por no proyectar sobre sus visitantes la imagen de una colección de objetos cadáver, estériles, incomprensibles e intocables, que registran todas las épocas del “cuando todavía no había” televisión, auto o computadora. A medida que el museo de cera o el *period room* pierden capacidad de convicción, y el cine revive de modo cada vez más improbable el pasado, ya para evocar la comedia de un jocosos italiano que escapa al genocidio en Auschwitz con canciones y buen humor (*La vita è bella / La vida es bella*, dir. Roberto Benigni, 1997) o para transformar a una pintora comunista

parapléjica en ícono de la experimentación *swinger* latina (*Frida*, Julie Taymor, 2002), el pasado debe hacerse tan igualmente accesible como lo son las playas de las islas del Pacífico más remotas. La historia hoy debe verse, olerse, comerse, fornicarse, balearse y morir en carne propia, en una versión democratizada del descenso de Tony Newman y Douglas Phillips por el *Túnel de tiempo* (1966). El *theme park* es una fase superada del realismo mediático, una vez que la participación, la estética de “lo real” y la universalización de las identidades construidas y voluntarias posmodernas se generalizan como modalidades de la subjetividad. Ciertamente, las *reconstrucciones históricas* dependen enteramente de una visión post-romántica de la historia, que la concibe dominada por la unidad de estilo, y entiende su investigación y reescritura como un esfuerzo denodado de hacerla regresar a la vida. En otras palabras, la *reconstrucción* (o asumiendo el neologismo “re-actuación”) es una práctica historicista, que se caracteriza por insertar al espectador en un terreno suficientemente remoto como para neutralizar su acción: volviendo igualmente anecdótico el uniforme de la SS que la boina del partisano, pues no le ofrece la noción de que esos “pasados” podrían ser opciones en el presente o para el presente. No es casual que los tiempos del *reality show* coincidan con los de la más acabada fantasmagoría de la temporalidad: ambos son modalidades que bajo la apariencia de ofrecer la vida misma, sin cortes ni ocultamientos innecesarios (piénsese por un momento en el papel central que el cuarto de baños tiene en un show como *Big Brother*). Ambos, el espectáculo de la total publicidad de la privacidad y el de la total contemporaneidad del pasado, ofertan ilusión total. Son modalidades de una estética por demás perniciosa del “retorno de lo real”: la inserción de la vida misma como materia prima del aparato de representación. Pues nos enfrentamos con una situación que caracteriza, en términos generales, la condición subjetiva contemporánea: la primacía absoluta de la noción de “experiencia”. Pareciera en efecto que la imaginación ha sido declarada obsoleta: la historia ha dejado de ser la memoria profunda, para estar habitada de memoria corta. Sólo es histórico lo que podemos experimentar, sólo es antiguo lo que podemos ponernos el fin de semana sobre el cuerpo.

Por convenido que estas recreaciones son una articulación central de lo que pudiéramos llamar nostalgia contemporánea: el establecimiento de una relación histórica donde el sujeto quiere anidar, incluso olfativamente, en un pliegue del pasado particularmente prestigioso, épico o emocionante, en un tiempo que percibe como “su domicilio histórico”. Por supuesto, se trata de la experiencia del pasado sin el intermedio de la muerte, es decir, la experiencia de un no pasado. Aun así, la reconstrucción histórica nos plantea un horizonte necesario con el cual valorar una serie de intervenciones artísticas en el terreno de la “experiencia de lo histórico”.

2. Lucha de clases (recargada)

Uno de los principales problemas o ventajas, según sea el color del cristal con que se mira, de la “historia viva” es que es en buena medida inmune a la crítica. Al aparecer como experiencias inmediatas colapsan por necesidad de referente, *son* antes de poder *representar*. A diferencia de la historia académica, la *reconstrucción* (o “re-actuación”) es inmune a la disputa de interpretaciones, concentrada como está en la “autenticidad” del detalle, la objetividad, el apego repetitivo del testimonio, la exclusiva ocupación en aquello que es indisputable. ¿Cómo asaltar esta fortaleza epistemológica? ¿Qué operaciones críticas ofrecería la recreación, este mecanismo superior de la nostalgia?

Es por demás interesante que, dentro de uno de los mecanismos de difusión de la subcultura de la reconstrucción histórica, la sección del siglo XX del sitio de Histrenact² en el Reino Unido, haya un *link* fuera de clasificación (en efecto, un objeto “fuera de serie”) hacia un reporte titulado “La batalla de Orgreave peleada de nuevo, 17 de junio de 2001”. Por paradójico que resulte, la batalla de Orgreave es una repetición *singular*: “una de las reconstrucciones más inusuales jamás hechas en el Reino Unido” y de acuerdo con sus participantes “sin duda, una de las más realistas

2— <http://www.montacute.net/histrenact/>

y disfrutables jamás escenificadas³.” La descripción que el sitio ofrece es suficientemente interesante para ser citada en extenso pues permite percibir la valoración que las propias comunidades de *re-actores* otorgan a sus producciones, en términos de su realismo irrefrenable, la intensidad de sus efectos emocionales, el embelesamiento en la precisión de las armaduras y equipos y la afirmación, enteramente contradictoria en este caso, de que la repetición histórica no tuvo un carácter político definitivo.

Descrita como “espantosamente convincente” por el periódico *The Independent*, esta recreación no política del peor enfrentamiento de la huelga minera de 1984 —una batalla acusadamente violenta entre miles de mineros y la policía— tuvo lugar en dos partes, en un sitio adyacente y luego en el espacio original alrededor y en el pueblo de Orgreave en Yorkshire del Sur.

[...] participaron 520 *re-actores* y 280 extras locales —incluyendo a mineros y policías que estuvieron presentes en 1984. Los uniformes, el vestuario y las tácticas fueron recreados meticulosamente, incluyendo cascos y escudos antidisturbios al estilo de 1984 [...] producidos ex profeso junto con más de 1000 “pedras” falsas para ser arrojadas a las líneas de la policía. [...]

La recreación pareció excepcionalmente realista no sólo a los *re-actores*, sino también a la audiencia con boletos de unas 3000 personas, en su mayoría gente local, muchos de los cuales testimoniaron que se les erizó el cabello.⁴

3— <http://www.montacute.net/histrenact/societies/wwii/articles/orgreave.htm>

4— “Described as ‘eerily convincing’ by *The Independent* newspaper, this non-political recreation of the worst clash of the 1984 Miners’ strike—a violent pitched battle between thousands of miners and police—took place in two parts, adjacent to and then actually on the original ground around and through the village of Orgreave, South Yorkshire.

“[...] 520 re-enactors and 280 local extras—including ex-miners and police who were present in 1984—took part. Uniforms, clothing and tactics were painstakingly recreated, with 1984-style riot helmets and shields—different to today’s—especially produced along with over 1000 fake “stones” to be hurled at the police lines. [...]

“[...] It seemed exceptionally real, not just to the re-enactors, but also to the 3,000-strong pre-ticketed audience of predominantly local people, many of whom said the hairs stood up at the back of their necks.”

Lo curioso de este reporte es que en ningún momento sugiere siquiera que esta recreación sea una obra de arte. El mismo nombre del artista involucrado queda desplazado por el protagonismo del *re-actor* Howard Giles de la compañía EventPlan, y antiguo director del programa de eventos del English Heritage, quien produjo la acción para Artangel, que eventualmente fue filmada para un documental de Channel 4 dirigido por Mike Figgs, el director de la película *Leaving las Vegas*.

La discreción de esta autoría es significativa en un proyecto en el que, de muchas formas, el artista no es sino el catalizador de una operación social. Y sin embargo, ese escaso ámbito de responsabilidad, el de la intervención, tiene en este caso ramificaciones por demás variadas. Pues si bien la acción de Deller no consiste en mucho más que en desplazar un mecanismo previamente existente, el de la reconstrucción histórica, al terreno de la historia de las relaciones industriales contemporáneas en Inglaterra, esta acción de desvío es en sí misma suficiente como para provocar una serie de consecuencias políticas y estéticas.

Por un lado, lejos de plantearse como un acto de recreación, la acción estaba lejos de operar en un terreno ya neutralizado por la historia oficial. Los eventos alrededor de la huelga minera de 1984 siguen definiendo las vidas de los habitantes de Yorkshire y buena parte de Inglaterra, en términos de definir la división interna de sus comunidades, el arribo de la incertidumbre social del postindustrialismo y, sobre todo, la caducidad de los medios de acción política que definieron al proletariado moderno, es decir, la huelga, los bloqueos y plantones, y el intento de poner en crisis la operación de la economía de mercado. La llamada “batalla de Orgreave” es ni más ni menos que el momento decisivo de la derrota del movimiento obrero por parte del neoliberalismo thatcheriano, y por tanto el parteaguas de la historia social inglesa hasta ese momento. Es el punto traumático en que, como refiere uno de los participantes de la huelga y de la recreación, los mineros descubrieron dolorosamente que la consigna “Los mineros unidos jamás serán vencidos” había probado ser históricamente falsa. Pero al precipitar su derrota, también contribuyeron a hacer imposible una resistencia efectiva de la población inglesa ante las reformas del capitalismo neoliberal.

En ese sentido, *The Battle of Orgreave* aparece como un inmenso ejercicio de memoria social, que tiene al acto mismo de la recreación como un mero pretexto para que, tras décadas de no tocar el punto, una comunidad, los ex combatientes sociales y un país entero, pongan a revisión el registro histórico. En lugar de fetichizar la reconstrucción de un momento particularmente famoso del enfrentamiento (la carga de caballería, última en la historia inglesa, que la policía metropolitana hizo contra los huelguistas), Deller puso énfasis en registrar en su documental y libro las voces acumulativas de los participantes. Para el artista se trataba muy conscientemente de poner a Orgreave en el catálogo de las batallas históricas inglesas, de hecho elevarla hasta adquirir el estatuto de “la guerra civil inglesa”. O, lo que es lo mismo, reinsertar el conflicto de clases (incluso, la derrota final del proletariado inglés clásico) como la sustancia de la historia.

La analogía se impone necesariamente: así como la tragedia del hundimiento de la fragata francesa *La Méduse* en 1816 ha quedado estatuida en la historia mundial gracias al cuadro de Théodore Géricault que cuelga en el Louvre, o el bombardeo de Guernica no sería el episodio ejemplar de la guerra total sin el cuadro de Picasso, la reconstrucción de la batalla de Orgreave debe tener la función artística de transformar la memoria en acontecimiento, de fijarlo como historia. Esto en sí mismo es la prueba de una repolitización, donde en lugar de servir a la nostalgia, de hecho, la recreación modifica el registro histórico, es decir, lo hace posible. Pero, adicionalmente, esta recreación planteaba constantemente el riesgo de escapar su estatuto de ficción real para volverse anticuadamente verdadera.

La reconstrucción de Deller tiene como uno de sus principales efectos activar una historia neutralizada por la nostalgia, y quizá no hay mejor antídoto para la nostalgia que el terror. Ofrecía a los *re-actores* profesionalizados una condición decisiva de la experiencia efectiva: el miedo a que los mineros ex huelguistas fueran, efectivamente, los criminales y asesinos que habían descrito los tabloides y la televisión de 1984. El miedo, pues, a una desublimación. En lugar de simular los bandos enemigos de batallas ya resueltas, Deller los había arrojado a enfrentarse

nada menos que con quienes Margaret Thatcher había humillantemente bautizado como “el enemigo interior” (“*the enemy within*”). El resultado no estaba del todo predeterminado, la recreación podría haber acabado en puesta en acto, por momentos parecía que el rito se saldría de cauce para inducir un motín verdadero:

—En *Orgreave* —Deller declara en una entrevista a Claire Doherty— pudo haber ocurrido un desastre. Muchos de los miembros de las sociedades de recreación estaban aterrorizados con los mineros. Durante los años ochenta, obviamente habían creído en lo que leían en la prensa y tenían la idea de que los hombres con los que llevarían a cabo la reconstrucción eran hooligans o revolucionarios. Pensaban que el acto derivaría en una enorme batalla auténtica.⁵

Las palabras de Deller trazan una línea finísima entre la repetición y la singularidad. Es el *momentum* donde el círculo genera una fuga centrípeta, el lugar donde el remedo se convierte en signo, el sitio donde la repetición genera (o degenera) en lo imprevisible. Lo notable de la batalla de Orgreave, de esta evocación práctica del momento culminante de la guerra civil inglesa, es que la recreación podía fácilmente haberse activado, ya no como ayuda de memoria, ya no como reconstrucción de los hechos, sino como deslizamiento en la pendiente de un destino violento. Por supuesto, Deller se felicita de no haber provocado este grado de autenticidad: la obra de arte permaneció como un objeto de meditación estética, no obstante las “piedras” volando y los caballos galopando entre las líneas de huelguistas, sin acabar de encarnar a los fantasmas. Los actores, a quienes Artangel pagó la tarifa no del todo despreciable de 80 libras, se ajustaron a su papel ritual. La reconstrucción permaneció, pues, adherida a la definición de una cierta escritura de la historia.

5— “In Conversation: Jeremy Deller and Claire Doherty”, en: *Contemporary Art from Studio to Situation*, ed. Claire Doherty, Londres, Black Dog Publishing, 2005, p. 94.

3. El último espectro

De un modo por demás brillante, *The Battle of Orgreave* politiza, al llevar a su límite, las formas de consumo espectacular de la historia de las que las “reconstrucciones históricas” son sólo el ejemplo más sobresaliente. Pero más allá de efectuar este desvío de un género social tan vasto, la obra de Deller traía necesariamente a cuento la compleja discusión de qué podía significar la recreación y la repetición histórica para la izquierda contemporánea. “La revolución social del siglo XIX no puede sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir.”⁶ La cita de Karl Marx en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* encierra toda la ambición, hoy casi irrecuperable, del proyecto revolucionario como una hiper-ilustración, es decir como la apertura de un tiempo radicalmente nuevo, emancipado de todo mimetismo y mito, un tiempo (si se me permite la redundancia) *finalmente* temporal. En la medida en que definirá a la izquierda del siglo XX como “filosofía del siglo XX” (Sartre), Marx había demandado y anunciado la aparición de una nueva relación con la historia, que no otorgaba a la nostalgia función alguna. Por el contrario, apelando incluso a ese momento del Evangelio donde Cristo ordena a un discípulo seguirle y no enterrar a su padre (Mateo 8, 22), Marx planteaba la ruptura con el pasado como el primer requisito de la revolución futura:

[La revolución] no puede comenzar su propia tarea antes de despojarse de toda veneración supersticiosa por el pasado. Las anteriores revoluciones necesitaban remontarse a los recuerdos de la historia universal para aturdirse acerca de su propio contenido. La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos, para cobrar conciencia de su propio contenido.⁷

Pero para argüir este “olvido revolucionario”, Marx se ve obligado a formular una compleja y muy sutil teoría de

—

6— Karl Marx, *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, en: K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas en tres tomos*, Moscú, Editorial Progreso, 1974, t. 1, p. 410.

7— *Ibid.*

la repetición histórica, que era todo menos una inocente invitación a hacer *tabula rasa* del pasado —teoría que de hecho concibe la historia como un escenario y que diferencia la operación de los agentes políticos en torno a categorías también dramáticas. Pero este teatro no es un problema meramente “ideológico”: como arguye Gilles Deleuze, para Marx, “la repetición en historia no es una analogía o un concepto de la reflexión del historiador, sino ante todo una condición de la acción histórica misma”.⁸ Marx sabía perfectamente que los revolucionarios franceses, y los jacobinos en particular, habían tenido que imaginarse vestidos romanos y defendiendo, como Bruto y Casio, los valores de virilidad de la República, para atreverse a cortar la cabeza del rey. Marx pensaba la historia revolucionaria hasta entonces (1852) como una prodigiosa mascarada, una maquinaria hecha de identificación y remedo, donde la ilusión de efectuar una recreación había sido la única vía posible para dar cabida a lo impensable, es decir, al cambio. Imposibilitados de pensar desde el futuro, los revolucionarios franceses habían conseguido evitar la decepción de saberse abriendo tan sólo las puertas al triunfo de los comerciantes y financieros, actuando bajo el influjo del destino cifrado en imágenes antiguas, y así “mantener su pasión a la altura de la gran tragedia histórica”.⁹

En esas revoluciones, la resurrección de los muertos sería, pues, para glorificar las nuevas luchas y no para parodiar las antiguas, para exagerar la fantasía de la misión trazada y no para retroceder ante su cumplimiento en la realidad, para encontrar de nuevo el espíritu de la revolución y no para hacer vagar otra vez a su espectro.¹⁰

Jacques Derrida se estremecerá de esta visión del tiempo revolucionario como un tiempo “*fantástico y anacrónico*”, donde la “sincronía no tiene oportunidad alguna” pues

—

8— Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, trad. María Silvia Delpy y Hugo Baccace, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2002, p. 149 n.

9— Marx, *op. cit.*, p. 409.

10— *Ibid.*, p. 410.

“ningún tiempo es contemporáneo de sí mismo, ni el de la Revolución...”,¹¹ intimado por lo que Marx llamaba abiertamente las “conjuraciones de los muertos en la historia universal”.¹² Es este contexto en el que Marx transforma la poética aristotélica en teorización del tiempo histórico, donde debemos hacer resituarse, plenamente restituida en su significado, una cita que nos persigue desde el malentendido usual de todo lo que llamamos el lugar común. Una frase que usualmente se saca a colación como si fuera una explícita e inequívoca condena de toda relación espejeante entre el pasado y el presente, como si fuera equivalente de la advertencia heracliteana de la imposibilidad de bañarse dos veces en el mismo río o como si fuera una frase complementaria al apotegma de Santayana: “Aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo.”¹³ Pero, como hemos visto, el argumento de Marx es de un orden muy distinto, podría incluso plantearse como una *estética* de la repetición. Plantea, de hecho, un criterio que deslinda no a la repetición de un tiempo libre de condición analógica, sino más bien a dos formas de *repetición*, que bien vistas son dos formas de *diferenciación*. La primera aparecería más bien como una recreación fallida, que se somete *trágicamente* a la apariencia de seguir un destino pre-escrito en el pasado para en realidad provocar la diferencia, el salto histórico, la ruptura. La segunda, en cambio, en tanto se ofrece como mera copia exacta del pasado, acaba siendo su remedo cómico, el pastiche, la identificación devenida en parodia: “Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y la otra como farsa.”¹⁴

11— Jacques Derrida, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Perreti, Madrid, Editorial Trotta, 1995, pp. 128-129.

12— Marx, *op. cit.*, p. 409.

13— George Santayana: “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.” *Life of Reason: Reason in Common Sense*, Nueva York, C. Scribner's Sons, 1905, p. 284.

14— Marx, *op. cit.*, p. 408.

En el texto, como arguye Deleuze —si bien no lo vamos acompañar más lejos— hay implícitos tres tiempos: el de la repetición *cómica* que plantea más bien una involución, incapaz de crear una nueva situación; el de la repetición *trágica*, que como bien saben los ojos de Edipo, se plantea con la acción irreversible de un operar más grande que su actor, incomprensible al agente: un actuar histórico. Finalmente, sin embargo, está el tiempo que observa la repetición, el tiempo del presente que sólo lo es en tanto que producto de las historias trágicas y cómicas que lo constituyen. Como en la búsqueda de Edipo, están siempre “el drama, la cesura y el después”, precisa Deleuze, donde pasado y presente son dimensiones del porvenir, “el pasado como condición y el presente como agente”.¹⁵

Tenemos, pues, que el lazo entre los diversos tiempos de la historia sólo puede ocurrir en el juego de las repeticiones. Sólo la recreación, en sus muy diversas formas, puede activar el futuro, y por tanto, sólo la recreación puede evitar la nostalgia. Por desconcertante que nos resulte, el cambio histórico sólo puede hacerse notar por medio del regreso. Éste, además de precisar el significado de la noción de “revolución” —ese término político tomado de la rotación periódica de los astros—, había sido el punto de partida hegeliano al que Marx aludía en su famosa frase de apertura de *El 18 Brumario*. En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, al discutir el papel de César y el establecimiento del imperio, Hegel aduce que no es sino con el arribo de un segundo César, es decir, de Augusto, que se hace nítido que un nuevo tiempo político se ha hecho presente, que no hay posibilidad de regresar ya a la república romana. Sólo la repetición crea instituciones. Sólo la repetición hace al evento escapar de la contingencia:

[...] en general, una revolución política queda, por así decirlo, sancionada por el asentimiento de los hombres cuando se repite una segunda vez. Un cambio tan grande necesitaba suceder dos veces; pues una vez es fácilmente considerada como “ninguna vez”, pero ya la segunda vez

15— Deleuze, *op. cit.*, p. 151.

confirma la primera. Fue, pues, necesario que Augusto se apoderase del poder, igual que César; del mismo modo que Napoleón hubo de ser destronado dos veces y que los Borbones han sido expulsados dos veces. La repetición convierte en real y establece firmemente lo que en un principio parece solamente casual y posible.¹⁶

The Battle of Orgreave (2001), coordinada por Howard Giles y registrada en un documental de televisión por Mike Figgs, es ampliamente reconocida como una de las intervenciones artísticas más importantes del siglo XXI. Su valor ejemplar radica en gran parte en haber demostrado las posibilidades de transformar la plataforma abierta de producción del arte contemporáneo en un medio de experiencia viva, que casi de un solo golpe infundió nueva vida al concepto decadente del arte público, al activar la promesa de memoria social de la tradición del monumento. Simbólicamente la obra podría también verse como un parteaguas, que marca el fin de la hegemonía insípida del llamado Young British Art, y la generalización de una estética de intervenciones sociales de muy diverso tipo en la práctica artística de hoy. Por sobre todo, la tarea de *The Battle of Orgreave* consistió en establecer de modo firme el horizonte histórico de nuestra era. Al proveer un ceremonial de recreación para la derrota de la clase obrera contemporánea, Deller creó un medio de convocar a los espectros de la resistencia de la era neoliberal.

16— Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, pról. José Ortega y Gasset, trad. José Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 538.



Jeremy Deller, *La batalla de Orgreave (Si hieren a uno hieren a todos)*—*The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001. Mineros retirados con sus hijos participando el día del performance—Participating former miners and their sons on the day of the performance. Foto—Photo: Parisah Taghizadeh [List. 2]

La canción es más grande que la banda. Una conversación

JEREMY DELLER Y FERRAN BARENBLIT



Jeremy Deller, *Acid Brass*, 1997. La banda William Fairey en el aeropuerto de Manchester—
The Williams Fairey Band at Manchester Airport. Foto—Photo: Jeremy Deller

Ferran Barenblit: La primera tentación, al iniciar una conversación, es siempre la de catalogar, de pensar en términos del tipo de trabajo que desarrollas. Pero no eres un artista que sienta continuamente la necesidad de cuestionar, de preguntarse quién es, qué tipo de arte haces o lo que deberías estar haciendo o por qué trabajas. A veces me parece que, como le sucede a muchos de nosotros, sólo miras hacia atrás en muy raras ocasiones, con el fin de pensar en por qué trabajas.

Jeremy Deller: A veces me sorprende de ser un artista. Mi formación no es de artista, sino en la historia del arte. Mucha gente no reconocería mi arte y vería de inmediato “una obra de Jeremy Deller”. Trato de no analizar tanto mi propia obra. Eso probablemente tiene algo que ver con no haber ido a una escuela de arte, donde se te pide constantemente hablar y teorizar sobre ella delante de la gente. No tuve nada de eso en mi formación. Es una mala respuesta para ti, una especie de negación de tu pregunta.

FB: Cuauhtémoc Medina ha mencionado que tu trabajo es eficaz porque es difícil de entender su lógica. Tal vez por eso saltas de un medio a otro, de un registro a otro, con mucha facilidad.

JD: Siento lo que sea que puedo, o lo que sea con lo que pueda salirme con la mía en el momento. Soy tal vez un poco más instintivo. Y sólo veo lo que tengo a mi alrededor, aquello con lo que puedo trabajar, no sólo en términos del tema, sino también en términos de la forma que adopte, pero, ya sabes, lo que sea más eficaz para el tema.

FB: Y esa eficacia aviva la obra. Alguna vez dijiste que *The Battle of Orgreave* [*La batalla de Orgreave*] sigue recibiendo respuestas. No pasa una semana sin que recibas un mensaje, un comentario, lo que añade otra vuelta de tuerca a las lecturas de la pieza.

JD: Recibí un correo electrónico sobre ella ayer. Alguien que escribe para un proyecto de investigación del gobierno danés sobre arte público me dijo que la están utilizando como caso de estudio.

FB: Tal vez algún día debas ponerlas a todas juntas, todas las solicitudes, por los muchos enfoques que ha generado.

JD: Sí, exactamente, vienen desde todos los ángulos. Vienen cuando se muestra la película en el norte de Inglaterra, en una zona minera. Hay una gran exposición sobre la minería y las huelgas, en un centro comunitario. La película se presentó allí, también. Su longevidad me sorprende: *The Battle* se proyectará al menos una vez al mes. Nunca esperé una vida tan larga para la película. Sabía que era un asunto mayor como obra, sólo porque la producción era tan grande que necesitaba una increíble cantidad de esfuerzo.

FB: Te mueves en el ámbito de lo “precisamente indeterminado”. ¿Crees que la ambivalencia ayuda a multiplicar las lecturas de tu obra?

JD: Cuido de no revelar mis opiniones con demasiada firmeza o en absoluto, de verdad. Obviamente al hacer una obra estás revelando algo. No quiero hacer una especie de trabajo político en el sentido que un activista haría un trabajo político. Quiero darle un poco más de poesía, un poco más de espacio, para que la gente pueda maniobrar. Las palabras “arte” y “político” no son necesariamente las dos mejores palabras para unir en ocasiones, así que quiero tener un poco de espacio para el pensamiento y no decir a otros lo que deben pensar.

FB: En ese caso, tal vez su eficacia va de la mano con su emocionalidad. Hay una tensión en la película que viene de la implicación del espectador en ella. Tal vez sea el hecho de que a todos nosotros un lado nos parece más moralmente defendible que el otro. Aun así, todos los “actores” son los protagonistas que estaban en un lado u otro de la barricada hace treinta años. Es imposible no sentir como si fueras parte de eso.

JD: Hay algo acerca de la película que ha hecho que la gente vibre, tocó una fibra sensible. No se trata sólo de Gran Bretaña, obviamente, se trata de un montón de cosas, una gran cantidad de situaciones diferentes que puedes

aplicar a la película. Me gusta que, técnicamente, no es la película de mejor factura porque es bastante burda, realizada en un periodo bastante corto de tiempo. Sin embargo, es muy emotiva, muy cruda y honesta. *The Battle* tiene esta muy extraña recreación. Es como un *reality show*, pero en una versión muy cruda.

FB: Y el espectador se sorprende, también. ¿Qué hacen esos cientos de personas repasando su pasado? ¿Qué hay en esa mitología que es tan poderoso que les hace querer recordarlo todavía?

JD: Creo que el trabajo era muy arriesgado porque tienes un millar de personas involucradas, y nadie sabía qué pasaría. Hubo un cierto grado de riesgo en ella. El potencial para el fracaso era muy alto. Era como una idea absurda, algo que no se debería hacer. La comparo con *Sacrilege* [*Sacrilegio*], el Stonehenge inflable. Hay un grado de estupidez y de obstinación, una especie de locura comparable a lo que sucede en una película de los Monty Python. En cualquier caso, *The Battle*, como obra de arte, es mucho más grande que yo. Tiene su propia vida. El público principal eran los participantes. La hice para toda esa gente. Luego estaba la audiencia en el sitio viéndola, ya que el evento era público. Y además tienes estas otras ondas de círculos concéntricos en expansión, de ida y vuelta, pero el centro de todo el proyecto eran realmente los mineros y sus familias, que estaban tan contentos con lo que pasó. *The Battle* se remonta a un momento de la historia, y como la obra sigue viva permite al público volver a ese momento de la historia, dándole una nueva vida. La obra en sí es lo que está vivo. A veces lo comparo con la canción de Led Zeppelin *Stairway to Heaven*. La canción es más grande que la banda. Al igual que con ellos, probablemente seré recordado por este trabajo, lo que me parece perfecto.

FB: Me gusta esta idea de creación, que no ocurre tanto en el arte, ser recordado por algo que en realidad no has hecho en cierta forma... Una idea que es el centro de esta exposición es la noción de la reconstrucción de las historias del pasado, sean las grandes narrativas o eventos

privados. Si *The Battle* es una historia épica, *The Open Bedroom* [Cuarto abierto] recrea lugares tan íntimos como tu dormitorio y tu baño.

JD: *The Open Bedroom* es una manera de contener una gran cantidad de obra, que si la ves en un entorno tradicional se vería horrible, probablemente, porque es una obra temprana. Es una forma de mostrar la obra de a partir de la década de 1980 en su propio contexto, toda junta en una habitación. En cualquier otra forma de exhibición sería embarazosa para mí, pero aquí no sólo tiene sentido, sino que adquiere fuerza. En la exposición estará al inicio: una retrospectiva clásica, puesto que vas a ver los primeros trabajos en la primera sala. Es casi como un cliché: tienes la obra del artista cuando estaba en la universidad o recién egresado de la universidad, esta extraña obra que derivó en una verdadera carrera o lo que sea. Estoy mostrándola en una situación de dormitorio, ya que la obra se hizo o se pensó en el dormitorio, y nunca salió de allí. La mayor parte de esta obra nunca fue vista. Simplemente se quedó en el dormitorio, literal y metafóricamente, es por eso que tiene sentido tenerla ahí. Es el entorno adecuado.

FB: Estas idas y venidas al pasado se tejen en todo el conjunto de obras que se muestran en esta exposición: *The Battle*, la historia de Bruce Lacey, la historia de Adrian Street. Tú y yo somos de la misma generación, pero debemos de haber pasado por todo lo que se explica aquí de diferentes maneras: el paso traumático de una sociedad industrial, orgullosa de sus logros, a una sociedad del espectáculo que continuamente tiene que volver a exhibirse. Desde España, los acontecimientos de los mineros parecían muy lejanos, pero la historia se repitió poco tiempo después. Además, supongo que tú estarías emocionalmente más cerca de personajes como Adrian Street que yo.

JD: Tuve que investigar lo que pasó en Orgreave. Lo vi en la televisión, igual que tú, fui testigo de la huelga por la televisión. El retrato de Adrian Street con su padre era una imagen tan extraña, una fotografía tan extraña, que

sentí que tenía que investigarla, al igual que la huelga de los mineros. Esa imagen y la obra sobre la huelga de los mineros son muy similares, ya que ambas tratan acerca de un país que intenta llegar a un acuerdo con su ser, con perder una industria, ¿cómo ocurre ese cambio?, pero también ¿cómo se ve? Adrian encarna el cambio. Él no es sólo una figura del entretenimiento, un luchador, una persona extravagante. Es una metáfora de lo que ocurrió en el Reino Unido: pasó de ser un país industrial a ser un país dedicado a los servicios, el entretenimiento y la creatividad. Esa fotografía no sólo es la predicción de este cambio, literalmente lo encarna. Con su cuerpo, está mostrando el cambio a medida que está sucediendo, de cómo ser post-industrial, o al menos una de las muchas estrategias posibles. Resume 50 años de historia en Inglaterra. La obra acerca de Orgreave era realmente acerca de cómo un país se desindustrializa, lo que eso hace a las personas, cómo se les trata, el efecto en todo un país. Es por ello que ambas obras están conectadas de manera extraña: es la recreación de una fuente.

Quería saber más acerca de la imagen y sus circunstancias. Una vez le preguntaron a Adrian dónde le gustaría ser fotografiado para un artículo de periódico. Le estaban pagando un montón de dinero para contar la historia de su vida y él dijo: “Quiero volver a la mina donde trabajaba cuando era joven y quiero ser fotografiado con mi padre”. Probablemente nadie se dio cuenta de que la fotografía era básicamente una venganza. Odiaba a su padre, odiaba la mina, odiaba esa parte del mundo, odiaba todo lo relacionado con ella. Regresó a mostrarles lo que había hecho de su vida. Es como alguien que no sólo tenía que volver: había llegado desde el futuro, como un personaje de ciencia ficción, para mostrarles lo que el futuro va a ser. Parece decir: “Va a ser luminoso y brillante y no sucio y negro”. Lo veo como una imagen profética, casi religiosa o visionaria, pero por accidente.

FB: Lo que nos lleva a la idea de enfrentarse a la propia historia. Algunas de las imágenes en tu trabajo retratan un momento de tensión, y además, de una colisión entre un mundo que está a punto de pasar por un cambio traumático.

JD: Toda su cultura está en peligro, su forma de vida.

FB: El mensaje que les estaban dando era: “Ustedes deben desaparecer como colectivo.” Todo el conocimiento acumulado durante décadas, toda la lucha, ha sido inútil. Hay un cierto paralelismo con lo que sucedió hace poco tiempo en algunos países del sur de Europa.

JD: En el Reino Unido todo esto ocurrió diez años antes que en cualquier otro lugar de Europa. Tuvimos este primer choque, y esta ideología sucedió antes, y así, de manera que el resto de Europa podría aprender de nuestros errores. Si ése es el caso o no, no lo sé. Las cosas sucedieron muy rápidamente en Gran Bretaña por alguna razón. En la década de los años ochenta, los acontecimientos se desarrollaron demasiado rápido, e incluso ahora la gente de derecha realmente se arrepiente. Algunos se dieron cuenta de que fue realmente terrible el trato dado a los mineros. En el momento pensaron que era una buena cosa, pero ahora, en retrospectiva, ven lo que pasó con el entramado del país, y saben que las personas, los pueblos y las ciudades todavía se están recuperando. Fue, básicamente, como estar en una guerra.

Me interesa la política, pero lo que me interesa de todo este proceso es la forma en que afecta a las personas, cómo se refleja en la cultura, y cómo afecta el cambio social. Algo similar me ocurrió cuando estaba interesado por la historia siendo niño. Estaba más interesado por la vida, por cómo era vivir hace 500 años, más que por lo que los reyes estaban haciendo. Mi interés por la historia y la historia contemporánea es más acerca de las cosas cotidianas, en lugar de las cuestiones políticas mayores. No creo haber respondido a tu pregunta...

FB: No, de hecho, estás respondiendo de manera muy precisa. Estoy de acuerdo con tu idea de que ya no existen grandes planes para el futuro. Y entiendo que quieras centrarte en las historias personales, como en el *Ulises* de Joyce.

JD: Esas historias personales encarnan, desde luego, una historia nacional o internacional más amplia. Pueden reflejarse centrándose en estas narraciones íntimas. En el

pabellón británico en Venecia, incluí de la misma forma algunas ideas acerca de los acontecimientos recientes. La guerra en Irak estuvo presente con dibujos realizados por soldados, de las cosas que han visto y hecho o escuchado. Esos pequeños dibujos te dicen mucho acerca de la situación, probablemente más que cualquier político o una película o un documental. Sólo unos pocos dibujos para representar lo que significó estar allí.

FB: Entiendo lo que dices acerca del enfoque político de tu trabajo, para mí, personalmente, creo que tiene mucho sentido, y creo que ésa es una de las grandes cosas del arte: cómo explicar, cómo hacer frente a lo universal mediante lo particular, las historias personales o compartidas.

JD: La forma en que investigué la pieza de la huelga minera, *The Battle of Orgreave*, fue básicamente conocer a la gente una por una y hablar con ellos acerca de lo que les sucedió y su experiencia en la huelga, pero también de ese día en particular. Consigues la textura de los individuos, de las personas que te cuentan historias, y obtienes tanto de los pequeños detalles. A la gente le gusta contar su historia. Siempre estoy interesado en las personas que han formado parte de una campaña o de algo grande para saber cómo fue, porque realmente nunca he estado involucrado en algo así. Veo a la gente no sólo como individuos, sino también como un fragmento de historia.

FB: Probablemente, hace unos siglos, alguien hubiera escrito un poema épico sobre eso.

JD: Exactamente, un poema de unas 50 páginas. Hubiera sido una cosa heroica. De hecho, se mostrará pronto en una exposición histórica. Están mostrando todos estos cuadros de la historia británica y, en la última sala, creo, está *The Battle*.

FB: Hablábamos acerca de la ambivalencia. No me refiero a la parte política, sino de la forma, la forma en que operas, es decir, que no presentas nada como ya resuelto.

JD: No, no, no estoy dando una solución. Es más abierto y desordenado tal vez, creo que eso es lo que dirías. Podría

tener que ver con remolcar un coche por Estados Unidos, no sé está realmente en control de la obra. Podría creerse que sí, pero en realidad es una mezcla de muchas cosas, muchos elementos, por lo que no me veo intentando hacer un trabajo limpio, preciso, acabado, son trabajos de investigación, de verdad, los que estoy haciendo, y son más abiertos, no tienen un resultado claro y limpio, con lo que estoy feliz. Esto hace que a veces sea más difícil exponer, o definitivamente vender obra de este tipo porque no hay nada.

FB: ¿El humor?

JD: En mi obra hay un sentido del humor, tal vez un negro sentido del humor. Los artistas son personas a las que se les permite hacer cosas que tal vez no deberían suceder. A los artistas se les da un tipo de libertad para actuar de una determinada manera, de la que realmente nadie más puede. Estoy muy interesado en empujar ciertos límites. De hecho, me gustaría hacerlo más. Di una charla en una prisión una vez, hablé sobre el arte y la delincuencia y cómo los artistas y los delincuentes en realidad son muy similares en algunos aspectos, porque ambos están tratando de poner a prueba los límites de la aceptabilidad, de la conducta social, pero también...

FB: Y ambos se les mantienen en un lugar cerrado... donde la seguridad es un problema.

JD: Sí, sí, están contenidos en estos lugares muy seguros y bien iluminados, que son por lo general bastante limpios y pueden ser muy estériles también. El artista está básicamente entregado a la libertad, el preso no tiene libertad, casi no tiene derechos, mientras que parece que al artista se le paga. Por lo tanto, una vez dicho esto, hay una gran similitud entre los dos y también hay mucha creatividad involucrada en ciertos tipos de delitos; los delincuentes son muy inteligentes, pueden engañar a la gente, son como los magos, al igual que los artistas, por lo que ahí está esa conexión.

Si eres historiador del arte sabes que no hay nada nuevo. En cierta manera, todo ha sido pensado antes. Tal

vez la tecnología sea nueva, pero la idea y su transmutación no lo son. Tengo una perspectiva histórica tal vez, pero tampoco le tengo miedo al arte. No le tengo miedo al arte de otras personas o a la historia del arte. Me gusta, y me gustan los museos, me gustan las iglesias. Estoy tan feliz de curar una exposición de arte histórico como lo estoy de hacer mi propia obra, por lo que es muy útil tener esa formación.

FB: Hablemos de *English Magic* [*Magia inglesa*], que veo como un evento que se convirtió en un monumento.

JD: *English Magic* era, obviamente, todo el pabellón en Venecia. En esa exposición tenías el coche y la película. La película fue muy importante: era una manera de amarrar las ideas, pero también de hacerlas más apetecibles, si ése es el término correcto, algo que la gente pueda mirar y disfrutar. Había mucho en esa exposición que no era disfrutable: la guerra, ocultar dinero, la corrupción, el fin de los medios de vida de las personas en Rusia. La película iba a ser una reflexión sobre el pabellón, si bien quería hacer algo que fuera muy entretenido. Me interesaba mucho hacer una película de arte que la gente realmente quisiera ver, con una historia fuerte y buena música. Se suponía que debía ser muy seductora, casi comercial. Las imágenes de las aves sólo querían llamar la atención de la gente. Yo estaba muy emocionado viendo a la gente viéndola en Venecia. La música de la película llenaba cada sala en el pabellón: era su corazón, y estaba presente en todas partes. El coche fue muy importante porque las personas podía sentarse en algo que estaba sucediendo realmente en la película, que fue destruido para hacer una banca, un lugar para sentarse, así era, tenía un uso y se refería a otra obra en la exposición. El coche es, en cierta forma, una gorda y pesada pieza escultórica. En realidad, sólo funciona si te sientas en él para ver la película.

FB: Es por eso que veo el coche como un monumento. El automóvil es el gran monumento contemporáneo. Los mineros que protagonizan *The Battle* extraen carbón para hacer el acero con que se hacen los automóviles... Casi treinta años después, lo único que queda son sus restos comprimidos.

JD: El automóvil es una gran parte de la economía. Llevé un coche destruido alrededor de Estados Unidos —había sido destruido en Bagdad—, lo remolqué alrededor de Estados Unidos para mostrar a la gente de allí lo que le había sucedido, a menudo estaban conduciendo sus propios coches junto a nosotros. Es un símbolo muy potente. La gente se vuelve muy protectora de los coches. Al presentar el pabellón de Venecia, la BBC transmitió acerca de él y mostró el coche siendo destruido. Algunas personas me escribieron diciendo lo repugnante que era que yo hubiera destruido un coche, aunque fuera un coche viejo que había comprado por 1500 euros. Era como matar un perro o un gato. Yo, sin embargo, estaba muy feliz de destruir un Range Rover. Ése ha sido uno de los momentos más felices de mi vida.

FB: Antes hablábamos de las similitudes entre los artistas y los presos, entre los museos y las prisiones. En *English Magic* era una presencia evidente.

JD: He colaborado con esa organización que ha trabajado en las cárceles desde hace años, así que estaba muy interesado, en Venecia, de tener alguna obra realizada por los presos, pero tenía que tener un foco, era absolutamente necesario que tuviera una razón de ser, yo no podía sólo poner dibujos aleatorios realizados por los presos. Tenían que trabajar conmigo en algo, tenía que ser una colaboración, y luego tuve una estadística acerca de los soldados que habían estado en la cárcel, soldados que habían terminado en prisión, y yo, de por sí, quería hacer algo en el pabellón sobre la guerra en Irak, de alguna forma, pero no de una manera directa, política. Y entonces me di cuenta, bueno, esto es. Voy a poner a los presos a hacer dibujos sobre la guerra desde su perspectiva, pero también a retratar a los hombres, en su mayoría hombres, que tuvieron que ver con la guerra, los políticos, pero también otras personas, científicos y demás, por lo que así fue, simplemente así, tenía pleno sentido, ya que también trata de la naturaleza de la delincuencia, de los crímenes de guerra y todas esas cosas. Y ahora estos hombres están en la cárcel, fueron héroes y ahora están en la cárcel. Todas estas cuestiones éticas, embarazosamente éticas respecto a la prisión y la guerra y el ejército.

FB: El pabellón en Venecia generó un debate, lógicamente, sobre la manera de representar a un país en un evento así.

JD: Yo estaba en realidad... sí, yo estaba representando a un país. Pero representar tiene dos significados: yo era el representante, pero también estaba representando al país en términos de mostrarlo a los demás.

FB: Hay un tercer significado de la representación, que es re-presentación: presentar de nuevo.

JD: Tienes razón, se trata de re-pensar y re-imaginar. Definitivamente fue una experiencia estética, y yo quería tener esta versión casi mitológica, alegórica de la Gran Bretaña y lo hice, pero claramente quería hacer un pabellón centrado en el Reino Unido. No estaba interesado en hacer algún tipo de arte mundial, una declaración de arte mundial o una pieza de arte mundial que tuviera significado en cualquier lugar, en cierto sentido quería hacerlo muy local. Trata de la Gran Bretaña, y trata del mundo, básicamente, debido a nuestra interferencia o a nuestra relación con el resto del mundo; es una pieza donde los temas de la exposición, a pesar de tratar sobre personajes o eventos dentro del Reino Unido, realmente tienen un significado global en cierta forma, como la guerra o incluso William Morris. Y destruir el yate de Abramovich, David Bowie, y la familia real y la tierra y el poder y la evasión de impuestos, todas son cosas que están en el mundo, no sólo en el Reino Unido. Así que tenía un enfoque muy local o nacional, pero sabía que también tendría un atractivo internacional, sólo lo quería hacer... básicamente hice lo que quería, lo que sentí que era correcto para mí en ese momento para mostrar mi versión de la Gran Bretaña, o lo que me gusta y odio de ella.

FB: Y, mirado desde el exterior, todo lo que sucede en Londres, sucede en el mundo. Todavía ajustamos nuestros relojes de acuerdo con la hora de Greenwich. El pabellón globalizó un conflicto e hizo que todo el mundo lo viera a través de ojos británicos.

JD: Yo no quería hacer ninguna concesión al mundo del arte, hacer cualquier cosa que fuera amigable con la

Bienal, como la escultura abstracta o algo que podría tener un claro, obvio sentimiento universal hacia él. Quería hacerlo sobre momentos concretos de la historia. Sabía que la gente se comprometería con él, como la referencia a Abramovich. Todo el mundo había visto eso dos años antes y todo el mundo probablemente seguía escandalizado o enojado por ello. El arte es una gran cosa. Puedes hacer todas estas escenas fantásticas de destrucción y muerte mediante la pintura. Eres libre de representar cualquier cosa. La gente cree que esto sólo ocurre en la era de Photoshop, pero en realidad los pintores han estado haciendo esto desde hace miles de años, representando las cosas más escandalosas. Sentí que era el momento de hacer algunas pinturas de ese estilo generadas por computadora. Tenemos la tradición de la mitología griega, romana y precristiana, o la mitología romana, o la pre-cristiana en realidad, pero yo quería actualizarla.

FB: Aunque el pabellón era un lugar al que el público tenía que ir a ver arte, en tu trabajo hay una gran cantidad de obras que se encuentran directamente en el día a día.

JD: Estoy feliz de hacer eso. Pienso que a veces las galerías no son el mejor lugar para ver arte o para hacer arte. La calle es a menudo un gran lugar para mostrar arte, porque es justo donde debe estar. El hecho de que algunas personas ni siquiera sepan si se trata de arte no me molesta en realidad. Simplemente me gusta la idea de que la gente pueda ver las cosas en el ojo público y me gusta la aleatoriedad de ello y la falta de control. Me gusta perder el control de una obra, casi como un experimento social con su carácter aleatorio y accidental. Algunas de estas obras, como *Sacrilege*, podrían generar una especie de peregrinación. En cierta forma no importa, podrían darse cuenta dentro de 20 años, pero me gusta la idea de que algo así tiene un atractivo masivo y que nadie sabe realmente. Como *Sacrilege*.

FB: Y comprar un boleto, sé que fue un problema para ti. Así, mientras los mineros estaban trabajando era gratis, y luego, cuando los mineros se pusieron inquietos se convirtió en parte de la industria del entretenimiento.

JD: Sí, siempre es gratis, siempre es gratuito, así que eso era bueno, pero era, tenía que ser...

FB: Es verdad, tal vez así era la experiencia artística hace unos siglos.

JD: Parte de este trabajo puede generar mucha expectativa, una especie de peregrinación. Es una experiencia especial, una experiencia comunitaria, las personas vienen de muy lejos para ver las cosas, y compartir una experiencia, disfrutarla. Es así, estoy muy interesado en el arte neolítico y en lo que debe de haber sido. Si piensas en Stonehenge, fue una de las primeras obras de arte público. No son edificios tal y como los conocemos, porque no tienen techo, pero son como obras de arte público. Yo quería obtener eso con *Sacrilege*. Estar en Bristol o donde sea, todo el mundo se forma en la fila, con paciencia, y espera su turno.

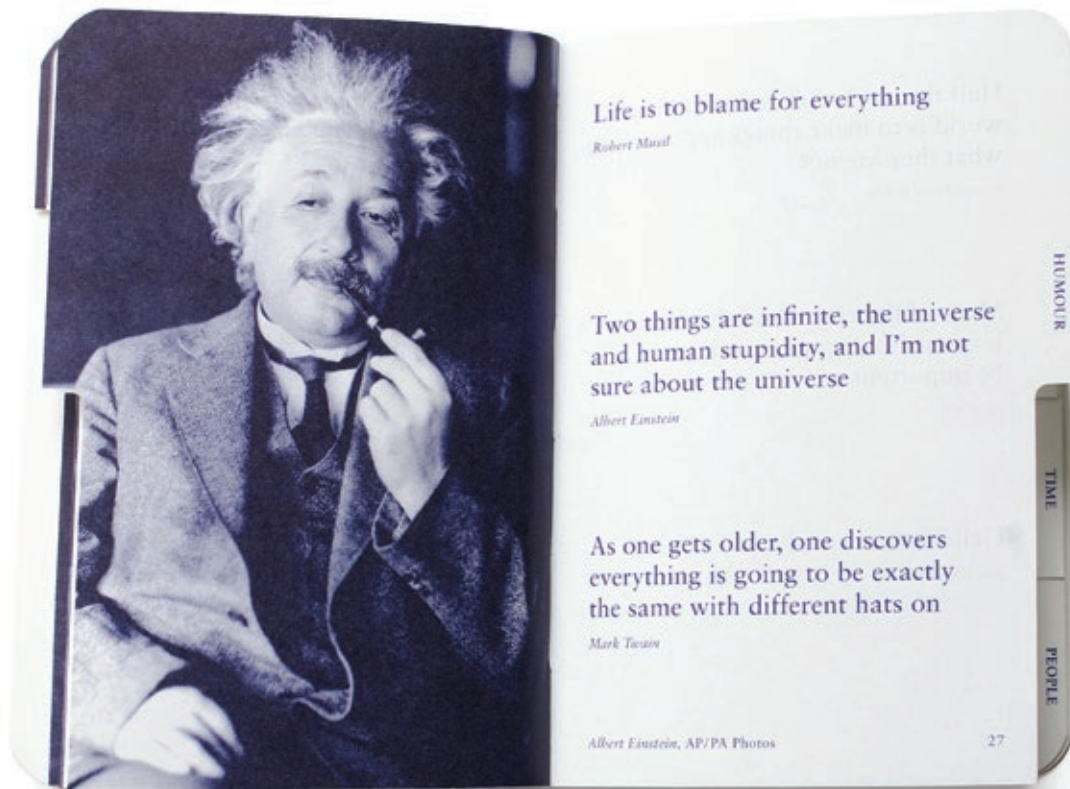


Jeremy Deller, Foto publicitaria de—Publicity photograph of Adrian Street, c. 1980
© Exotic Adrian Street

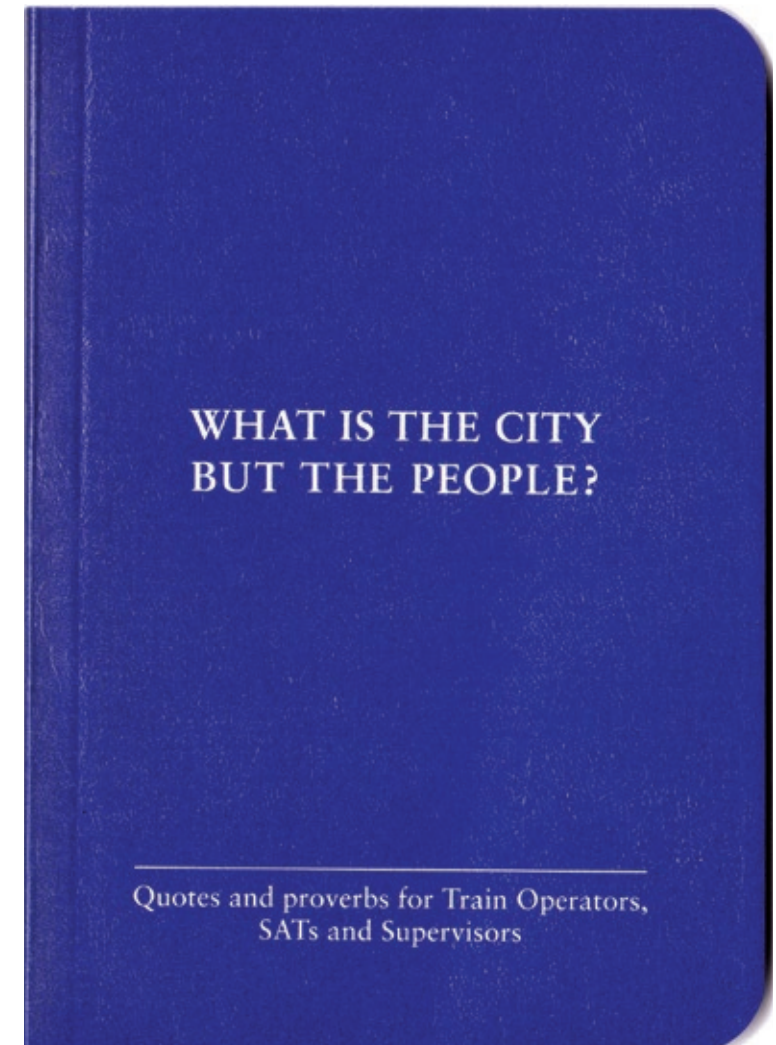


Jeremy Deller, *Tantas maneras de hacerte daño (Vida y obra de Adrian Street)—So Many Ways to Hurt You (The Life and Times of Adrian Street)*, 2010. Adrian en un aeropuerto de EEUU—Adrian at the airport in the US [List. 11]

Jeremy Deller, *Tantas maneras de hacerte daño (Vida y obra de Adrian Street)—So Many Ways to Hurt You (The Life and Times of Adrian Street)*, 2010. Still de vídeo—Video still [List. 11]



72 Jeremy Deller, *¿Qué es la ciudad sino la gente?—What Is The City But The People?*, 2009. Vista del libro—View of the book [List.13]



Jeremy Deller, *¿Qué es la ciudad sino la gente?—What Is The City But The People?*, 2009. Vista del libro—View of the book [List.13] 73



Jeremy Deller, *Archivo popular—Folk Archive*, 2005. Con—With Alan Kane. Tom Harrington, Cumberland y—and Westmoreland Wrestling Champion, Egremont, Cumbria, 1999. © Jeremy Deller & Alan Kane [List. 5]

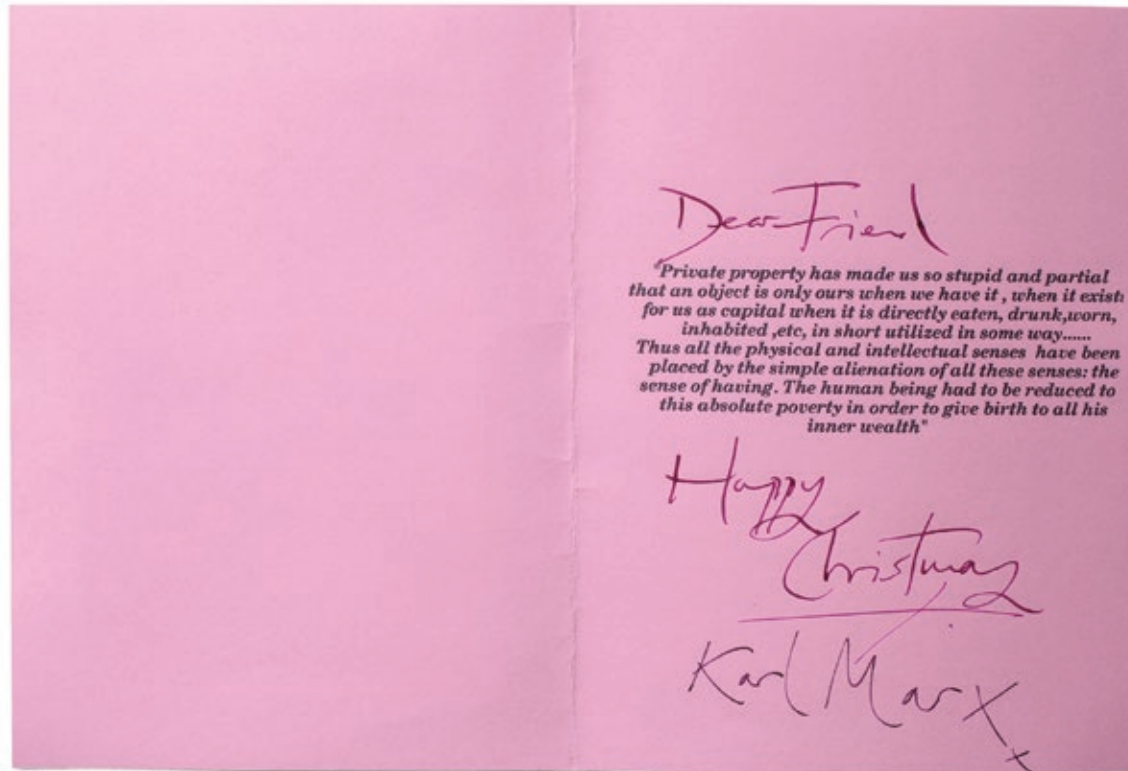


Jeremy Deller, *Carita feliz—Smiley*, 1995. Sellos en billetes de veinte libras—Stamps on twenty pounds notes [List. 5]

Jeremy Deller, *Lo siento—I'm Sorry*, 1995. Sellos en billetes de veinte libras—Stamps on twenty pounds notes [List. 5]



76 **Jeremy Deller, Karl Marx en Navidad—Karl Marx at Christmas, 2000**
('Historia'—'History'). Fotografía en postal—Photograph on card [List. 5]

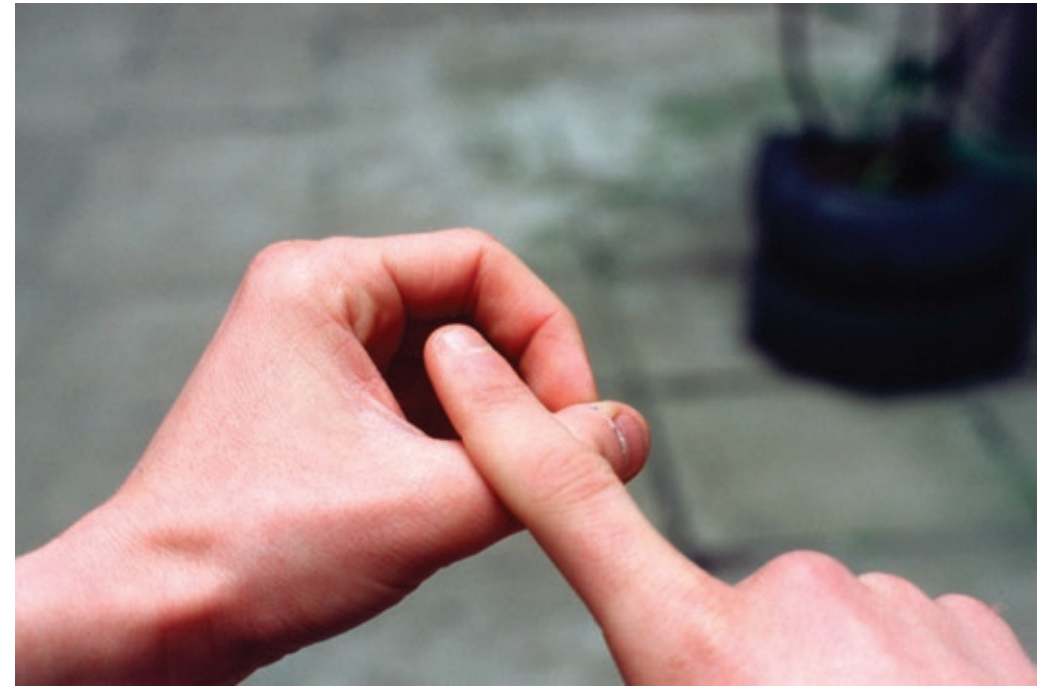


Arriba—Top: **Jeremy Deller, Karl Marx en Navidad—Karl Marx at Christmas, 2000**
('Materialismo'—'Materialism'). Interior de una postal firmada—Interior of card with inscription.



Abajo—Bottom: **Jeremy Deller, Karl Marx en Navidad—Karl Marx at Christmas, 2000**.
Performance con alguien parecido a Karl Marx ofreciendo una tarjeta de Navidad—Performance
with Karl Marx lookalike offering a gift Christmas card at Fig. I Gallery, Londres—London.

Cup of Tea with one sugar.





Jeremy Deller: The Infinitely Variable Ideal of the Popular

CUAUHTÉMOC MEDINA



Jeremy Deller, *Bombas amigas—Friendly Bombs*. De la serie—From the series “Posters”, 2012. Foto—Photo: Thomas Mueller [List. 9]

And was Jerusalem builded here
Among these Satanic Mills?
WILLIAM BLAKE, *Milton* (1804-1811)¹

It is a deceptive but nonetheless convenient illusion to imagine that a writer is portrayed in one of his verses, and that one could happen upon an artist tout court in a single one of his creations. That temptation meets with a certain satisfaction upon discovering, among the diverse posters that Jeremy Deller (London, 1966) has produced since the 1990s, a silkscreen in which he uses a high-contrast photograph of an industrial town, the sky blackened by chimneys, to write a phrase in cursive: *I Blame The Industrial Revolution* (2012).

Indeed, one theme that traverses Deller’s stories (whether explicitly or hidden by implication) is a vision of the society that is, in turn, the factory and the product of the “eldest children of the industrial revolution,”² as Engels put it so well.

Deller’s approach to signs, ways of life, images, and objects always reveals, either as motif or index, the long shadow of the history of English industrialization and de-industrialization. The complex compendia, interactions and challenges of forms of social culture that traverse his work do not manifest a technical or methodological preference (for the forms of audience and community participation, for example), nor do they reiterate a populist cultural affiliation. On the contrary, taken together, they form a long chain of experiences with participatory analysis and with the ways of life and culture that define the oldest industrial society on Earth. Indeed, if Deller’s work is naturally posited as a polymorphous research process, it is because the artist belongs among the prodigious weave of those who have observed, critiqued, and thought industrial society. In this sense, it is accompanied by the Enlightenment idea, filtered through soot, that a whole variety of possibilities for life, art and culture, which Deller includes in his popular archive

1— William Blake, “Milton,” in *The Selected Poems of William Blake*, int. and ed. Bruce Woodcock (Hertfordshire: The Wordsworth Poetry Library, 2000), p. 319.

2— Friedrich Engels, “The Condition of the Working Class in England,” trans. Florence Kelley-Wischnewetzky, in *Collected Works of Marx & Engels*, vol. 4 (New York: International Publishers, 1975), p. 324.

(*Folk Archive* was, in fact, the title he used for his research on modern vernacular forms of recreation, which he carried out in collaboration with Alan Kane in 2005), can also serve as a series of commentaries, rejections, evasions, or transliterations of the complexity of industrial society.³

That a decisive portion of the portraits and images explored by Deller converge on popular image is part of the thing. As the artist himself has observed regarding *Judas Priest*, “The music, like the industry, is in the blood—literally.”⁴ Deller sees popular music, and all sorts of popular pleasures, transgressions and deviations, as a stratigraphic record of the subjective revolutions of industrial modernity, which culminates in the depression of the neoliberal triumph that alludes to postindustrial pathos, so full of nostalgia for coal dust, and that is symbolized in the black wall of the mural *I ♥ Melancholy* (1993). Deller has an especially keen eye for detecting expressions of the industrial sensibility and the way in which popular culture, both that of this order and that of a more spontaneous one, largely depends on the dichotomies of the history of what a multitude of authors are now designating as the “Anthropocene” in order to emphasize the way in which the technical civilization based on energy obtained from fossil fuels has transformed not only society, but life on earth in all its dimensions.⁵

It is that sensibility, rather than an attachment to a series of artistic procedures, that defines his work as a constant socio-affective intervention, and that enables him to locate the historical trauma of English society around the defeat of the 1984 coal miners’ strike. Represented in the pitched battled between anti-riot police and miners in Orgreave, it was reconstructed by Deller in 2001 as a grand reenactment,

3— See the description of the project on Deller’s website: <http://www.jeremydeller.org/FolkArchive/FolkArchive.php> and in Jeremy Deller and Alan Kane, *Folk Archive: Contemporary Popular Art from the U.K.* (London: Bookworks, 2006).

4— Jeremy Deller, *All That Is Solid Melts Into Air* (London: Hayward Publishing, 2014), p. 20. This is the catalog for an exhibition of artworks and images that allude to the Industrial Revolution, recently curated by Deller to serve as a traveling exhibition.

5— In this regard, see Jill Bennet, “Living in the Anthropocene,” in *dOCUMENTA (13): The Book of Books*, catalog 1 of 3 (Ostfildern: Hatje Cantz, 2012), pp. 345-347.

which presented it as the way in which contemporary heroism consists, mainly, in an evasion and strategic distortion pertaining to the identity of the working class.

In early works such as the campaign with the slogan *Brian Epstein Died for You* (1994), which attributed a revolutionary cultural role to the Beatles’ manager on par with Andy Warhol’s invention of Pop, as well as in the way in which he has explored the sorcery of late capitalism—taking as one point of departure the recycling of an all-terrain Range Rover for *English Magic* (2013) at the U.K. Pavilion of the 2013 Venice Biennale—Deller has elaborated a complex picture that always goes beyond the description of a commodity-based civilization.⁶

Deller is particularly skilled at seeing past the fetishism of our civilization, and at emphasizing the amalgam of illusion, eroticism, and self-deceit that produces our subjectivity. Whence, too, the capacity and grace with which he disassembles apparent eccentricity in order to reveal historical density, whether by taking on the creative prodigality of an artistic druid like Bruce Lacey (2012) or by putting a twist on the multi-faceted aesthetic creativity of the wrestler Adrian Street because he needed to create the most provocative and remote imaginary that he was capable of achieving, faced with the proletarian masculinity of his father, a coal miner (*So Many Ways to Hurt You: The Life and Times of Adrian Street*, 2010).

Deller’s contemporaneity is always a density, as demonstrated by his diagram *The History of the World* (1997), where such apparently disconnected things as big band music and acid house are actually part of a larger allegory, which is none other than the thicket of culture produced by modernization’s endless revolution. Behind its tendency to bring together improbable extremes, even when he turns a megalithic site that is key to British identity—i.e., Stonehenge—into a life-sized, inflatable theme park (*Sacrilege*, 2012), or when he asks the conductors of trains in the London Underground to all manner of quotes of Shakespeare, Pascal, or Ionesco under the city, Deller’s

6— “There’s Nothing Too Wrong with Repressed Emotions: A Conversation between the Artist, an Art Lover, and the Museum Director,” in Jeremy Deller, *English Magic* (London: British Council, 2013), pp. 82-83.

work can be regarded in terms of the dual passion that the artist himself has attributed to heavy metal groups like Judas Priest: it is “both a re-enactment of an industrial process and a requiem for its loss.”⁷

The most notable aspect of this quest is that it is not dominated by ideological commitments, but is rather a response that is all the more effective insofar as he does not specify an attachment to a methodology. Deller belongs to the genealogy of those who, as Charles Baudelaire argued a century and a half ago, do not see the artist as a “serf” to his media, but rather as a “man of the world” who “appreciate[s] everything that happens on the surface of our globe,” and whose point of departure is curiosity.⁸ But just as, in the mid-nineteenth century, Baudelaire confronted the challenge of a beauty revolutionized constantly by the “infinitely variable ideal of Happiness,” Deller records a world of multiplied social passions.⁹ Art cannot pretend to be superior to any of them; all that can be posited is the fact of containing and underscoring the energy of the collectivity. Although many of his fundamental works are important for their investigation of “the popular” or their participatory aesthetics, what defines them is, above all, their openness and mundaneness. “Every day I look at the world from my window,” he proclaimed in one of the interventions that he carried out in his parents’ home in 1993.¹⁰ Deller’s work is extraordinarily intelligent exactly because it does not fall into the shortcomings and limitations that come from seeming “intellectual.” His passion and capacity for contagion come from being constituted at all times as research projects for and out of excitement, which, from the start, poses an extraordinary political profit: refusing to ratify the identification of critique with melancholy, and positing

7— *What Is the City but the People? Quotes and Proverbs for Train Operators, SATs and Supervisors*, compiled by Jeremy Deller, London, Art on the Underground, 2008. The quote about Judas Priest appears in Deller, *All That Is Solid Melts Into Air*, p. 20.

8— Charles Baudelaire, “The Painter of Modern Life,” in *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trans. and ed. Jonathan Mayne (London: Phaidon, 1965), p. 7.

9— *Ibid.*, p. 3.

10— In *Open Bedroom* (1993).

reflection and enjoyment as tasks in the practice of the collectivity. In its ambition to go hand in hand with popular dreams, Deller’s work is also the glimmer of a variety of utopian moments found in experience and in all manner of cultural practices. In this light, it is thus logical that his work would appear as a demand for a fuller life, in the sense (as was proclaimed by the billboard he made for Swansea, Wales) that *More Poetry Is Needed* (2014). Governed by the ambivalence of industrial society, that it is both Hell and a glimmer of Heaven on earth, one of the merits of his work consists in resisting the temptation to reduce the work of art to a mere documentary record.



Jeremy Deller, *Se necesita más poesía—More Poetry Is Needed*, 2014-2015. Comisionada por—
Commissioned by Locws International for Art Across The City, Swansea [List. 12]

Jeremy Deller's English histories

DAWN ADES



Jeremy Deller, *Yo ♥ la melancolía—I ♥ Melancholy*, 1993. Vista de instalación—Installation view, Hayward Gallery, Londres—London, 2012. Foto—Photo: Mark Blower [List. 7]

When Jeremy Deller was asked in an interview why he chooses to be an artist—why not a documentary film maker—he gave a characteristically concise answer: “Being an artist gives you space. You can move across different disciplines. Your role is far more fluid.”¹ The same question could be asked about many of Deller’s projects—why not a sociologist, anthropologist, criminologist, ethnographer, wild life photographer, art historian, historian? He does seriously engage with all these disciplines—they are, one might say, necessary to, part of, his subjects. But he moves about freely, not just within but also against a given discipline, to overlap it with other concerns different in kind, to mobilise layers of representation and association, and to uncover specific political histories.

His implication that, being an artist, he is independent of but works with disciplines, that art itself is not a discipline, is interesting, and lies not just in a semantic and academic distinction between ‘discipline’ and ‘skills’ but in the profound shift that has taken place over the last century in what being an artist is, no longer defined by medium and technical expertise. He has introduced an original way of working which mobilises all kinds of ways of transmitting ideas. He makes, or is responsible for the making of, many things, including films, but almost nothing he has produced has been sale-able, as an art object with exchange value. To put it differently, he doesn’t want to add to the accumulation of things in the world going by the name of art, whether paintings, sculptures, photographs etc. One of the consequences is that, unlike most artists, there is no string of similar works which are immediately identifiable as by his hand; you won’t go to a gallery or into a private collection and be able to say, ah, a Deller. On the other hand what he has made, assembled, organised or performed has been carefully recorded in film, photography, and books, and thus remains accessible even if one did not see the installation, procession or exhibition or was not present at the event. This has made it possible to see that there is a real continuity in approach and that there are strong and consistent themes in what he does.

1— *Contemporary Art From Studio to Situation*, ed. Claire Doherty, Black Dog Publishing, 2004, p. 95.

One of the things distinguishing Jeremy Deller from most artists who create or recreate situations or events is that he doesn't have a hidden (aesthetic/art) agenda; he is not, for example, like Rod Dickinson, interested in exploring the relationship between truth and artifice or simulation.² His subjects—areas of operation—include art outside the canon, prisoners' art, wild life/nature, Northern cities and culture (eccentric towns and villages), extraordinary lives, the Industrial Revolution, music. He is not concerned to make public art but is interested in public life in Britain (and elsewhere). There are other paradoxes: he masterminds complex events and artworks but doesn't want to control the outcome; he is fascinated by eccentricity but fills his processions with 'ordinary' people. His work is very direct, but far from simple.

Two of his modes of operation in relation to his material strike me as particularly characteristic, and are in some ways complementary to each other. One is reversal, or inversion—he takes a stereotype, symbol or familiar practice and inverts or reverses it. The other is the combination or juxtaposition of opposites: most famously brass bands and acid house. He arranged for a traditional brass band, the Williams Fairey Band, to play acid house music—this was his first big collaborative work, called *Acid Brass* (1997). Reversals and juxtapositions are both ways of creatively engaging with the 'given', disrupting expectations and forging new patterns or narratives.

Deller insists that he is not a political artist but that his work is about politics.³ I take him to mean by this that his work does not speak for a particular ideology nor does it have anything to do with stereotypes like socialist realism. Very occasionally he does something directly connected to party politics, though with a twist: he planned a fundraising poster for the Labour Party with the words 'Vote Conservative' and a photograph of Rupert Murdoch. Behind this is the long history of Murdoch's support for the Conservative Party and Thatcher's anti-Europe, anti-Trades

—

2— Dickinson in conversation *Contemporary Art From Studio to Situation*, op. cit.

3— Jeremy Deller 'Political Art', *Jeremy Deller: Social Surrealism* audio CD, ed. Robert Eikmeyer and Alistair Hudson Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2012.

union policies. A more barbed 'Labour' poster read 'Vote Labour', with a portrait of George W. Bush, reflecting the Blair/Bush war alliance against Iraq.

Haunting much of Deller's work is the spectre of the Thatcher years and especially the brutal closure of the mines and destruction of the mining communities. This is a seam that runs through works of very different kinds—it's not necessarily the main subject but its causes and consequences are manifold and Deller brilliantly traps these, in films and exhibitions about the deep history of the industrial revolution, and its aftermath. Take the photograph he came across of the wrestler Adrian Street returning in full glamour gear in 1973 to the Welsh mine where he worked as a boy, and confronting his miner father. This is an extraordinary photograph and Deller, who relished the way his tutor at Sussex, David Mellor, taught him to unravel photographic imagery, regards it as one of the most significant pictures for post-war British history, encapsulating 'our uneasy transition from being a centre of heavy industry to a producer of entertainment and services.' Thatcher notoriously argued that Britain had to cease being a productive economy and turn itself into a 'service' one. Deller is not being exactly judgemental in his comment about the 'uneasy transition', but notes a fundamental change in Britain that has affected life at every level. His works have followed both the directions brought so explosively into contact in this photograph—the industrial history of Britain, and the world of entertainment and spectacle, both of which he has explored in general and in more intimate terms, on a large as well as on a small scale.

The miners' strike of 1974, the year after this photograph was taken, was 'a failure from the perspective of the Conservative government, who were obliged to cede to miners' demands. However, they retreated only in order to plan more methodically, put strategic supports in place... adopt a tougher policing policy ... and if necessary resolve to break the strike by force.'⁴ The strike of 1984 marked the second attempt by Thatcher's government to defeat the unions and introduce large-scale mine closures, and this

—

4— Stuart Hall 'Jeremy Deller's Political Imaginary', *Jeremy Deller Joy in People*, Hayward, 2012, p. 83.

time it succeeded. The Battle of Orgreave was the climactic event of the strike, which only now (June 2014) is the subject of demands for a full scale judicial enquiry. During the strike the miners were demonised by the press, and the agents of social control cast them as violent law-breakers. In his study of Mods and Rockers in the 1960s, *Folk Devils and Moral Panics*, the sociologist Stanley Cohen looked at the ways moral panics, campaigns against a 'social evil', are produced, and groups that were seen to threaten social stability are labelled as deviant, becoming stigmatised as folk devils. He argued that rather than deviance leading to social control, social control leads to deviance.⁵ Jeremy's re-enactment of The Battle of Orgreave and the film made of it for TV explicitly re-visited this violent event from the point of view of the miners, who had been depicted as the aggressors and law-breakers, folk devils. He inverts the 'symbolic crusade' against the miners in the original coverage of the strike by the press and media in order to uncover the role of the police, militarised in The Battle of Orgreave on a new scale, and show that it had effectively been a civil war. Deller wanted to make people angry, but at the same time, and this may be one of the reasons the film has lost none of its power, the event (the re-enactment was on a huge scale with eight hundred 're-enactment' specialists and two hundred former miners) was open ended. Rather than delivering a thesis like a documentary film, he 'left it to the experts to get on with it...I knew it had its own life. I had no ownership over it.'⁶ This is unusual both for an artist and for, say, a sociologist or political scientist. Behind Deller's straightforwardly stated ambition: 'I wanted to make a political film about the miners' strike on the back of an artwork'⁷ was an idea strong enough to make any question about whether or not it was art irrelevant.

To return to the photograph of Adrian Street and the miners, two other completely different projects (among others) can be related to this confrontation of worlds. One

5— Stanley Cohen *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers* [1972], Martin Robertson Oxford, 1980.

6— Jeremy Deller in conversation with Claire Doherty, *Contemporary Art From Studio to Situation*, ed. Claire Doherty, Black Dog Publishing, 2004, p. 94.

7— *Ibid.*, p. 95.

followed the career of the wrestler, whom Deller found still active and still wrestling in Florida, obsessed with fitness, creating glamorous costumes for fellow wrestlers. This is one of his film studies of extraordinary individuals, which demand a quite different optic from the public event and general historical significance of *The Battle of Orgreave*. In 2010 Deller completed his film on 'the life and times of Adrian Street': *So Many Ways to Hurt You*, in which Street declaims his aggressive humorous self-portrait poem: 'I'm just a sweet transvestite with a broken nose'. Street had, as Deller put it, 'transcended a life of industrial toil in a spectacular fashion.' He had been a body-builder, model and then championship wrestler in the great days of TV wrestling, with its exaggerated demons and angels, returning to Brynmawr Colliery to show off his belts and flash a vision of the future to the 'coal serfs as to how the world would look in a post-industrial UK', a kind of new Jerusalem. 'The imagery', Deller comments, 'is pure William Blake'.⁸

The other project is an exhibition, an historical investigation of the Industrial Revolution, *All That Is Solid Melts Into Air* (2013-14). In one register this is a show based on extensive and imaginative research into the realities and myths of the Industrial Revolution, presenting material such as 19th century photographs of women workers, examples of Victorian anthropology documenting 'a new tribe in the making: the industrial worker'⁹; shocking reports of child labour in the mines from the 1830s and 40s; banners, song-sheets and broadsides, and concrete evidence of the fundamental changes to working life brought about by factory and industrialised mining production, through the division of labour and the control of the working day: time, for example, was no longer based on nature, the seasons etc. but strictly by the clock. One of the exhibits is a two-faced clock (1810) which measured productivity as time. Working class, self-taught artists, some named, some anonymous, painted portraits of their fellow pitmen and workers or scenes in mines and foundries. John Martin painted grand, apocalyptic scenes often explicitly based in

8— Jeremy Deller *All That Is Solid Melts Into Air*, Hayward Touring, 2013, p. 27.

9— *Ibid.*, p. 1.

the biblical past but with clear reference to his own period and warnings of the danger of overcrowding and disease in the city. Deller is fascinated by the fact that Martin designed a sewage system for London in the 1830s, for which he was derided. After his death one very similar to Martin's designs was installed.

All That Is Solid Melts Into Air is concerned not with the industrial revolution as the epic national story of the creation of Britain's wealth but with the texture of life and the individual, everyday experiences of those who worked in often unbelievably hard conditions and often in extreme poverty to produce it. But in another register Deller connects the scenes and sounds of the industrial revolution to contemporary Britain and popular culture in the post-war period; it has become, as Deller, notes, something of a cliché to associate industrial sounds with rock music, but the way the familiar clamour and regular beat of the workplace spilled over into musical entertainment goes back to the mid 19th century. The demonisation of gangs of urban youths common to the media with the Mods and Rockers, or the Teddy Boys, goes back to the street gangs of Victorian England, who also had elaborate hairstyles and colourful scarves. The vast, noisy, dark and dangerous factories and foundries which enthralled artists in search of the sublime have a curious echo in the raves that often took place in the same buildings, now disused or ruined. A tradition of black and white industrial and urban photography lies behind the grainy black and white photographs of the band the Happy Mondays, who chose a post-industrial urban scene for their publicity shots in the 1980s. These legacies, which have real veins attaching them to the industrial past, have mutated from instances in that past of resistance or brief moments of relief, but nonetheless symbolise the shift to 'entertainment and services'—and Deller as an artist has a sense of belonging historically to this aspect of post-industrial Britain, the triumph of entertainment. There is an ambiguity in his work here—in the exhibition, in the films he has made, photographs he has chosen or taken himself—in that he identifies as an artist with his subjects the entertainers: the bands, for example, while at the same time remaining as detached as a sociologist or anthropologist. As an artist, he is not against entertaining. This is obviously a better way of gaining attention than haranguing.

In 2005 the collection he had built up since 1999 with Alan Kane, the *Folk Archive*, was exhibited in The Curve at the Barbican in London. It was an exuberant display of all kinds of local, vernacular forms of expression, not drawn from the mass media and free of the slightly patronising attitude that often accompanies exhibitions of 'Outsider' art. They collected work by 'prisoners and community groups, gurning and barrel-rolling participants, Notting Hill carnival groups, protesters, pop fans, bored teenagers, villagers and the homeless.' Several of these are 'deviant' groups, like the 'folk devils' of Cohen's study of Mods and Rockers. Deller has been closely involved with the prison art charity the Koestler Trust; for *English Magic* he invited prisoners who were ex-soldiers to make portraits of politicians and other public figures, or of their own experiences and surroundings. The Iraq War is invoked with portraits of Blair and of Dr David Kelly, whose suicide is still a painful reminder of the lies he exposed over the WMD. Photographs of Harrowdown Hill where he killed himself are interspersed with the portraits.

In *English Magic*, in the six rooms of the British Pavilion at the Venice Biennale in 2013, Deller set up installations which mobilise and cross-reference disciplines he moves in freely—history, natural history, history of art, sociology, creating discrete and larger narratives and frequently calling on reversal and juxtaposition. The mystery and unknowableness of the distant past surrounds the visitor with a long line of prehistoric stone tools up on the walls, skilfully made by and held in hands—not those of Homo Sapiens, but another branch of our evolutionary tree, Homo heidelbergensis, 300,000 years ago. More recent histories that have fascinated Deller form violent counterpoints, such as the coincidence of Ziggy Stardust's UK tour of 1972 with IRA bombings and miners' strikes.

Facing the visitor at the entrance to the pavilion, framed up the steps by the open doorway, was an enormous mural of a hen harrier, 'taking revenge on a passing range rover.' The hen harrier, as he says in the catalogue, is one of the rarest raptors in the UK and constantly persecuted by gamekeepers and the shooting fraternity because it preys on game birds like grouse. The mural is a reference to a specific incident at Sandringham on 24 October 2007 when a wildlife officer and two members of the public observed a pair of hen harriers

being shot and brought down. The only people shooting that day were Prince Harry and a friend. The police investigated and questioned them, but the case was dropped because the carcasses could not be found. A more explicit reference to Prince Harry, a banner and posters reading “Prince Harry kills me”, was dropped before the show opened, because of its ambiguity given his recent military service in Afghanistan.

Something about this great bird avenging its death on a heroic scale triggers a sensation of awe which, although countered at many points in moving round the pavilion with a kind of matter-of-factness in the installation and exhibits, is picked up in the mural in the next room. This shows William Morris, the Victorian socialist and designer, picking up Roman Abramovich yacht, which, obscenely large, had blocked the view of Venice from the entrance to the Giardini during the previous Biennale, and hurling it into the lagoon. Morris appears as mythological hero and as Christian saint, a reverse St Christopher. This Saint was famous for carrying the vulnerable to safety across the waters; William Morris, by contrast, is destroying a threat to those waters.

Reversal, or inversion, is, as noted above, a recurring strategy, which Deller uses in different contexts and with varying effects. This is itself adapted from age-old popular events like Carnival and political satires that played on the ‘World upside down’ trope. Carnivals were about inverting the familiar world, changing reality for a day, the servant becoming the master, licence for transgression and excess. In the Roman festival of Saturnalia the social order was temporarily inverted and slaves were treated as equals. In early carnivals in the Caribbean, as Deller points out in an interview, the black population would white up and pretend to be Lords and Ladies, mimicking and mocking them.¹⁰ Deller likes organising processions—one of the oldest art forms known to man, he suggests—but his tend to be the reverse of contemporary carnival processions, which rely on huge constructions, gigantic floats and elaborate costumes. He proposes an inverted spectacular, with ordinary people—homeless, goth children, smokers, were some of the groups he got together in Manchester (*Procession* 2010). This

—

10— Jeremy Deller audio interview, ‘Procession’, *Social Surrealism*, op. cit.

disturbs the idea of a procession. In San Sebastian, for the 2004 Manifesta, he organised a procession with groups of people who had nothing to do with the town’s politics or folk culture: the blind, surfers, people with AIDS. The procession started with the blind, rather than what one would expect such as a military band; this was not the blind leading the blind but the blind leading the sighted.

In Britain processions and marches tend to be secular events, linked to political demonstrations on the one hand, vernacular assertions of identity or manifestations of power and prestige (Lord Mayor’s Show). In Spain, Italy, and in many catholic countries, processions are a regular feature of religious ceremony, as images of a saint, or relics, are taken out of their sanctuaries and paraded through the streets or in some cases from town to town or village to village. Deller was asked whether, in *Joy in People*, it was intentional that ‘souvenirs and objects of past actions were shown like reliquaries: the childhood room, the banners, the invitations.’¹¹ Deller replied: ‘Well, I had quite a religious upbringing, in the sense that my parents took me to church; they were quite involved in the Church of England. The Church of England is a social church, it’s very liberal and open—I would call it a mild version of Christianity...it rubbed off on me. And I like Christian imagery, the way things are communicated through images and sound. When I was about 12, 13, I saw Tommy, the Ken Russell film [1975], which has very religious scenes with rock music, and I just thought this is it, this is the greatest artwork ever made.’

He admits to using the idea of the pavilion at the Biennale as, in his words, a “secular temple”.¹² A non-denominational, non-sectarian, a-religious space with ritual, sacred and religious allusions in the placing of objects, the iconography and the relationship between the rooms. The faint hint of an altarpiece in the gigantic murals, the great hawk like a vengeful God or Jove. The prisoners’ paintings and drawings as icons, or ex-votos. Saying ‘secular

—

11— Chris Dercon in conversation with Jeremy Deller and John Paul Lynch in *Jeremy Deller: English Magic*, Venecia, Biennale di Venezia-British Pavilion, 2013, p. 92.

12— Ibid., p. 93.

temple' is carefully sensitive to the highly loaded terms for sacred buildings: we tend to say 'temple' for pagan places of worship, (Roman, Aztec, Hindu etc.) but it is also used metaphorically in secular contexts for places of high moral and cultural value like museums. But Deller's English 'secular temple' also has its local, mild connections to the oddly secular character of churches in English villages and towns, where they are often (with the pub) the centre of activities. For Deller, they would be the first thing to visit in a new place, never knowing quite what to expect, some fragment of a mural that survived the white-washing of the Protectorate, a bit of rood screen, a pagan Green Man on a font. Aesthetically they present as a curious mixture, characterised by juxtapositions of contemporary leaflets and advertisements, local craft work and children's drawings with battered and sometimes grand tombs and very occasionally fine ancient carvings, onto which the notices may be pinned. In the British pavilion Deller constructed a popular café at the back serving tea, which also has parallels with village churches which often offer coffee and tea after the service, with a similar purpose—to keep visitors/the congregation milling around together, staying at the scene, a little longer.

But the clash this allusion creates with the objects in the installation is very disturbing; most of them—photographs, film, murals, drawings, the vouchers linked to the privatisation of state enterprises in post-Soviet Russia and the notorious Ponzi schemes, are to do with violence and violations. Sensations of pleasure in revenge (the hawk, Morris) are countered, reversed, by helplessness in the face of other historical injustices to which Deller alludes. The juxtapositions in *English Magic* are disturbing and revealing, and it is understandable that he has used the phrase 'Social Surrealism' to describe his work, given that the unusual encounter, the percussive meeting of unlike things, was central to surrealism.

Mentioning the church, though, is treading dangerous ground—for the surrealists the church was absolutely beyond the pale, and in a multi-ethnic society such references may appear exclusivist, while the danger of nostalgia is ever-present. Moreover, for an artist whose imaginary is so clearly centred on the social and political

histories of industrial and post-industrial Britain and on popular music this seems an odd connection to be making. But it is an aspect of his approach to complex histories, an approach which is both direct and open but also infused with strategies that both disrupt and entertain: juxtaposition and inversion. While 'Heritage' in the UK is proudly flaunted (witness the Olympics Opening Ceremony), History is highly partial, in the ways it is taught, or celebrated in TV documentaries (with their dire voice overs). The mess and violence—the destruction of the monasteries, iconoclasm, the Enclosures that changed the English landscape for ever, the Industrial Revolution, for example, are rarely part of it. History is just one of the disciplines Deller sets a fuse under, to overturn pious narratives, invert symbols and uncover fears. "I don't make things," Deller has said: "I make things happen."

History is a Hen Harrier*

HAL FOSTER

* This essay was commissioned by the British Council for the British Pavilion on occasion of the 55th Venice Biennale. June 1st - November 24th, 2013



Jeremy Deller, *Magia inglesa—English Magic*, 2013. Vista de instalación—Installation view. Pabellón británico en la Bienal de Venecia—British Pavillion at the Venice Biennale. Foto—Photo: Cristiano Corte. © British Council [List. 6]

We sit starving amidst our gold...
WILLIAM MORRIS, *The Socialist Ideal: Art* (1891)

What does Jeremy Deller mean by 'English Magic'? 'Magic', the dictionary tells us, is 'the ability to influence the course of events through the use of mysterious or supernatural forces'; to add 'English' is to point to a native tradition of expert conjurers, from the druids of Stonehenge to sorcerers such as Merlin and Gandalf and beyond. At the same time Deller also intends 'English Magic' to evoke 'the mythical qualities of popular culture and its abilities to weave spells, especially in music'.¹ For our part, too, we might extend the term to cover the transformative powers of artists like Deller, who summons an unexpected array of figures and events, both past and future, in order to comment on 'the beginning and the end of socialism/communism as we know it'. In his semi-fantastic history staged at the British Pavilion, Deller includes other tricksters, such as Tony Blair, who helped to conjure up the weapons of mass destruction that prepared the way for the Iraq War (and the suicide of weapons inspector David Kelly, who is also represented here); Prince Harry, who escapes from every scandal as if by magic (including the controversy over the alleged killing of a protected bird, imaged here too); and Roman Abramovich, who, along with other Russian Midases, turned the collapse of the Soviet Union into a mountain of gold (which has allowed his purchase not only of a famous football club but also of a spectacular yacht, pictured here as well). In the age of neoliberalism, Deller suggests, the truly potent magic is precisely this ability to turn public resources into private gains, and he asks the question, what art might be imagined to contest such sorcery? Can the ghost of William Morris, for example, be summoned to avenge the conjurations of Blair, Harry and Abramovich?

Traditionally magic is seen as double, and so it is for Deller: there is black magic, such as the 'deception, distraction and trickery' of ministers, royals and oligarchs (not to mention leaders of financial services), and there is

1— Unless otherwise specified, all quotations derive from email exchanges with the artist.

benign magic, such as the ‘wonder and delight’ offered up by different forms of popular culture. Sometimes, however, this latter magic unleashes its own havoc, and in the main room of the pavilion Deller presents a painted mural that ‘depicts a fantastical scene of destruction’. This futuristic vision of a popular insurrection shows St Helier, the capital of Jersey and notorious site of offshore banking, put to flames in a 2017 riot over taxes. Deller pairs this mural with another of a huge hen harrier, its striped wing and tail feathers stretched wide, with a tiny Range Rover clutched in its talons, an image inspired by the association of the Prince with the 2007 shooting of a bird of this endangered species.

The theme of both murals is revenge—of the common people in the tax revolt at St Helier, of the natural world in the giant bird preying on the luxury vehicle—and Deller carries the subject further in another mural that pictures Morris as a colossal Poseidon about to plunge the expedition yacht owned by Abramovich into the Venice lagoon (said to be the largest of its class in the world, the 115-metre *Luna* dominated the Giardini quai during the 2011 Biennale). In this fantasy it is the socialist past that returns with a vengeance to smite newfangled capitalists like Abramovich. The room that contains this mural also juxtaposes original works by Morris with historical documents of the chaos following the collapse of the Soviet Union, which Abramovich and other oligarchs exploited to loot the country. Here the theme of ‘the beginning and the end of socialism/communism as we know it’ comes into focus, as does the grim dialectic that drives the exhibition as a whole, a dialectic in which advanced capitalism appears as advanced catastrophe.²

Deller stages a different time and place in each of the six rooms that make up the pavilion. Some are set in the near future, as with the popular revolt in St Helier in 2017, while others look to the recent past, such as the Kelly suicide at Harrowdown Hill on 11 July 2003, the alleged bird shooting at Sandringham on 24 October 2007, or the wars in Iraq and Afghanistan during the same years, which are evoked by

2— With these murals Deller taps into yet another kind of popular magic—a revenge fantasy that adapts a particular genre of ‘ancient history’ crossed with science fiction à la *Jason and the Argonauts* (1963). The Morris mural could be a still from a movie titled *The Wrath of Poseidon* or *God versus Oligarch*.

portraits of Blair, Kelly and other perpetrators and victims made by ex-soldiers now in prison, along with additional drawings of these ravaged countries. Still other rooms reach further back in time, not only to the Soviet collapse in the early 1990s but also to the Troubles in Northern Ireland in the early 1970s; the final gallery of the pavilion juxtaposes images of IRA bombings and industrial breakdowns with documents of the Ziggy Stardust tour of 1972–73. This is an epoch, prior to the neoliberal undoing of the industrial left by Margaret Thatcher and Ronald Reagan, that has long fascinated Deller, who has often used images of labour politics of the period in order to resist the amnesia about such events in the present.

‘English Magic’ calls up a far more distant time too, with examples of stone age axe-heads and flints as well as references to the standing stones at Avebury. Here again an extreme dialectic is sketched: not only is enlightenment seen to be tangled up with myth, as Theodor Adorno and Max Horkheimer argued during World War II, but progress is also revealed to be no simple opposite to regression, as the wars in Iraq and Afghanistan attest. In this dark light the giant hen harrier might evoke the great falcon of Yeats, who, in ‘The Second Coming’ (1919), described another post-war period that mixed ‘mere anarchy’ and ‘passionate intensity’ with a general lack of conviction. However, for Yeats, reactionary modernist that he was, the falcon represented a noble civilisation tragically lost, whereas for Deller the hen harrier figures a subjugated world ready to revolt.³

*

Let me gather some of the ideas that have guided Deller to this point.⁴ The first notion might be called *open bedroom*,

3— In another room Deller reveals the artifice of his own magic in a film about the making of the exhibition (the seating here is provided by crushed Range Rovers). His murals might recall the photomontages of John Heartfield, and his refurbishing of the rooms might recall the *détournement* of the German Pavilion by Hans Haacke in the 1993 Biennale.

4— In this partial glossary I adapt phrases offered by Deller in various titles and statements, all of which can be found in Ralph Rugoff et al., *Joy in People: Jeremy Deller* (London: Hayward Publishing, 2012); for an excellent survey see Ralph Rugoff, ‘Middle Class Hero’, pp. 9–22.

after a show of early work that he staged in his family home in 1993 (his parents, who were away at the time, did not find out until ten years later). Although this arrangement speaks to the exigencies of a young artist (one photograph from the period shows Deller at a family lunch under a wall legend that reads 'You Treat This Place Like a Hotel'), it also suggests that he was already alert to the neoliberal confusion of private and public spheres—to the ways in which the contemporary home has become less a sacrosanct castle than an extended workplace. If the public penetrates the private in a networked economy, so too is the private often offered up to the public as entertainment, as Deller implied with T-shirts, also produced in 1993, emblazoned with the lines 'My Drug Shame' and 'My Booze Hell'—so many tabloid headlines in which celebrity disgrace is sold as mass titillation.⁵

At the same time, against this dominance of mass culture, Deller insists on the power of vernacular forms, a principle we might call *joy in people*, after his 2012 retrospective organised by the Hayward Gallery. This is to say that Deller finds his artistic materials and mediums in everyday things and events: T-shirts, posters, street signs, bumper stickers, bathroom graffiti, historical re-enactments, brass bands, rock fan clubs, parade banners, city festivals, and so on. In a sense this repertoire is a cultural version of the commons—resources that, at least in principle, are available to all—and, like prior British artists and critics involved in Mass Observation, the Independent Group and the Birmingham School of cultural studies, Deller aims to repurpose these collective materials so that, as Stuart Hall has put it, 'egalitarianism' might be given 'artistic form'.⁶

5— Here the connection to Andy Warhol, whom Deller met in 1986 at the age of 20, is clear.

6— Stuart Hall, 'Jeremy Deller's Political Imaginary', in *Joy in People*, p. 89. Deller not only delves into subcultures but also draws on projects (like the aforementioned ones) concerned with such formations. In this respect one also thinks of critics such as Dick Hebdige and Greil Marcus, whose model of dissident culture as so many 'lipstick traces' from Dada through Situationism to punk resonates with Deller. More distantly, Deller has an affinity with William Morris, yet whereas Morris sought to restore craft from its degradation by capitalist industry, Deller seeks to find, in that industrial culture now decayed, a new source of folk expression.

Sometimes Deller combines subcultural expressions that are foreign to one another, as in *Acid Brass* (1997), in which he commissioned a brass band to perform acid house music for rave enthusiasts. 'I realised I didn't have to make objects anymore,' he has commented of this key work; 'I had been liberated by a brass band.'⁷ In this way Deller not only works on the public but also collaborates with it, and in this respect he is close to slightly older artists such as Mike Kelley and Thomas Hirschhorn. Like Kelley, Deller finds rich materials in musical subcultures, and, like Hirschhorn, he taps the vernacular energies of pop fans; indeed, like both artists, Deller sees pop affect as an important resource for contemporary art. (One of his favourite sayings comes from Ché: 'The true revolutionary is guided by great feelings of love.')

For some critics Deller thus projects a 'pop utopia'.⁸ At the same time he is not blind to the darker sides of the crossings of private and public in neoliberal society, or to the weirder aspects of the psychologies of fans and cults in mass culture. For example, Deller has spoken of the hysterical response to the death of Princess Diana as 'collective insanity', and in one characteristic work titled *Our Hobby Is Depeche Mode* (2006) he explores the strange (over)identifications with this band especially among its fans in Eastern Europe.⁹ Such manifestations are what Deller means, in part, by *social surrealism*, another key notion in his practice. Like the Surrealists, he takes up found objects, most dramatically in the case of the bomb-mangled car featured in *It Is What It Is* (2009), his mobile museum of the war in Iraq that toured the United States, but he revises the surrealist device in the process. For the Surrealists the found object pointed to an unconscious desire that the *trouvaillie* might somehow ease, if not altogether satisfy. For Deller, on the contrary, the found object catalyses a social contradiction or a political conflict that is not so readily resolved. Again and again he connects often disparate developments in cultural and political histories: *The History of the World* (1997), for instance, is a chart that links 'brass bands' and

7— Deller, *Joy in People*, p. 66.

8— Rugoff, *Joy in People*, p. 10.

9— Deller, *Joy in People*, p. 70.

‘acid house’ by way of ‘deindustrialization’ and ‘civil unrest’ (among many other things). At the same time Deller is well aware of how forced such connections are, how real the tensions between these domains.

This leads us to a related notion also crucial to Deller, *civil war*, which is explicit in his signature work of the last decade, *The Battle of Orgreave* (2001), a mass restaging of a violent confrontation between police and miners during a 1984 strike (some 200 miners from the original conflict participated in the filmed performance, along with some 800 veterans of historical re-enactments). This interest in civil war aligns Deller with that dimension of Marxist thought associated with Antonio Gramsci, who regarded the forms of civil society less as ‘institutional state apparatuses’ (as Louis Althusser called them) than as sites of ‘counter-hegemonic’ political struggle. ‘What is the city but the people?’ Deller asks in another work (2009), and yet his sense of the *polis* hinges on the actual antagonism of different groups as much as on their potential solidarity: for Deller, as for latter-day Gramscians such as Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, democracy is also *dissensus*. This dissension has its light side too, as captured in such projects as *A Social Parade* (2004) and *Procession* (2009), in which Deller arranged for various communities, in San Sebastián and Manchester respectively, to march with special banners displaying their sundry commitments (one group in Manchester was made up of proudly unrepentant smokers). At the same time this antagonism can be deadly serious, as it is in *The Battle of Orgreave*.

‘I’ve always described it as digging up a corpse’, Deller has said of *The Battle of Orgreave*, ‘and giving it a proper post-mortem.’¹⁰ This is another important idea for Deller, but what exactly is a *proper post-mortem*? An autopsy of a troubled past that is also its laying-to-rest? That is to imply a working-through or a coming-to-terms that is at odds with his other principles of *social surrealism* and *civil war* where the point is to sustain such tensions, not to resolve them. By ‘digging up the corpse’, Deller suggests that it might be premature to announce the utter disappearance of the left,

10— Ibid., p. 98.

that the funerals held in its honour might be for the wrong corpse. As a child Deller was fascinated by historical re-enactments, and yet as an adult he recognised that these restagings drop out the politics of the very events they seek to reanimate. His version of historical re-enactment is modelled instead on the song cover, which Deller describes as ‘a social adaptation’.¹¹ Such an adaptation puts the past in play again, and does so for the future. This future re-enactment is less an oxymoron than a form of English magic, and that is what Deller performs: a past event (such as a miners’ strike) is linked up with a future one (such as a tax revolt), and together they pressure the neoliberal present.

Recently T.J. Clark has argued that the left should give up on any politics based on fantasies of the future.¹² For Deller, however, the left might still develop a politics that calls up past events precisely in order to prepare future ones. In this regard ‘English Magic’ does not present a proper post-mortem so much as a preposterous history—‘preposterous’ comes both before (pre) and after (post) in a way that aims to open up possibilities for us right now.

11— Ibid., p. 174. This notion of ‘cover’ is close to that of ‘re-scenario’ as practiced by Pierre Huyghe, Joachim Koester, Matthew Buckingham and other artists of the same generation as Deller.

12— See T.J. Clark, ‘For a Left With No Future’, *New Left Review*, No.74, March–April 2012, newleftreview.org/11/74/t-j-clark-for-a-left-with-no-future [accessed 29 March 2013].

History Repeats Itself... Otherwise, It Wouldn't Be History*

CUAUHTÉMOC MEDINA

* The early draft of this text was presented on April 30th, 2005 in the symposium titled *Once Upon a Time: Modernity and Its Nostalgias* organized by Teratoma A. C. and *Cabinet* magazine, directed by Pip Day and Sina Najafi, in the Museo Tamayo.



Jeremy Deller, *La batalla de Orgreave (Si hieren a uno hieren a todos)*—*The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All)*, 2001. Fotografía del performance—Performance photograph. Foto—Photo: Parisah Taghizadeh [List. 2]

1. Killing Time... the Historical Kind

History is no longer inoculated to us as a mere ideological device of the state, but has rather come to be understood, over the last few decades, as a recreational tool for consumers, particularly in the Anglo-Saxon world—the US and the UK—though the concept is spreading insistently throughout the world. In a classically postmodern mingling of functions such as education, leisure, tourism, sports, entertainment and political identification, citizens of various classes gather during their off hours to relive the childhood pleasures of disguising themselves as soldiers, pirates, Indians, cowboys and scouts, to stage determined historical events. Organized in hundreds of historical reenactment societies and often working in association with museums, hotels, orchestras or governments, these groups reconstruct “period” costumes, weapons, tools and languages with almost fetishistic devotion, in order to socialize under the pretext of traveling to another historical period. We are dealing with a central transition, where spare time is interpreted as an escape from self-time. In an age when culture has radical misgivings about abstraction and representation, when the aesthetics of participation have shifted from the realm of avant-garde art to defining the space of reproduction of capital, we should not be surprised that various types of historiographical karaoke are proliferating.

Answering ads and notices on the Internet or in local newspapers, thousands of “re-enactors” all over the West gather several times a year to put all sorts of fantasies into practice. More refined, sensitive types can go to Pasadena, California in January to enjoy “an afternoon of tea, discourse, music and dance in the spirit of the estimable Miss [Jane] Austen,”¹ with the advantage that, though Regency or American Revolution-style attire is preferred, the Austen society will tolerate any kind of antique costume, including Victorian. More adventurous outdoor pleasure-seeking types will surely choose to join a group like Kompanie I, which travels through the United Kingdom and

1— www.lahacal.org/austen/

various theaters of war in Europe to recreate the famous battles of World War II. There is something really quite comforting in seeing these progress in social and cultural relativism in every one of this ventures. Kompanie I initially specialized in resurrecting the 12th SS Panzer Division *Hitlerjugend*, but now recreates a wide range of WWII units along with their respective uniforms and weapons, though it claims to always focus on the life of the “front-line soldier.” Quite obviously, one of the attractions of this kind of hobby is the opportunity it gives participants to consume: being a “re-enactor” finally gives you a reason for buying that second-hand Panzer you always dreamed of, and to wear the fifteen Purple Hearts you patiently collected at flea markets. However, not all of these organizations necessarily call upon ultranationalist dogma, nor are they all “light” versions of neo-Nazi groups. Were we in April or May 2005, we could have gone to the Yorkshire Museum of Farming in Murton, York, to recreate (as the Republican Spanish song would say: “*Ay, Carmela!*”) one of Madrid’s lines of defense during the Spanish Civil War, around May 1, 1937, joining British compatriots in the International Brigades involved in the arduous task of protecting the train tracks from possible attacks by Fascist spies. If you had any lingering suspicions about our English comrades’ leftist credentials, you should know that La Columna grants any actual veteran of the international anti-Fascist militia the automatic right to lifetime membership, and offers activities specially designed for children—like participating in the “Basque children refugee event” commemorating the evacuation of 5,000 Basque children to England during the Spanish Civil War. The La Columna reenactment group should inspire us to redefine what we understand as “revolutionary tourism”: this is not only one of the rare opportunities for leftist entertainment around the world, but also one of the few that still involves the use of books. Indeed, if we are to believe the pictures on its website, printed matter circulates through La Columna’s recreated trenches at a truly alarming pace. These pictures suffice to explain why the Republican forces were defeated: if not by Falangist guns, then because of the technical disadvantage of carrying a backpack around the battlefield stuffed with the works of Bakunin, Luxembourg, Unamuno and Lorca—intellectual warheads that are no

match for the Panzers of Kompanie I and the like. In any case, La Columna has lent a new meaning to passages from the Spanish Republican Hymn that we students at Republican schools in exile had to learn in our youth: “Spain rises once again...” indeed, though only on weekends and statutory holidays.

It could be stated that the growing popularity of historical reenactment is a fundamental symptom of contemporary culture. As a practice generally limited to the pre-modern terrain of ritual and to peripheral hybrid societies—the ritual reenactment of the Passion of Christ in Mexico and the Philippines, for instance—it is the most extreme symptom (and traditionally validated symptom: “This is my body, which is for you; do this in remembrance of me”) of a total transformation of the experience of history: to be exact, the history that we have gradually stopped seeing as history, demanding that it be made available as experience. The culture of “living history” (as its practitioners call it)—the employing of clumsy entertainers that you run into at museums, disguised as cavemen or as characters from *Les misérables*—is no longer enough, given that these institutions are desperately trying *not* to project onto their visitors the image of a collection of corpse-like, sterile, incomprehensible and untouchable objects documenting all the periods when “there still weren’t such things” as televisions, computers or cars. As wax museums or “period rooms” lose their power to convince, and as movies revive the past in an increasingly improbable manner—for instance, the comedy of a happy-go-lucky Italian who escapes the genocide at Auschwitz with songs and good humor (Roberto Benigni’s *La vita è bella/Life is Beautiful*, 1997), or the drama of a paraplegic Communist painter turned into an iconic Latina swinger (Julie Taymor’s *Frida*, 2002)—the past has to be made just as accessible as the beaches of the most remote Pacific islands. Nowadays, you have to see history for yourself, you have to smell it, eat it, fuck it, shoot and kill it in a democratized version of Tony Newman’s and Douglas Phillips’s trips through *The Time Tunnel* (1966). Theme parks are an obsolete phase of media realism, now that participation, the aesthetic of the “real” and willfully constructed postmodern identities have become universalized forms of subjectivity. Surely, historical reenactments are

completely dependent upon a post-romantic view of history—considering it governed by stylistic unity, and understanding historical research and rewriting as a courageous attempt at bringing it back to life. In other words, reenactment is a historicist practice, characterized by inserting the spectator in a terrain remote enough to neutralize the action that takes place in it, and turning things like the SS uniform or the Spanish Republican’s archetypal beret into mere touches of local color; indeed, it does not present “re-enactors” with the notion that these “pasts” could be alternatives in the present or for the present. It is no accident that the age of reality shows is also the age of the most complete phantasmagoria of time: under the appearance of offering life itself, unedited and uncensored (think for a moment about the central role that the bathroom plays in a show like *Big Brother*), they are both entertainment—one based on making privacy totally public, and the other on making the past totally contemporary—and they both sell a total illusion. They are modalities of a pernicious aesthetic of the “return of the real”: the insertion of life itself as raw matter for the representation machine. We are facing a situation that, in general terms, characterizes the contemporary subjective condition: the absolute primacy of the notion of “experience.” It indeed seems like imagination has been declared obsolete: history has stopped being about historical memory, and has been occupied instead by short-term memory. Things are only historical if we can experience them, only ancient if we can wear them on the weekend.

These kinds of reenactments are thus a central articulation of what we could call contemporary nostalgia: the establishing of a historical relationship whereby the subject wants to take shelter (even to the point where he or she can smell it) in a particularly prestigious, epic or exciting enclave of the past, in a time that he or she considers “his or her historical abode.” We are of course dealing with an experience of the past without the intermediation of death: that is, the experience of a non-past. Even so, historical reenactment shows us a context that is necessary to evaluate a series of art interventions that deal with the “experience of the historical.”

2. Class Struggle—Reloaded

One of “living history’s” greatest problems or advantages—depending on your point of view—is that it is, to a great extent, immune to criticism. By appearing as immediate experiences, they necessarily undermine the distinction between the signifier and its reference: they *are* before they can *represent*. Unlike academic history, reenactment is immune to debate of interpretation since it focuses on the “authenticity” of details, objectivity, reiterating evidence, occupying itself exclusively with what is indisputable. How can we attack this epistemological fortress? What kinds of critical operations does reenactment—this superlative mechanism of nostalgia—offer us?

Looking at one of the historical reenactment subculture’s dissemination mechanisms (the Internet), it is moreover interesting that the twentieth-century section of the United Kingdom-based Histrenact² website displays an unclassified link (indeed, an exceptional object) to a report entitled “The Battle of Orgreave Refought, June 17, 2001.” As paradoxical as it may seem, the battle of Orgreave is a *singular* reenactment: “one of the most unusual reenactments ever held in the UK,” and according to many participants, “undoubtedly one of the most realistic and enjoyable ever staged.”³ The website’s description is interesting enough to be quoted extensively, as it allows us to perceive the value that re-enactors’ communities place on their productions in terms of the latter’s irrefutable realism and intense emotional effect, the beauty in the precise crafting of suits of armor and equipment, and the statement, totally contradictory in this case, that the historical recreation did not have a determined political character.

Described as “eerily convincing” by *The Independent* newspaper, this non-political recreation of the worst clash of the 1984 Miners’ strike—a violent pitched battle between thousands of miners and police—took place in two parts, adjacent to and then actually on the original ground around

2— <http://www.montacute.net/histrenact/>

3— <http://www.montacute.net/histrenact/societies/wwii/articles/orgreave.htm>

and through the village of Orgreave, South Yorkshire. [...] 520 re-enactors and 280 local extras—including ex-miners and police who were present in 1984—took part. Uniforms, clothing and tactics were painstakingly recreated, with 1984-style riot helmets and shields [...] especially produced along with over 1000 fake “stones” to be hurled at the police lines. [...] It seemed exceptionally real, not just to the re-enactors, but also to the 3000-strong pre-ticketed audience of predominantly local people, many of whom said the hairs stood up at the back of their necks.⁴

The curious thing about this report is that it never suggests that the reenactment was a work of art. Even the name of the artist involved is rendered unimportant, eclipsed by the lead role of re-enactor Howard Giles, director of the EventPlan company and former events director of English Heritage, who produced the event for Artangel Media—an event that was also filmed by Channel 4 for a documentary directed by Mike Figgs, the director of *Leaving Las Vegas*.

The authorship’s discreetness is indicative of a project where, in many ways, the artist is merely the catalyst for a social operation. However, the narrow scope of responsibility implied by the intervention has broad ramifications in this case. Though Jeremy Deller’s action limits itself to displacing a preexisting mechanism—historical reenactment—to the domain of the history of contemporary industrial relations in England, this shift in itself suffices to spark a variety of political and aesthetic consequences.

On the one hand, the action was not posited as a recreational activity and did not operate in a field already neutralized by official history. The events surrounding the 1984 miners’ strike still define the lives of people living in Yorkshire and many other parts of England—they define the internal division of its communities, the advent of social uncertainty deriving from post-industrialism, and above all, the bankruptcy of the means of political action that defined the modern proletariat: strikes, blockades and picket lines, and the attempt to put the market economy’s

—
4— Idem.

operation in a state of crisis. The so-called Battle of Orgreave is nothing but the decisive moment in the labor movement’s defeat by Margaret Thatcher’s neo-liberal government, and as such, it is the linchpin of England’s recent social history. It is the traumatic point at which—in the words of one of the strike’s and reenactment’s participants—the miners painfully discovered that the slogan “Miners, united, will never be defeated” was proven to be historically false. But by being defeated prematurely, they also contributed to making it impossible for the English population to effectively resist neo-liberal capitalist reforms. In that sense, *The Battle of Orgreave* seems like an enormous exercise in social memory, with the reenactment itself serving as a mere pretext for a community, the former social militants and a whole country to review the historical record after spending decades avoiding the issue. Instead of fetishizing the reenactment of a particularly infamous moment of the struggle (the mounted police charging against the strikers, the last time this was done in British history), Deller’s emphasis in his documentary and book was on recording the participants’ plural voices. The artist very consciously tried to situate Orgreave in the catalogue of historic British battles, indeed, he tried to elevate it to the status of a kind of “British Civil War”... in other words, he reinserted class struggle (including the classic British proletariat’s final defeat) as the substance of *history*.

The analogy cannot be avoided: just like the tragic wreck of the French frigate *La Méduse* in 1816 left its mark in world history thanks to Théodore Géricault’s painting hanging in the Louvre, or like the bombing of Guernica would not have become the exemplary episode of all-out war that it is without Picasso’s painting, the Battle of Orgreave’s reenactment must play the artistic role of transforming memory into event, establishing it as history. This in itself is proof of a re-politicization where the reenactment, instead of serving the cause of nostalgia, actually modifies the historical record, i.e. it makes it possible. But what is more, this recreation constantly posited a risk: that it might elude its real-fiction status and become true in an outdated manner.

One of the main effects of Deller’s reenactment is to breathe life back into a history neutralized by nostalgia, and

there might not a better antidote for nostalgia than terror. He provided a condition that was decisive in making the experiences of professionalized re-enactors worthwhile: the fear that former strikers involved in the reenactment actually were the criminals and murderers that tabloids and television had portrayed them to be in 1984. The fear, then, of a “de-sublimation.” Instead of staging a simulation of enemy factions in an already resolved battle, Deller had pushed them to face none other than “the enemy within” in Margaret Thatcher’s defamatory words. The outcome was not entirely predetermined: the reenactment could have turned into the real thing, as at times it seemed like the ritual was about to steer off course and become an actual riot; in an interview with Claire Doherty, Deller stated:

At Orgreave, a disaster could have happened. Many reenactment society members were terrified of the miners. In the 1980s they had obviously believed what they had read in newspapers and thought that the men with whom they would accomplish the reenactment were hooligans or revolutionaries. They thought the act would turn into a huge genuine battle.⁵

Deller’s words trace an extremely fine line between repetition and singularity. With the momentum, the cycle can develop a centripetal leak—the point at which the copy becomes a sign, at which repetition generates (or degenerates into) the unpredictable. One notable thing about *The Battle of Orgreave*—about this practical evocation of the climactic moment of the British civil war—is that the reenactment could easily have acquired a life of its own, no longer functioning as a memory aid or as a reconstruction of the events, but instead losing its footing and tumbling down the slope to a violent destiny. Deller of course prides himself on not having inspired such a degree of authenticity: the work of art remained an object of aesthetic meditation, in spite of the “stones” hurled through the air and the horses prancing through picket lines—it

5— “In Conversation: Jeremy Deller and Claire Doherty,” in *Contemporary Art from Studio to Situation*, Claire Doherty (ed.), London: Black Dog Publishing, 2005, p. 94.

did not end up bringing any ghosts back to life. The actors, who were paid eighty pounds (a not entirely negligible sum) by Artangel Media, complied with their assigned ritual role. The reenactment thus conformed to the definition of a certain writing of history.

3. The Last Ghost

Historical reenactments are only the most salient example of the way in which history is consumed as entertainment. *The Battle of Orgreave* politicizes these forms of consumer entertainment brilliantly by taking the concept to its limit. But besides misdirecting such a widespread social genre, Deller’s work necessarily brought into play the complex discussion about what historical reenactment and recreation could signify to the contemporary left wing.

“The social revolution of the nineteenth century cannot take its poetry from the past but only from the future.”⁶ This phrase from Karl Marx’s *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* contains all the ambition (practically irrecoverable today) of the revolutionary project as a hyper-Enlightenment, i.e. as the advent of a radically new time emancipated from any and all mimicry and myth—a *finally* temporal time (if readers will excuse my redundancy). Insofar as he defined the twentieth century’s Left as the “philosophy of the twentieth century” (Sartre), Marx demanded and heralded the advent of a new relationship with history in which nostalgia did not have any role whatsoever. Indeed, evoking even the biblical moment when Christ orders one of his disciples to follow him instead of burying his own father (Matthew 8, 22), Marx posits a clean break with the past as the first requisite of future revolution:

[The revolution] cannot begin with itself before it has stripped away all superstition about the past. The former revolutions required recollections of past world history in order to smother their own content. The revolution of the

6— Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*, cf. www.marxists.org/archive/marx/works/1852/18th-brumaire/

nineteenth century must let the dead bury their dead in order to arrive at its own content.⁷

However, to argue for this “revolutionary forgetting,” Marx had to formulate a complex and very subtle theory about historical repetition, which was anything but an innocent invitation to clean the slate. A theory that actually conceives of history as a stage and that also defines the role of political agents in dramatic categories. But this theater is not a merely “ideological” issue: as Deleuze argues, for Marx, “historical repetition is neither a matter of analogy nor a concept produced by the reflection of historians, but above all a condition of historical action itself.”⁸ Marx was perfectly aware that French revolutionaries, and especially the Jacobins, had had to imagine Roman tunics—and that they were defending the Republic’s virile values, like Brutus and Cassius—in order to muster up the courage to cut off the king’s head. In Marx’s mind, revolutionary history until that time (1852) had been an incredible masquerade, a machinery consisting of identifications and imitations, where the illusion of undertaking a reenactment had been the only way for the unthinkable—i.e., change—to happen. Unable to think from a future perspective, French revolutionaries avoided disappointment by ignoring the fact that they were only clearing the way to the victory of merchants and bankers, acting under the influence of a destiny coded in ancient images and “maintaining their passion on the level of great historic tragedy.”⁹

Thus the awakening of the dead in those revolutions served the purpose of glorifying the new struggles, not of parodying the old; of magnifying the given task in the imagination, not recoiling from its solution in reality; of finding once more the spirit of revolution, not making its ghost walk again.¹⁰

7— Ibid.

8— Gilles Deleuze, *Difference & Repetition*, tr. Paul Patton, London & New York: Continuum, 2001, p. 91.

9— Marx, op. cit.

10— Ibid.

Jacques Derrida shuddered at this vision of revolutionary time as a “*fantastic and anachronistic*” time where “synchrony does not have a chance,” since “no time is contemporary with itself, neither the time of the Revolution...”¹¹ as Marx had implied in what he called “conjuring up of the dead of world history.”¹² It is in this context, where Marx transforms Aristotelian poetics into a theorization of historical time, that we must resituate and fully restore the meaning of a saying that haunts us ever since it, like so many others, was misunderstood and became a commonplace. This phrase is usually brought up as if it unmistakably and explicitly criticized any mirroring relation between past and present, as if it were equivalent to Heraclitus’s warning that it is impossible to bathe twice in the same river, or as if it complemented Santayana’s maxim, “Those who cannot remember the past are condemned to repeat it.”¹³ But as we have seen, Marx’s argument is of a different order and could even be considered an *aesthetic* of repetition. In fact, he posits a criterion that outlines, not the repetition of time without analogical condition, but rather two forms of *repetition* that, properly considered, are two forms of *differentiation*. The first seems rather like a failed reenactment that appears to *tragically* follow a pre-established destiny in order to actually provoke difference, the historical jump or break. In turn, the second presents itself as nothing but a carbon copy of the past, and as such, it ends up being a comical imitation, pastiche, identification turned into parody: “Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce.”¹⁴

As Deleuze argues (though we will not follow his analysis any further than this), there are three times implicit in this text: that of *comical* repetition that posits something

11— Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Peggy Kamuf (trans.), New York: Routledge, 1994, p. 111.

12— Marx, op. cit.

13— George Santayana, *Life of Reason, Reason in Common Sense*, New York: C. Scribner’s Sons, 1905, p. 284.

14— Marx, op. cit.

like an involution, incapable of creating a new situation; that of *tragic* repetition that, as Oedipus well knows, comes into play when the action is irreversible and part of an operation that is bigger than and incomprehensible to the person or agent involved: a historic action; finally, however, there is the time that observes repetition: the present time that is only the present insofar as it is the product of the tragic and comic histories that constitute it. As in Oedipus's enquiry, there "the before, the caesura and the after," Deleuze points out, where past and present are dimensions of the future: "the past as condition and the present as agent."¹⁵

We have thus established that the link between the various times of history can only exist in a game of repetitions. Only reenactment, in its very wide-ranging forms, can activate the future, and as such, only reenactment can avert nostalgia. As perplexing as it may seem, historical change can only be noted by its return. Besides specifying the meaning of the notion of "revolution" (the political term taken from the cyclical course of planets), this was the Hegelian starting point that Marx alluded to in his introductory sentence to the *Eighteenth Brumaire*. In his *Lectures on the Philosophy of World History*, Hegel discusses the role of the Cesar and the establishment of the Empire, and adduces that it is only with the advent of a second Cesar, i.e. Augustus, that it becomes clear that a new political time has dawned, and that there is no longer any possibility of returning to the Roman Republic. Only repetition creates institutions. Only repetition allows the event to escape its contingent circumstances:

Such a great change had to take place twice, the fact that one person came to be the ruler. We say that "one does not count"; in the sense that what takes place once can happen by chance. Thus Augustus had to follow, just as Napoleon had to be dethroned twice. Augustus first of all, and then Tiberius, brought about the continuance of the form of the state.¹⁶

15— Deleuze, op. cit., pp. 92-93.

16— Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lectures on the Philosophy of World History*, ed. and translated by Robert F. Brown and Peter C. Hodgson, Oxford: Clarendon Press, 2011, vol. I, pp. 445-446.

The Battle of Orgreave (2001), coordinated by Howard Giles and recorded for a TV documentary by Mike Figgs, is widely recognized as one of the most important artistic interventions of the early 21st century. Its paradigmatic value lies in great part in having demonstrated the possibility of turning the open platform of contemporary art production into a means of living experience, which almost singlehandedly infused a new meaning to the ailing concept of public art, by activating the promise of social memory from the dead tradition of the monument. Symbolically the piece could also be a turning point, marking the end of the insipid hegemony of the so-called Young British Art movement and signaling the generalization of an aesthetic of social interventions of truly diverse kinds in contemporary art. Above all, the task of *The Battle of Orgreave* was to firmly establish the historical horizon of our era. By providing a ceremonial reenactment of the defeat of the contemporary working class, Deller created a means to recall the specters of resistance of the neoliberal era.

The Song Is Bigger than the Band. A Conversation

JEREMY DELLER & FERRAN BARENBLIT



Jeremy Deller, *Cuarto abierto—Open Bedroom*, 1993. Cuarto del artista con pinturas de Keith Moon—Artist's bedroom with Keith Moon paintings. Foto—Photo: Jeremy Deller [List. 8]

Ferran Barenblit: The first temptation, when starting a conversation, is always to catalogue, to think in terms of the kind of work you develop. But you're not an artist who continually feels the need to question, to ask who you are, what kind of art you make or what you should be doing or why you work. Sometimes it seems to me that, as happens to a lot of us, you only look back very rarely, in order to think about why you work.

Jeremy Deller: I'm surprised sometimes that I'm an artist at all. My training is not as an artist, it's in art history. A lot of people wouldn't recognise my art and immediately see "a work by Jeremy Deller." I try not to analyse my own work so much. That's probably got something to do with not going to an art college, where you're constantly asked just by yourself to talk about your work in front of people, theorise about it. I didn't have any of that in my training. It's a bad answer for you, me sort of negating your question.

FB: Cuauhtémoc Medina has mentioned that your work is effective because it's hard to figure out its logic. Perhaps that's why you jump from one medium to another, one register to another, very easily.

JD: I feel whatever I can, or whatever I can get away with at the time. I'm maybe a little bit more instinctive. And just seeing what I have around me, what I can work with, not just in terms of subject matter, but also in terms of the form it takes, but again, you know, what's most effective for the subject.

FB: And that efficacy brings the work alive. You once said that *The Battle of Orgreave* keeps getting responses. Not a week goes by without you receiving a message, a comment, which adds another twist to the piece's readings.

JD: I got an email about it just yesterday. Somebody writing for a Danish government research project on public art told me they're using it as a case study.

FB: Maybe one day you should put them all together, all the requests, because of the many approaches that you've generated.

JD: Yes, exactly, they come from all angles. They come when the film is shown in the north of England, in a mining area. There's a big exhibition about mining and the strikes, in a community centre. The film was shown there, too. The longevity surprises me: *The Battle* is screened at least once in a month. I never expected such a long life for the film. I knew it was a big deal as a work, just because it was such a big production that needed an incredible amount of effort.

FB: You move in the arena of the "precisely indeterminate." Do you think that ambivalence helps to multiply the readings of your work?

JD: I'm careful not to reveal my opinions too strongly, or at all, really. Obviously by making a work you're revealing something. I don't want to make a sort of political work in the sense that an activist would make a political work. I want to give a little more poetry, a bit more space, for people to manoeuvre. The words "political" and "art" aren't necessarily the two best words to put together sometimes, so I want to have a bit of space for thinking, and not to tell others what to think.

FB: In that case, perhaps its efficacy goes hand in hand with its emotionality. There's a tension in the film that comes from the spectator's involvement in it. Perhaps it's the fact that it seems to all of us to see one side as being more morally defensible than the other. Still, all of the "actors" are the protagonists who were on one side or the other of the barricade thirty years ago. It's impossible not to feel like you're a part of that.

JD: There's something about the film that has made people vibrate, it struck a chord. It's not just about Britain obviously, it's about a lot of things, a lot of different situations you can apply the film to. I like that, technically, it's not the best-made film because it's quite rough and ready, it was made in quite a short period of time. However, it's very emotional, very raw and honest. *The Battle* has this very strange re-enactment. It's like reality television but in a very raw version.

FB: And the spectator is surprised, too. What are these hundreds of people doing, revisiting their past? What is it in that mythology that's so powerful that it makes them want to remember it still?

JD: I think the work was quite risky because you have one thousand people involved, and no one really knew what would happen. There was a degree of risk in it. The potential for failure was very high. It was like an absurd idea, something that shouldn't be done. I compare it to *Sacrilege*, the inflatable Stonehenge. There's a degree of stupidity and wilfulness, a kind of foolishness comparable to what happens in a Monty Python film. In any case, *The Battle* as an artwork is a lot bigger than I am. It has its own life.

The core audience was the participants. I made it for all those people. Then there was the audience in the place watching it, since the event was public. And then you have these other ripples of circles going out, back and forth, but the centre of the whole project was really the miners, and their families, who were so happy with what happened. *The Battle* harks back to a moment in history, and since the work is still alive it allows audiences to go back to that particular moment in history, giving it a new life. The work itself is what is alive. I sometimes compare it to Led Zeppelin's song "Stairway to Heaven." The song is bigger than the band. As happened with them, I will probably be remembered by this work, which is perfectly fine with me.

FB: I like this idea of creating, which doesn't happen that much in art, being remembered for something that you haven't really done in a way... One idea that's central to this exhibition is the notion of the reconstruction of past histories, whether grand narratives or private events. If *The Battle* is an epic history, *Open Bedroom* recreates such intimate places as your bedroom and bathroom.

JD: *Open Bedroom* is a way of containing a lot of work, that if you saw in a traditional setting it would look terrible, probably, because it's early work. It's a way of showing work from the 1980s in its own context, in a room all together. In any other form of display it would be embarrassing for me, but here it not only makes sense, but takes on a

strength. In the exhibition it will be at the beginning: a classic retrospective, since you'll see the early work in the first room. It's almost like a cliché: you have the artist's work when he was at college, or just leaving college, this strange work that developed into a proper career or whatever. I'm showing it in a bedroom situation, because the work was made, or thought about in, and never left, the bedroom. Most of that work was never seen. It just stayed in the bedroom, literally and metaphorically, so, that is why it makes sense to have it in a bedroom. It's the right environment.

FB: These comings and goings into the past are woven throughout the set of works shown in this exhibition: *The Battle*, the story of Bruce Lacey, the story of Adrian Street. You and I are from the same generation, but we must've gone through everything that's explained here in different ways: the traumatic passage of an industrial society, proud of its achievements, to a society of the spectacle that continually has to re-exhibit itself. From Spain, the events of the miners seemed very far away, but history repeated itself very shortly thereafter. On top of that, I guess that you would be emotionally closer to characters like Adrian Street than I would be.

JD: I had to research what happened at Orgreave. I saw it on TV, like you did, I witnessed the strike on TV. The portrait of Adrian Street with his father was such a strange image, such a strange photograph, which I felt I have to investigate, just like the miners' strike. That image and the work about the miners' strike are very similar, for they're both works about a country trying to come to terms with being, of losing an industry, how does that change happen, but also what does it look like. Adrian embodies the change. He's not just an entertainment figure, a wrestler, an outrageous person. He is a metaphor of what happened to the UK: it went from being an industrial country to being a country about services, entertainment, and creativity. That photograph is not only predicting this change, it's literally embodying it. With his body he's showing the change as it's happening, of how to be post-industrial or at least one of the many possible strategies. It summed up 50 years of history in

England. The Orgreave work was really about how a country de-industrialises, what you do to the people, how you treat them, the effect on a whole country. That is why both works are so weirdly connected: it is the re-enactment of a source.

I wanted to know more about the picture and its circumstances. Adrian once was asked where he would like to be photographed for a newspaper article. They were paying him a lot of money to tell his life story and he said, "I want to go back to mine where I worked as a young man and I want to be photographed with my father." Probably nobody realised that the photograph was basically revenge. He hated his father, hated the mine, hated that part of the world, hated everything about it. He went back to show them what he'd made of his life. He's like someone who had not only come back: he had come from the future, some sci-fi character, to show what the future is going to be like. He seems to say, "It's going to be bright and shiny not dirty and black." I see it as a prophetic image, almost religious, or visionary, but by accident.

FB: Which brings us to the idea of confronting one's own history. Some of the images in your work portray a moment of tension, and further, of collision between a world that's about to go through a traumatic change.

JD: Their whole culture is under threat, their way of life.

FB: The message that was being given to them is, "You should disappear as a collective." All the knowledge accumulated over decades, all the struggle, it's been useless. There's a certain parallel with what happened not too long ago in some southern European countries.

JD: In the UK all this happened 10 years before it happened anywhere else in Europe. We had this shock first, and this ideology happened before, and so, in a way the rest of Europe could learn by our mistakes. Whether that's the case or not, I don't know. Things happened very quickly in Britain for some reason. In the 1980s events developed far too quickly, and even now people on the Right really regret it. Some of them realised that how the miners were treated was actually really appalling. At the time they thought it was a

good thing, but now in retrospect they see what happened to the fabric of the country, and they know that people, towns and cities are still recovering from it. It was like being in a war basically.

I am interested in politics, but what interests me about all this process is how it affects people, how it's reflected in culture, and how it affects social change. Something similar happened to me when I was interested in history as a child. I was more interested in life, what it was like to live 500 years ago, rather than what the kings were doing. My interest in history and contemporary history is more about everyday things, rather than bigger political issues. I don't think I've answered your question...

FB: No, you're answering very precisely. I agree with your idea that grand plans for the future don't exist any longer. And I understand that you want to focus on personal histories, on the Joycean Ulysses.

JD: Those personal stories of course embody a wider national or international story. They can be mirrored by focusing in on these intimate narrations. At the British Pavilion in Venice, I brought in some ideas about recent events in the same way. The war in Iraq was present with drawings made by soldiers, of things they've seen and done or heard. Those small drawings tell you so much about the situation, probably more than any politician could do, or a film or a documentary. Just a few drawings, to depict what it was like to be there.

FB: I understand what you're saying about the political approach of your work, I think that, for me personally it makes complete sense, and I think that's one of the great things about art, how to explain, how to deal with the universal through the particular, the personal or shared histories.

JD: The way I researched the miner's strike piece, *The Battle of Orgreave*, was basically meeting people one-to-one and talking to them about what happened to them and their experience of the strike but also of that single day. You get the texture from individuals, from people telling you stories, and you get so much from little details. People like to tell their

story. I'm always interested in people who have been part of a campaign or part of something big to know what it was like, because I've never really been involved in something like that. I see people not only as individuals, but also as a piece of history.

FB: Probably, some centuries ago, somebody would have written an epic poem about that.

JD: Exactly, some 50-page poem. It would have been some heroic thing. In fact, it will be shown soon in a history exhibition. They're showing all these history paintings of British history and in the last room, I think, is *The Battle*.

FB: We were talking before about ambivalence. I wasn't referring to the political side, but of the way, the way you operate, that is, you don't present anything as solved.

JD: No, no, I'm not giving a solution. It's more open-ended and messy maybe, I think that's what you'd say. It could have to do with taking a car around America, you don't, you're not really in control of the work. You think you are, but actually it's a mixture of many things, many elements, so I don't see myself as trying to make a finished, precise, clean work, they're pieces of research, really, what I'm doing, and they're more open-ended, and don't have a clean, clear result, which I'm happy about. It makes it more difficult to exhibit sometimes, or definitely to sell work like that because there's no, there's nothing.

FB: Humour?

JD: In my work there is a sense of humour, maybe a dark sense of humour. Artists are people who are allowed to do things that maybe shouldn't happen. Artists are given some sort of freedom to act in a certain way that no one else really can do. I'm quite interested in pushing certain boundaries. In fact I'd like to do it more. I gave a talk in a prison once, I talked about art and crime and how artists and criminals actually are very similar in some ways, because they're both trying to test the boundaries of acceptability, of social behaviour, but also...

FB: And both are kept in a place with walls... where safety is an issue.

JD: Yeah, yeah, they're contained in these very secure, well-lit places, that are usually quite clean and can be quite sterile as well. The artist is basically given the freedom, the prisoner has no freedom, no rights almost, whereas the artist seems to be paid. So, but having said that, there's a great similarity between the two and also there's a lot of creativity involved in certain kinds of crime, they're very clever, they can fool people, they're like magicians, as are artists, so there is that connection.

If you're an art historian you know that nothing is new. Everything in a way has been thought about before. Maybe the technology is new, but the idea and its transmutation is not. I have a historical perspective maybe, but also I'm not afraid of art. I'm not afraid of other people's art or art history. I like it, and I like museums, I like churches. I'm as happy to curate a show of historical art as I am to make my own work, so it's quite helpful to have that training.

FB: Let's talk about *English Magic*, which I see as an event that turned into a monument.

JD: *English Magic* was obviously the whole pavilion in Venice. In that exhibition you had the car and the film. The film was very important: it was a way of tying up the ideas, but also of making them more palatable, if that's the right term, something people could look at and enjoy. There was a lot in that exhibition that was not enjoyable: warfare, hiding money, corruption, the end of people's livelihoods in Russia. The film was meant to be a meditation on the pavilion, whereas, I wanted to make something that was very watchable. I was very concerned to make an art film that people actually want to watch, with a strong story, and great music. It was meant to be very seductive, almost commercial. The footage of birds only wanted to grab people's attention. I was very excited watching people watch it in Venice. The music in the film filled every room in the Pavilion: it was its heart, present all around. The car was very important because people could sit on something that's actually happening in the film, it was destroyed to make a bench,

a place to sit on, so it was, it had a use, and it referred to other work in the show. The car is a big fat and heavy piece of sculpture in a way. It really only works if you sit on it to watch the film.

FB: That's why I see the car as a monument. The automobile is the great contemporary monument. The miners featured in *The Battle* extracted coal in order to make the steel with which automobiles are made... Almost thirty years later, the only thing left is their compressed remains.

JD: The automobile is a huge part of the economy. I took a destroyed car around America that had been destroyed in Baghdad, towed it around America to show the people there what had happened to it, often in their own cars driving beside us. It's a very potent symbol. People get very protective of cars. While presenting the Venice pavilion, BBC broadcasted a piece about it and they showed the car being destroyed. Some people wrote to me saying how disgusting it was I've destroyed a car, even though it was some old car I'd bought for €1500. It was like killing a dog or cat. I was very happy to destroy a Range Rover, though. That was one of my happiest moments ever.

FB: Earlier we were talking about the similarities between artists and prisoners, between museums and prisons. In *English Magic* it was an obvious presence.

JD: I've worked with this organisation for years now that's worked in prisons, so I was very interested, in Venice, to have some work made by prisoners, but it had to have a focus, it absolutely had to be for a reason, I couldn't just put up these random drawings made by prisoners. They had to work with me on something, it had to be a collaboration, and then I had a statistic about soldiers who had been in prison, soldiers who had ended up in prison, and I wanted to make something in the pavilion anyway about the war in Iraq, in some way but not in a direct, political way. And then I realised, well, this is it. I'll get the prisoners to make drawings about the war from their perspective, but also do portraits of the men, mainly men, who were involved in the war, politicians, but also people, scientists and so on,

so that's, it was just, for me, it was like, it made total sense, because it's also about the nature of criminality, war crimes and all those things. And now these men are in prison, they were heroes and now they're in prison. All these ethical, awkward ethical issues around prison and warfare and the army.

FB: The pavilion in Venice generated a debate, logically, about how to represent a country in an event like that.

JD: I was actually, I was, yes, representing a country. But representing has two meanings: I was the representative, but I was also representing the country in terms of showing it to others.

FB: There's a third meaning of representation, which is re-presentation: to present again.

JD: You're right, it's about rethinking and re-imagining. Definitely it was an aesthetic experience, and I wanted to have this almost mythological, allegorical version of Britain and I did, but I clearly wanted to make a focused pavilion about the UK. I wasn't interested in making some sort of world art, art world statement or art world piece that has a sort of meaning anywhere in a sense I wanted to make it very localised. It's about Britain, it's about the world basically, because of our interference, or our relationship with the rest of the world, it's a piece where the issues in the exhibition, even though they're about characters within the UK, or events, they actually have global significance in a way, like the war, or even William Morris. And destroying Abramovich's yacht, David Bowie, and the royal family and land and power and tax evasion, these are all things that are in the world, it's not just in the UK. So it had a very local, or national focus, but I knew it would have an international appeal as well, so I just wanted to do, I basically did whatever I wanted, what I felt was correct for me at that time to show my version of Britain, or what I like and hate about.

FB: And, looking at it from the outside, everything that happens in London, happens in the world. We still adjust our clocks according to Greenwich Mean Time. The pavilion

globalized a conflict and made the whole world see it through British eyes.

JD: I didn't want to make any concessions to the art world, to make anything that was Biennale-friendly, like abstract sculpture or something that could have a clear, an obvious universal feel to it. I wanted to make it about specific moments in history. I knew people would engage with it, like the reference to Abramovich. Everyone would have seen that two years before, and everyone was still probably shocked by it, or angered. Art is a great thing. You can do all these fantastical scenes of destruction and death using painting. You're free to depict anything. People think this only happens in the Photoshop era, but actually painters have been doing this for thousands of years, depicting the most outrageous things. I felt it was time to make some computer generated style paintings. We have the tradition of Greek, Roman and pre-Christian mythology, or Roman mythology, or pre-Christian really, but I wanted to update it.

FB: If the pavilion was a place where the public had to go to see art, in your work there are a lot of works that are found directly in the everyday.

JD: I'm happy to do that. I think sometimes galleries are not the best place to see art or to make art. The street is often a great place to show art, because it's just where it should be. The fact that some people might not even know if it's art doesn't bother me really. I just like the idea that people can see things in the public eye and I like the randomness of it, and the lack of control. I like losing control of a work, almost like a social experiment with its random and accidental nature. Some of these works, like *Sacrilege*, might generate a kind of pilgrimage. In a way it doesn't matter, they might find out 20 years from now, but I just like the idea that something like that has mass appeal and no one really knows. Like *Sacrilege*.

FB: And buying a ticket, I know that was an issue for you. So, while miners were working it was free, and then when miners became restless it became part of the entertainment industry.

JD: Yeah, it's always free, it's always free, so that was good, but it was, it had to be...

FB: True, maybe that was how art was experienced some centuries ago.

JD: Some of this work can generate a lot of expectation, a kind of pilgrimage. It's a special experience, a community experience, people coming from a long way to see things, and to share an experience, to enjoy it. It's definitely, I'm very interested in Neolithic art and what that would have been like. If you think about Stonehenge, it was one of the first public art works. They're not buildings as we know them, because they don't have roofs, but they're like public art works. I wanted to have that with *Sacrilege*. Being in Bristol or wherever, everyone queues up, patiently and waits their turn.



SEMBLANZA

JEREMY DELLER

(Londres, 1966). Vive y trabaja en Londres. Estudió Historia del Arte en el Courtauld Institute of Art de la Universidad de Londres. En 2004 fue ganador del Turner Prize y en 2010 fue condecorado con la Albert Medal de la Royal Society of the Arts. Si bien trabaja con una multiplicidad de medios como vídeo, escultura y gráfica, su obra ha tenido un énfasis en proyectos colaborativos, *re-enactments* y arte público, a partir de donde plantea una reflexión sobre la cultura popular inglesa postindustrial. Entre sus proyectos más relevantes se encuentran: *Acid Brass* (1997), *Folk Archive* (desde 1999) en colaboración con Alan Kane, *The Battle of Orgreave* (2001), *Procession* (2009) y *Sacrilege* (2012), entre otros. Algunas de sus exposiciones más destacadas son: *English Magic* para el Pabellón Británico en la 55a Bienal de Venecia (2013), la retrospectiva *Joy in People*, Hayward Gallery (2012), *Carte Blanche à Jeremy Deller*, Palais de Tokyo, París (2008). De igual forma, ha desarrollado destacados proyectos curatoriales: *All That Is Solid Melts Into Air* (2013), *The Bruce Lacey Experience* (2012) y *British Council Collection: My Yard* (2009), entre otros.

BIOGRAPHICAL SKETCH

JEREMY DELLER

(London, 1966). Lives and works in London. Studied Art History at the University of London's Courtauld Institute of Art. In 2004 he was awarded the Turner Prize, and in 2010 he was decorated with the Albert Medal from the Royal Society of Arts. Although he works with a variety of media, including video, sculpture, and graphic art, his work has emphasized collaborative projects, reenactments, and public art, through which he has reflected on popular culture in postindustrial England. His most important projects include: *Acid Brass* (1997), *Folk Archive* (from 1999, in collaboration with Alan Kane), *The Battle of Orgreave* (2001), *Procession* (2009) and *Sacrilege* (2012). Some of his most outstanding exhibitions are: *English Magic* for the British Pavilion at the 55th Venice Biennale (2013), the retrospective *Joy in People*, Hayward Gallery (2012), and *Carte blanche à Jeremy Deller*, Palais de Tokyo, Paris (2008). He has also developed remarkable curatorial projects, including: *All That Is Solid Melts Into Air* (2013), *The Bruce Lacey Experience* (2012), and *British Council Collection: My Yard* (2009), among others.

LISTADO DE OBRA

LIST OF WORKS

A menos que se indique lo contrario, las piezas son cortesía de—Unless stated otherwise, works are courtesy of Art : Concept, París-Paris; Gavin Brown's Enterprise, Nueva York—New York; y—and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow.

1. JEREMY DELLER

Acid Brass en vivo en Lovebox—Acid Brass Live at Lovebox, 2005

Vídeo—Video

5 min

2. JEREMY DELLER

La batalla de Orgreave (Si hieren a uno hieren a todos)—The Battle of Orgreave (An Injury to One is an Injury to All), 2001

En colaboración con—In collaboration with Mike Figgis

Vídeo proyección digitalizada—Digitalized video projection

Medidas variables—Variable dimensions.

Vídeo—Video: 62 min

Producido por—Produced by Artangel

Cortesía del artista—Courtesy of the artist

3. JEREMY DELLER & NICOLAS ABRAHAMS

El mundo de Bruce Lacey—The Bruce Lacey Experience, 2012

Vídeo en HD—HD video

67 min

4. JEREMY DELLER

La historia del mundo—The History of the World, 1997

Pintura mural—Wall painting

Dimensiones variables—Variable Dimensions

5. JEREMY DELLER

Más allá de las paredes blancas—Beyond the White Walls, 2012

Vídeo—Video 4:3

26 min 11 s

6. JEREMY DELLER

Magia inglesa—English Magic, 2013

Vídeo-instalación, incluye una pancarta de Ed Hall, una banca y un vídeo en HD—Film installation including a banner made by Ed Hall, a bench and a HD digital video

Medidas variables—Variable Dimensions

Cortesía de—Courtesy of British Council Collection

7. JEREMY DELLER

Yo ♥ la melancolía—I ♥ Melancholy, 1993

Pintura negra brillante sobre muro negro mate y participante—

Gloss black paint on matt black painted wall, with participant

Dimensiones variables—Variable dimensions

8. JEREMY DELLER

Cuarto abierto—Open Bedroom, 1993-2012

Instalación técnica mixta, incluye pinturas y pósteres—Mixed media installation including paintings and posters

Dimensiones variables—Variable dimensions

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

9. JEREMY DELLER

Posters, 2012

Serigrafía en papel—Silkscreen on paper

Medidas variables—Variable dimensions

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and Gavin Brown's Enterprise, Nueva York—New York

Animal vegetal música pop—Animal Vegetable Pop Music

Un Range Rover aplastado y convertido en un banco—A

Range Rover crushed and made into a bench

Bombas amigas—Friendly Bombs

Puedo ver una bicicleta—I can see a Bicycle

Envía sonidos de localización de murciélago a productores

de Dub Reggae—Send Bat Echolocation Sounds To Dub

Reggae Producers

El mundo antes de las compras—Time Before Shopping

Atención a todos los DJs—Attention all DJs

Culpo a la Revolución Industrial—I Blame The

Industrial Revolution

10. JEREMY DELLER

Posters, 1994-97

Serigrafía en papel—Silkscreen on paper

Medidas variables—Variable dimensions

Cortesía del artista y—Courtesy of the artist and The Modern

Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

Echo de menos el mundo del twist—I Miss The World of Twist, 1994

¿Te acuerdas de la primera vez?—Do You Remember The First Time?, 1995

John Squire: pintura reciente—John Squire:

Recent Paintings, 1995

Morrissey: Una vida en palabras—Morrissey: A Life in Words, 1995

El mundo de Gaza—The World of Gazza, 1995

El arte de lo ancho—The Art of Baggy, 1995

El grupo independiente—The Independent Group, 1995

Vida/vivir, coca—Life/Live, Coke, 1997

11. JEREMY DELLER

Tantas maneras de hacerte daño (Vida y obra de Adrian Street)—

So Many Ways To Hurt You (The Life and Times of Adrian Street),

2010

Vídeo 16:9 y pintura mural—Video 16:9 and wall painting

31 min 46 s

Comisionado por—Commissioned by Grizedale Arts

12. JEREMY DELLER

Se necesita más poesía—More Poetry Is Needed, 2014-2015

Impresión sobre lona—Print on canvas

Medidas variables—Variable dimensions

Comisionada por—Commissioned by Locws International for Art

Across The City, Swansea 2014

Cortesía del artista y de—Courtesy of the artist and The Modern

Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow

13. JEREMY DELLER

¿Qué es la ciudad sino la gente?—What Is The City But The People?, 2009

Instalación y pósteres del metro de Londres—Installation and billboards

Dimensiones variables—Variable dimensions

Comisionado por—Commissioned by Art on The Underground

Cortesía de—Courtesy of Practice for Everyday Life

14. MARTIN JENKINSON

Orgreave, huelga de mineros—Orgreave, Miner's Strike, 1984-85

8 fotografías—photographies B/N—B&W

20.32 × 25.0 cm c/u—ea

Impresión digital—Digital printing

© Martin Jenkinson Image Library

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

CA2M · Centro de Arte Dos de Mayo
MUAC · Museo Universitario Arte
Contemporáneo
Fundación PROA

Curaduría—Curatorship
Cauhtémoc Medina · MUAC
Amanda de la Garza · MUAC

Coordinador de la exposición—Exhibition
Coordination
Víctor de las Heras Iglesias · CA2M

Coordinador de producción—Production
Coordination
Ignacio Macua Roy · CA2M
Joel Aguilar · MUAC

Diseño museográfico—Installation Design
Ignacio Macua Roy · CA2M
Benedeta Monteverde · MUAC
Cecilia Pardo · MUAC

Coordinación de colecciones—Collections
Coordination
Julia Molinar · MUAC

Programa pedagógico—Teaching Program
Pilar Ortega · MUAC
Pablo Martínez · CA2M

Coordinación de procuración de fondos—
Fundraising Coordination
Gabriela Fong · MUAC
Laura Maure · CA2M

Coordinación de comunicación—
Communication Coordination
Carmen Ruíz · MUAC
Rosa Naharro · CA2M

Curador en jefe MUAC—
Chief Curator MUAC
Cauhtémoc Medina

Director CA2M
Ferran Barenblit

AGRADECIMIENTOS

ACKNOWLEDGEMENTS

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC y el Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M agradecen a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *El ideal infinitamente variable de lo popular*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC and the Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M, wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *The Infinitely Variable Ideal of the Popular*.

Montse Badia, Edgardo Bermejo, Anna Cerdà, Edwige Cochois, Emma Dexter, Andrew Dempsey, Diana Eccles, Juztine Jenkinson, Caroline Kirsop, Catherine Lampert, James Lingwood, Mercedes Longo, Sofía Mata, Cintia Mezza, Lena Milosevic, Tania Ragasol, Richard Riley, Andrea Rose, Kath Roper-Caldbeck, Carlos Ruíz González, Bert Suer, Seren Welch.

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), Art : Concept, Paris, Art Angel, British Council, Centro Cultural España México (CCEMX), Fundación PROA, Greater London Authority, Gavin Brown's Enterprise, New York; The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

JEREMY DELLER. EL IDEAL INFINITAMENTE VARIABLE DE LO POPULAR se terminó de imprimir y encuadernar el 12 de febrero de 2015 en los talleres de BOCM. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en papel Offset Inasset 224 g, 120 g y 100 g. El tiraje consta de 2 000 ejemplares.

JEREMY DELLER. THE INFINITELY VARIABLE IDEAL OF THE POPULAR was printed and bound in February 12, 2015 in BOCM. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 224 g, 120 g and 100 g Offset Inasset white paper. This edition is limited to 2 000 copies.

Esta exposición fue posible gracias a la colaboración de—
This exhibition was possible thanks to the collaboration of:



REINO
UNIDO –
MÉXICO
2015

La red CA2M-MUAC-PROA recibe el apoyo de la—
The network CA2M-MUAC-PROA have the support of:

