



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA BATALLA DE ORGREAVE. REPETICIÓN Y SUPERVIVENCIA

ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ALEJANDRA LABASTIDA ESCALANTE

TUTOR PRINCIPAL:
DR. DANIEL GARZA USABIAGA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TUTORES:
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
DR. DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción 3

1.La Batalla de Orgreave y sus modos de existencia 4

2. Un poco de posible sino me ahogo. La obra de arte y el acontecimiento 24

Conclusión 32

Bibliografía 34

Introducción

Este ensayo es un estudio fenomenológico de la obra del artista británico Jeremy Deller, *La Batalla de Orgreave* (2001)-la reconstrucción de un enfrentamiento entre el movimiento minero y la policía británica a principios de los ochenta-que desemboca en una reflexión sobre la repetición como estrategia estética que se sitúa en el pensamiento post-estructuralista deleuziano, dejando de lado el resto de los universos posibles de abordaje que esta pieza suscita, notoriamente el historicista. En el entendido de que esta no es una tesis de filosofía, no voy a incursionar en las genealogías o en toda la complejidad de alcance de los conceptos que importo de esta disciplina. La argumentación avanza sobre la mínima expresión de estos conceptos, aclarando en cada caso este grado de abordaje.

El primer apartado es un ejercicio de análisis fenomenológico de los distintos modos de existencia de la obra de Deller realizado con un enfoque que se propone descifrar la manera en que opera la repetición en esta pieza en específico. El segundo introduce la noción de acontecimiento¹, basándose en el trabajo de Jacques Derrida, Gilles Deleuze y Félix Guatarri y Alain Badiou, para poder pensar la singularidad que convoca *La Batalla de Orgreave* y analiza las capacidades de la obra de arte para producirlo. La argumentación deleuziana sobre la repetición se encuentra entremezclada en ambos ejercicios y es recapitulada en la conclusión para apuntar hacia las implicaciones políticas de la obra.²

¹ Parto de la noción de acontecimiento de la tradición del pensamiento francés como singularidad que opera una suspensión en la lógica causal del tiempo y la reconfigura. Un singular que tiene su propia ley, un exceso de la situación histórica a la que pertenece pero que nunca puede ser explicado por ella.

² Esta lectura se basa en la noción de repetición y diferencia desarrollada por Gilles Deleuze. Una noción que postula que la fuerza que opera en la repetición, afirma la condición política de la singularidad, del ser insustituible, frente al paradigma domesticado de lo equivalente e intercambiable.

1.La Batalla de Orgreave y sus modos de existencia.

La implacable política neoliberal de Margaret Thatcher fue pionera en la disolución del estado de bienestar. Uno de los momentos decisivos de este proceso fue el enfrentamiento entre 10 000 mineros y 8000 policías en Orgreave el 18 de junio de 1984. Conocida como la batalla de Orgreave, este suceso supuso el fin del movimiento minero y el desmantelamiento de su industria. Orgreave marcó un antes y un después en la sociedad inglesa y el artista Jeremy Deller (Londres, 1966) reconoció su singularidad inmediatamente: *The image ... stuck in my mind and for years I wanted to find out what exactly happened on that day with a view to re-enacting or commemorating it in some way.*³ En 2001, Deller finalmente recreó este evento con la ayuda de una compañía especializada en reconstrucciones de batallas históricas. La pieza fue documentada por el director Mike Figgs y producida por ArtAngel.

Deller ha presentado esta obra de distintas maneras, desde la reconstrucción de la batalla en 2001 en Orgreave, la proyección de la película documental de Figgs por televisión o en un espacio de exhibición, hasta una instalación que forma parte de la colección de TATE (*The Battle of Orgreave Archive (An Injury to One is an Injury to All)*) que funciona como archivo de ambas batallas, entremezclando parafernalia, documentos textuales y visuales de 1984 y 2001. La división de la obra en distintas entregas es importante porque replica

³ La imagen ... se quedó atrapada en mi mente y por años quise averiguar qué es lo que había pasado exactamente en ese día con la idea de reatuarlo o conmemorarlo de alguna manera. Jeremy Deller, "The English Civil War: Part II", consultado 23 de enero 2012, http://www.artangel.org.uk/projects/2001/the_battle_of_orgreave/background/the_english_civil_war_part_ii.

las condiciones en las que se produjo el enfrentamiento de 1984. La reconstrucción en vivo, como el suceso histórico, prácticamente sólo fue accesible a los participantes de la reconstrucción y a la comunidad de Orgreave. El acceso masivo a la obra fue la transmisión del documental de Figgs por la cadena de noticias Channel 4, de igual manera que la población de Inglaterra (incluyendo al artista) presencié la batalla de 1984 a través de la transmisión de la BBC. Este video fue la primera forma con la que la obra entró a la galería (el video es accessible al público en general también en DVD) , su conformación como instalación de archivo es posterior. Aunque mi primer acceso a la obra fue el video en una galería, voy a respetar la línea del tiempo de producción de la obra porque me interesan las condiciones espacio-temporales que se generan. Sus tres modos de existencia producen en el receptor diferentes grados de distancia física y temporal. Lo interesante es la manera en la que su coexistencia no provoca una competencia en donde un modo anule o neutralice el otro, sino que es su entrecruce el que crea zonas de indeterminación que permiten complejizar su experiencia estética. Si seguimos a Ingarden la obra de arte no se sostiene únicamente ni en su dimensión conceptual ni en su pura materialidad, sino en el límite entre las dos que demanda ser completado por el receptor, es decir su zona de indeterminación. La obra está abierta para ser actualizada por el receptor pero esa actualización está pautada por una estructura esquemática generada por la misma obra y puede ser leída como su intención. A través de estas zonas de indeterminación la obra dispone las condiciones espacio temporales de su recepción. Estas zonas son las que intentaré señalar en este texto.⁴

⁴ José Luis Barrios Lara, Seminario "Fenomenología y hermeneútica del arte". (MUAC.UNAM: 2014).

El primer modo de existencia es la reconstrucción misma, digo "es" y no "fue" porque me gustaría argumentar que aunque ya no sea posible presenciarse físicamente, en la lógica temporal interna de la obra, su potencia es la del instante, el ahora. En relación a la Batalla de Orgreave de 1984 que funciona como índice histórico y por lo tanto como pasado, y con el archivo y documental que se emplazan en el futuro de ambas, la reconstrucción se postula como potencia de un momento presente. La práctica de la reconstrucción y sus numerosas sociedades- como se hacen llamar los grupos que se especializan en esta actividad- se han convertido en toda una industria de entretenimiento y turismo, sobre todo en el mundo anglosajón, pero el origen de este impulso se remonta hasta las recreaciones de batallas en el Coliseo en la Roma Antigua, pasando por los torneos medievales hasta las puestas en escena en el siglo XVII, XVIII y XIX en las cortes europeas con la intención de burlarse de sus enemigos. El aspecto más interesante de su evolución tiene que ver con el equilibrio entre una creciente búsqueda de autenticidad en la reconstrucción y la posibilidad de tener acceso a la intensidad del espectáculo de la guerra sin que nadie muera o resulte herido en el proceso. Es relevante que en Inglaterra la necesidad de contar con una definición oficial de reconstrucción -"cualquier representación u otro evento realizado con el propósito de reconstruir un evento del pasado o de ilustrar la conducta de un tiempo o período determinado del pasado"- haya surgido del contexto jurídico del Violent Crime Reduction Act de 2006, para asegurar que esta práctica quedara exenta de ciertas cláusulas de la nueva legislación de armas, tales como transportación de pólvora, permisos especiales para portar armas o réplicas de armas, etc.⁵ Aunque las sociedades de reconstrucción más profesionales y actuales se hayan especializado en períodos con una cierta distancia temporal que permiten a sus

⁵ "The National Association of Re-enactment Societies", consultada enero 20, 2015.

<http://www.nares.org.uk/#!reenactment/c22oo>

participantes viajar a un contexto tecnológico y cultural obsoleto, las primeras reconstrucciones, como la de Deller, surgieron en el marco temporal de la misma generación que sus participantes originales. Una de las referencias primarias y antecedente directo de la pieza de Deller ya que fue realizada para ser fotografiada, es la reconstrucción en Estados Unidos, de la batalla de Little Big Horn en la que participaron sus sobrevivientes. Esta práctica proliferó como parte del Buffalo Bill West Show, que incluía la participación de indios americanos y que formó parte de un tour por América y Europa, y se consolidó con las reconstrucciones de las batallas de la Guerra Civil americana protagonizadas por sus veteranos. Otro ejemplo icónico fuera del contexto anglosajón es la reconstrucción de la toma del Palacio de Invierno en su tercer aniversario que inspiró las escenas de la película *Octubre* de Eisenstein.⁶ La práctica como la conocemos ahora empieza a desarrollarse en 1960 a partir del centenario de la Guerra Civil americana y tiene un pico importante en 1998 cuando la reconstrucción de la batalla de Gettysburg convocó la cantidad record de 25 000 tropas. Para 1960 ya existían unas cuantas asociaciones de reconstrucción en Inglaterra (The Southern Skirmish Association, The Sealed Knot, The English Civil War Society, etc) pero el despunte está directamente relacionado con un programa desarrollado por el English Heritage – la entidad gubernamental a cargo de conservar y promover los sitios y monumentos históricos- que buscaba con este tipo de eventos en vivo hacer más atractivas sus ofertas. El programa experimental implementado por el experto Howard Giles (cuya compañía produjo la pieza de Deller) se institucionalizó en los ochentas y paso de ofrecer 100 eventos en 1987 a 700 en 1999 hasta 1000 en el año del milenio. El boom de los noventas se sostuvo en una

⁶ Howard Giles, " A Brief History of Reenactment", consultada enero 12, 2015. <http://www.eventplan.co.uk/page29.html>

estandarización de parámetros de autenticidad y seguridad alrededor de la noción de “historia viva” con pretensiones de valor académico pero que se vio paralelamente amenazada por la espectacularización e inclusión de públicos y participantes menos rigurosos. Algunos grupos progresistas intentaron generar un circuito alternativo privado para escapar del carácter espectacular.⁷ Es interesante que a pesar de la creciente profesionalización e institucionalización, y el claro entramado económico con la industria del turismo, la Asociación Nacional de Sociedades de Reconstrucción, define esta práctica primordialmente como un hobby. La premisa, un tanto romántica, es que esta práctica ofrece la experiencia única de explorar relaciones sociales no restringidas por las condiciones socioeconómicas del presente. En su página explican que generalmente los participantes no hacen del conocimiento de sus compañeros los detalles de su vida laboral y personal y que el desplazamiento histórico crea las condiciones de posibilidad para que el individuo sea valorado por sus habilidades y no por su situación económica, su clase social u ocupación.⁸

En su estudio de las políticas de la memoria, Andreas Huyssen, describe como, desde los años setenta y ochenta, la industria cultural occidental ha convertido a la memoria en un producto mercadotécnico de masas. Las reconstrucciones no son un fenómeno aislado sino que acompañan la creciente transformación de las ciudades principalmente europeas en parques temáticos históricos, la proliferación de museos, las modas retro, la auto-musealización de la vida cotidiana a través de las redes sociales, la sobre producción de películas y programas históricos, la creación de un canal de televisión dedicado

⁷ Giles, “ A Brief History of Reenactment”.

⁸ “The National Association of Re-enactment Societies”.

exclusivamente a la historia (the History Channel) , etc. , creando toda una cultura de la memoria independiente de los circuitos académicos historiográficos. Huyssen menciona brevemente como en ciertos contextos geopolíticos se desarrollaron políticas de la memoria con alcances muy diferentes a los simples mercadotécnicos, desde la legitimación de movimientos nacionalistas fundamentalistas en Europa del Este o intentos de contraefectuar las políticas del olvido en los países latinoamericanos postdictatoriales, pero su pregunta es más bien acerca de las condiciones que producen este deseo al parecer insaciable por la experiencia del pasado en la sociedad. Para responder esto, Huyssen propone sobrepasar la simple oposición entre ejercicios de memoria con rigor histórico y memoria de entretenimiento en el entendido de que en el capitalismo tardío no hay un espacio puro afuera de la cultura de comodificación. Su hipótesis propone que los cambios tecnológicos, de consumo, de trabajo y de movilidad han transformado nuestra experiencia del tiempo y del espacio volviéndola crecientemente inestable y desdibujada. La memoria adquiere un papel decisivo en este contexto. La obsesión por crear y consumir aparatos con capacidades de almacenamiento de memoria cada vez mayores es sintomático de la paradoja en la que vivimos: la condición de obsolescencia casi instantánea de estas tecnologías en las que confiamos todos nuestros recuerdos e información, nos coloca en una continua amenaza de amnesia. Según Huyssen, la proliferación mundial de las culturas de la memoria responden a la necesidad de anclarnos temporalmente para escapar del vértigo de la cultura actual.⁹

⁹ Andreas Huyssen. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, (Stanford: Stanford University Press, 2003), 14-28.

Cuauhtémoc Medina se refiere a la demanda fetichista de " historia viva", inscrita en el reino actual de primacía de la experiencia, como una expansión del fenómeno karaoke hacia la historiografía.¹⁰ Parecería que la naturaleza de estos eventos que se presentan por temporadas cada año, no se inscribe tanto en un registro ritual como en una red de socialización consumista que automáticamente neutraliza aquello que recrea. En este contexto, como bien apunta Medina, el hecho de que *La Batalla de Orgreave* haya sido una reconstrucción singular, una super producción que no se va a repetir, participa de manera importante del desplazamiento que Deller hace de esta práctica hacia campos no neutralizados de la historia. De la misma manera la acción de Deller clausura cualquier posibilidad de escapismo del presente y sus condiciones sociopolíticas, ya que un porcentaje importante de los participantes y del público fueron los protagonistas del evento y siguen sufriendo las consecuencias socioeconómicas de la derrota.

Deller trabaja regularmente en colaboración con grupos externos al arte contemporáneo, y la selección de estos nunca es inocente, siempre forma parte esencial del discurso que pretende construir. En este caso, trabajar con las sociedades de reconstrucción le permite insertar su proyecto en la genealogía de las batallas históricas consideradas dignas de ser reconstruidas y así cuestionar este sistema de canonización histórica.¹¹ Como ya he mencionado, Deller tomó una decisión fundamental: involucrar a los protagonistas originales del enfrentamiento en la reconstrucción. No se trató solo de profesionales que reconstruyen una batalla lejana sino, como en el inicio de la tradición de las reconstrucciones históricas, de los mismos mineros y policías que la vivieron años

¹⁰ Cuauhtémoc Medina, " La historia se repite... sino dejaría de ser historia " en *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular* Folio: 030 , (México: MUAC, CA2M y Fundación Proa, 2015), 41.

¹¹ Deller, " The English Civil War: Part II".

atrás y que siguen viviendo sus consecuencias. Algunos mineros incluso representaron el papel de policías. La red de seguridad de la profesionalización y del anonimato fue levantada por Deller al confrontar a los mineros con una clase media (los miembros de las sociedades de reconstrucciones históricas) que probablemente había sido permeada por el discurso de criminalización del gobierno de Thatcher hacia ese movimiento.¹² Esta decisión introdujo un elemento de caos y riesgo que sirvió de antídoto para la fuerza nostálgica que regularmente reina sobre los ejercicios de reconstrucción. En los testimonios de los organizadores se lee el temor de que algo pudiera salirse de control y se desbordará en violencia real. Claire Bishop localiza en la tensión constitutiva entre entretenimiento familiar y una amenaza de violencia, la potencia de esta obra.¹³ En realidad esta condición de descontrol está también presente en los testimonios de los líderes mineros que Deller recopiló en la publicación *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miner's strike*, uno de ellos explica la complicación de operar tácticamente en el movimiento de principios de los ochentas: ... *miners aren't soldiers, they won't always do what they're told and they behave quite spontaneously according to how they feel.*¹⁴

Algunas de las críticas a la obra de Deller se basan en esta decisión. Consideran que contratar a los ex-mineros, se acerca peligrosamente, a la estrategia de commodificación de

¹² Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Londres:Verso,2012),33

¹³ Bishop usa la obra de Deller como ejemplo de un tipo de arte participativo que responde a la noción de "realidad dirigida de Pawel Althamer que supone la combinación de una premisa conceptual clara con un grado de impredecibilidad en su efectucción. Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Londres:Verso,2012),32

¹⁴ Los mineros no son soldados, no siempre van a hacer lo que se les dice y se comportan de manera espontánea de acuerdo a como se sienten. Jeremy Deller, *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miner s strike*,(Inglaterra: Artangel Publishing, 2001),18.

la industria como herencia cultural que surgió en los ochentas en Inglaterra en un intento por maquillar las graves repercusiones sociales y económicas que tuvo el desmantelamiento de la industria. A esto se suma el argumento de que el apoyo que dio el gobierno a través de Artangel para el proyecto, responde precisamente a las políticas culturales del partido New Labour (1997-2010) que postulan al arte como la herramienta social positiva que podría regenerar el tejido social roto por el Thatcherismo.¹⁵ Este discurso de Estado, de inclusión social a través del arte, fue una operación cosmética que intentaba esconder la relación entre sus políticas neoliberales y la intensificación de la desigualdad social. En realidad la meta efectivamente era de inclusión pero al mercado, se trataba de convertir a las clases trabajadoras en consumidores autosuficientes que no dependieran de las prestaciones sociales del gobierno. Suplantar la idea de solidaridad y conciencia del colectivo por la responsabilidad individual.¹⁶

Estas objeciones, como aquellas que leen la pieza como una especie de terapia grupal catártica o la acusan de nostálgica, pierden de vista, me parece, la potencia del vehículo formal escogido por Deller. El desplazamiento de la práctica de reconstrucciones hacia episodios clausurados por la historia oficial y el carácter ritual de la transformación de la memoria en acontecimiento a través de una estética de la repetición. Voy a argumentar a lo largo de este ensayo que la naturaleza política de esta obra, no emana de dar voz a los marginados o de una recuperación terapéutica del tejido social, sino que se aloja en la operación misma de la repetición. La apropiación estética del acontecimiento por la

¹⁵ Alison Lasenby, "Jeremy Deller & Steve McQueen: Interpreting Recent British Political History" consultada noviembre 12, 2013, <http://chalkjournal.wordpress.com/2012/04/20/jeremy-deller-steve-mcqueen/>

¹⁶ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Londres:Verso,2012), 30

repetición supone una potencia que intentaré apuntalar en la conclusión. Por ahora avanzo con el siguiente modo de existencia: el video documental.

Aunque revisaré la noción de acontecimiento más adelante quisiera referirme en este momento a una de las características que le asigna Derrida: no puede ser predicho pero si puede ser dicho. Este decir siempre es posterior al acontecimiento y nunca es pasivo. El decir, cuando desborda su mandato informativo, funciona también como un acto performativo retroactivo que hace al acontecimiento.¹⁷ Los avances tecnológicos que permiten ver los sucesos en vivo han llevado esta situación híbrida entre el decir y el hacer del acontecimiento a sus últimas consecuencias. Si algún suceso ha brindado la experiencia de lo imposible en la era de la transmisión en vivo fue el ataque a las Torres Gemelas en 2001 pero no sólo por el hecho de haber sido en suelo norteamericano, la primer potencia mundial, o por la carga simbólica de los edificios o la magnitud del ataque, sino sobre todo por la forma en que fue orquestado para que el mundo entero lo presenciara en vivo. Es significativo que Deller realizó la reconstrucción de la Batalla de Orgreave ese mismo año. El modo de existencia específico de la reconstrucción- el hacer presente por primera vez una segunda vez, convertir un suceso del pasado en una experiencia en vivo a través de cuerpos: encarnación vs transmisión- en este contexto se vuelve sintomático.

En 2001, Deller podría haber optado por hacer una transmisión en vivo de la reconstrucción siguiendo la lógica operante de la circulación de la información, pero el tipo

¹⁷ Jacques Derrida, "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento", consultado enero 15, 2015, <http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/cierta-posibilidad-imposible-de-decir-el-acontecimiento/>

de registro que se generó prácticamente niega la posibilidad de cualquier ilusión de cercanía presencial. La reconstrucción se muestra en el documental siempre de manera fragmentada y entremezclada con tomas de la preparación de la acción, entrevistas con el artista, los participantes y miembros de la comunidad de Orgreave, así como documentos visuales históricos tales como discursos de Thatcher y fotografías de 1984. Pareciera casi una forma de contención de las fuerzas afectivas que emanan de los 1000 cuerpos realizando una coreografía cargada de memoria personal y política. Aunque Deller se refiere en una entrevista al video como un tipo de reality tv ¹⁸, su edición subsume la temporalidad subjetiva de la acción y del instante a la temporalidad histórica. El único registro que permanece es un híbrido entre el género del making-off y el documental. Cada toma es explicada con un título en letras blancas del tipo: mineros ensayando, entrevista a ex- policia o ex-minero etc, las escenas de la reconstrucción están señaladas como tales pero con letras rojas. Las únicas tomas que no están clasificadas textualmente son las fotos históricas de 1984. Aparecen como stills que irrumpen periódicamente y que se distinguen porque son imágenes fijas en blanco y negro que no cubren toda la pantalla y están rodeadas por un marco verde. Es curioso que aunque existen tomas en video de la batalla de 1984 no hayan sido incluidas.

Me interesa resaltar una toma que aparece en la primera mitad de la película y que desobedece esta lógica de edición del material. Se trata de tomas de la reconstrucción que en lugar de ser mostradas a color y a pantalla completa como lo hace en el resto de la película, son mostradas en blanco y negro, en un formato más pequeño y con un marco

¹⁸ Jeremy Deller, “ La canción es más grande que la banda. Una conversación entre Jeremy Deller y Ferran Barenblit” en *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular* Folio: 030 , (México: MUAC, CA2M y Fundación Proa, 2015), 59.

verde, imitando la forma en que se presentan las fotografías históricas. La única forma que tenemos de distinguirla de éstas, son las letras rojas que la identifican como parte de la reconstrucción. El audio que acompaña esta sección es el testimonio del político Tony Benn describiendo el fraude que operó la BBC en los ochentas al invertir la secuencia de las imágenes. Éste es el único momento en la película en la que una escena del 2001 es presentada en blanco y negro. Este gesto produce un punto de inflexión entre las distintas temporalidades que aparentemente habían tenido tanto cuidado en distinguir. La construcción temporal interna del documental se colapsa y abre un canal bidireccional de contaminación entre las dos batallas. La pretensión de verdad que el espectador asigna naturalmente al índice histórico es transferida a la acción performática, y ésta a su vez contamina de ficción y subjetividad al índice histórico.

El hecho de que el documental de Figgs haya sido una producción pensada explícitamente para la televisión es muy revelador. Una de las tesis principales de Deller es la postulación de los enfrentamientos como una guerra civil que antes de convertirse en violencia real se cocinó en los medios masivos de comunicación. Thatcher había realizado una campaña, con la complicidad de los medios, que claramente apuntaba a esta situación refiriéndose a los mineros como *The enemy within* (el enemigo interno) y que preparaba a su vez el campo de batalla a nivel de la percepción social para la aceptación de nuevos niveles de represión. Thatcher declaró en la prensa: "*Tuvimos que luchar contra el enemigo exterior en las Malvinas y ahora tenemos que luchar contra el enemigo interior, que es mucho más difícil de combatir pero que resulta igualmente*

peligroso para la libertad.¹⁹ El reportaje de la BBC del 7 de junio de 1984 invirtió -por un supuesto error que admitieron posteriormente- el orden de los sucesos y presentó tomas de los mineros atacando primero, lo que justificaba la violencia de la policía como defensa propia. Es en este contexto que debe medirse la potencia del juego de inversión en la edición entre los dos eventos. Se trata de una operación que apunta hacia los términos ideológicos que permitieron la desvirtualización del acontecimiento en 1984 a través de su alianza con un dispositivo mediático. Muestra el simulacro, el falso montaje. Esta operación abre la pauta para el tercer modo de existencia de la pieza de Deller: el archivo.²⁰

La instalación en Tate se despliega en dos salas, en la primera el receptor es invitado a recorrer una línea del tiempo a lo largo del muro, que despliega de manera didáctica los eventos alrededor de la batalla de 1984, el desarrollo de la huelga, sus momentos cumbres y consecuencias. Las entradas de texto se complementan con mapas, libros y

¹⁹ Àngel Ferrero, "La Batalla de Orgreave, Entre el simulacro, el teatro de masas y el cine político", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 25 (2010), <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/25/angelferrero.pdf>

²⁰ Esta relación con la historia y la utilización del sistema y estética del archivo como recurso formal de una obra no es una estrategia aislada de Deller, al contrario, se inscribe en un giro en el arte contemporáneo que se intensificó en los noventa y primera década del siglo XXI, y que ha sido ampliamente registrado y estudiado.²⁰ En distintas modalidades y acercamientos se puede reconocer esta tendencia en una variedad de artistas importantes como Thomas Hirschhorn, Sam Durant, Tacita Dean, Douglas Gordon, Liam Gillick, Stan Douglas, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Mark Dion, Andrea Frasier, Susan Hiller Ilya Kabakov, Antoni Muntadas, Raqs Media Collective, Akraam Zaatar, The Atlas Group, etc. En su texto canónico de 2004, *An Archival Impulse*, Hal Foster habla de ejercicios de contra-memoria que buscan rescatar y hacer físicamente presentes eventos o documentos históricos de naturaleza incierta, incompleta o desplazada de la historia oficial, susceptibles de convertirse por esta razón en detonadores de la transformación del presente y el futuro. Además de una tendencia a cargar afectivamente esta materialización del pasado, que convierte a estos pseudo archivos-pieza en operaciones libidinales, Foster reconoce en el arte archivo el atrevimiento de los artistas a revisitar una dimensión utópica que llevaba décadas exiliada de la producción artística y que evita que estos ejercicios caigan en meros impulsos melancólicos que equivalen lo histórico con lo traumático. En sus palabras: los sitios de excavación se convierten en sitios de construcción. Hal Foster, "An Archival Impulse", *October* 110 (2004): 3-22.

parafernalia del momento: un casco de policía, una chamarra de mezclilla con botones que promocionaban la huelga, periódicos originales cubriendo la huelga, registros fotográficos de grafitis en las calles, etc. Esta línea del tiempo es rematada en el siguiente muro con una imagen reproducida en vinil a escala real y en blanco y negro, se trata de un huelguista sin camisa siendo arrestado por cuatro policías, una escena que se repite una y otra vez en los registros del ex minero convertido en fotógrafo y activista Martin Jenkinson (1947-2012), quién registró todo el movimiento minero. Varias de sus fotografías aparecen en el video y Deller lo invitó a registrar la reconstrucción en 2001. Sobrepuestas a la imagen, una repisa contiene libros relacionados con la huelga, desde revisiones históricas, hasta memorias de políticos del partido Labour, de industriales y personajes centrales del gobierno involucrados en el conflicto como Margaret Thatcher, el director de MI5 y el director de la National Coal Board . En el siguiente muro se presenta un mapa del Reino Unido en rojo y en vinil ubicando los sitios mencionados en la línea del tiempo, el mapa está enmarcado por dos monitores cuadrados pequeños emulando la estética tecnológica de los ochentas. Uno muestra el programa de televisión que cubrió los eventos originales (World in Action) y el otro muestra una película sobre el entrenamiento especializado de los policías antimotines reforzado con un texto sobre sus técnicas.²¹ En el centro de la sala hay tres vitrinas que contienen información sobre la reconstrucción, materiales de investigación y documentos con notas explicativas escritas a mano por el artista. En una sala adjunta se presenta la proyección del documental de Mike Figgs. Aunque están separados de la línea del tiempo, los documentos que se refieren a la reconstrucción son presentados siguiendo la misma lógica de archivo. Es más, dentro de la jerarquización de valores de un archivo, los objetos que se encuentran

²¹ Como desarrollaré más adelante, el tipo de entrenamiento especializado que recibió la policía antimotines es un elemento central en la argumentación de la premeditación de la violencia por parte del Estado.

protegidos por una vitrina siempre son considerados más valiosos, posiblemente originales o más antiguos que los que se presentan colgados en un muro sin protección. Derrida ha trabajado profundamente la cuestión del archivo, habla de una violencia archivadora que se postula como fuerza de ley y que *produce tanto como registra al acontecimiento*.²² Foucault describe esta ley de archivo ante todo como un sistema de enunciabilidad que a su vez responde a un sistema discursivo que crea el campo de lo que es posible o imposible de decir. De esa manera el archivo es el sistema que gobierna la formación, transformación y desaparición de enunciaciones.²³ Una recopilación audiovisual de los regímenes de enunciabilidad y campos de visibilidad de una época tomando en cuenta las relaciones de fuerzas y de poder que las producen.²⁴ Es decir que lo que interesa no es tanto la acumulación de datos sino la revelación de las condiciones de posibilidad para la aparición de esos datos. En la puesta en escena de los materiales, Deller parece respetar las leyes del archivo, empezando por su domiciliación en una institución importante como la colección de la TATE²⁵. Pero al no incluir la reconstrucción en la línea del tiempo y presentarla bajo las condiciones de un "original", produce un desplazamiento en su mandato principal, a saber en palabras de Derrida: *La cuestión del archivo sigue siendo la misma: que viene en primer lugar o mejor: quien viene en primer lugar, y en el segundo?*²⁶ Deller introduce así una contracausalidad de la historia, que desfonda la lógica del relato oficial y sus pretensiones de verdad. Tanto aquí, como en el video documental hay una operación de desmontaje de las relaciones de fuerzas y poder

²² Jacques Derrida, "Mal de archivo. Una impresión freudiana", consultada diciembre 29, 2014, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>.

²³ Michel Foucault, "The Historical a priori and the Archive" en Charles Merewether, *The Archive*, (Italia: Whitechapel and the MIT Press, 2006) 28-29.

²⁴ Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1* (Buenos Aires: Cactus, 2013) 36.

²⁵ (La instalación del archivo seguramente ha variado al ser presentado en diferentes espacios expositivos pero existe un despliegue oficial que es el registrado por el propio archivo de la TATE y es el que corresponde a este análisis)

²⁶ Derrida, "Mal de archivo. Una impresión freudiana".

que gobiernan los regímenes de enunciados y campos de visibilidad en los que aparece un acontecimiento. Retomando a Foucault: *lo verdadero nunca es separable de los procedimientos por los cuales no solamente se lo alcanza sino que se lo produce.* ²⁷

El horizonte que engloba esas relaciones de fuerzas es a primera vista, el proyecto de disolución del movimiento sindical para consolidar el programa neoliberal en Inglaterra. Pero las implicaciones van más allá de la lucha de los mineros, lo que está en juego en la Batalla de Orgreave es el desmontaje de la fuerza de trabajo como potencia social legítima. El mismo nombre con el que quedó registrado el evento en la cultura inglesa revela esta operación de descrédito. No se conoce como un movimiento social o como una revolución sino como una batalla, un término que en la lógica neoliberal permite catalogar a los mineros como enemigos públicos. La demanda social de los mineros deja de ser un derecho para ser satanizado como un levantamiento que pone en riesgo la viabilidad económica del país. Actualmente políticos y comisiones de ex-mineros están exigiendo revisar los documentos policíacos porque alegan no sólo violencia excesiva en el enfrentamiento sino perjurio en las declaraciones de los oficiales que al parecer coordinaron sus testimonios para poder arrestar a los mineros con cargos de amotinamiento y asamblea ilegal. En los noventa la policía pagó una suma considerable a los mineros pero fue una negociación que les permitió detener las averiguaciones, no hubo una aceptación oficial de los daños y mantuvieron su versión de amotinamiento. ²⁸

Quisiera en este punto regresar a la acción de reconstrucción, porque si bien la operación crítica de Deller para desmontar la versión oficial del poder es una parte esencial de su obra, si se limitara a ella, la instalación de archivo o una investigación video documental

²⁷ Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1* (Buenos Aires: Cactus, 2013) 44.

²⁸ David Conn, "Burnham seeks Hillsborough-style inquiry into 'battle of Orgreave'", consultado 11 de julio, 2015, <http://www.theguardian.com/politics/2015/jun/12/andy-burnham-calls-for-hillsborough-style-inquiry-into-battle-of-orgreave>

hubieran sido suficientes y tal vez no hubiera sido necesario realizar una superproducción como la que supuso la reconstrucción. Pero las zonas de indeterminación que producen el desmontaje no serían posibles sin la tensión entre las dos batallas. La utilización de vehículos de información con pretensiones de verdad- sociedades de reconstrucciones, documental y archivo-para la presentación del material en una manera que invierte o por lo menos crea una situación de ambigüedad entre las distintas naturalezas de las dos batallas(hecho real/reconstrucción) , colapsa su distancia temporal. Lo que me interesa de esta operación- además de la crítica que efectúa a estos medios y a su complicidad con la noción misma de historicidad-es que en esta ambigüedad se produce una transferencia de la condición de singularidad del acontecimiento histórico a su reconstrucción. La segunda vez es la primera. Deleuze habla de esta operación: *la repetición interioriza y por lo tanto se invierte a sí misma: ...no es el Día de la Federación el que conmemora o representa la caída de la Bastilla, sino la caída de la Bastilla la que celebra y repite por adelantado todos los Días de la Federación...*²⁹

Para avanzar en este análisis es necesario en este punto introducir algunas nociones del trabajo de Deleuze³⁰: la repetición, a diferencia de la semejanza, es una conducta que se plantea en relación sólo con aquello que no tiene igual o equivalente, por lo tanto se refiere a singularidades no intercambiables ni sustituibles. Es una fuerza que en esencia opone lo singular, como una transgresión o excepción, frente a lo particular susceptible de ser subsumido por leyes.³¹ La repetición en el arte no es imitación, la presencia de esta fuerza crea el punto de inflexión donde el gesto de la repetición transmuta la copia en

²⁹ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009), 22.

³⁰ Como ya había mencionado en la introducción me limito a la expresión mínima de los conceptos de diferencia y repetición en Deleuze sin abordar su genealogía o un análisis filosófico profundo.

³¹Deleuze, *Diferencia y repetición* 21.

simulacro.³² Entendiendo el simulacro como un sistema de distribuciones nómadas y anárquicas donde la diferencia se puede relacionar con otra diferencia a través de un juego de intensidades.

La obra de Deller aparentemente se sostiene sobre las estructuras del archivo y del documental, pero hay un exceso afectivo que las rebasa y las convierte en simulacro. La singularidad de la batalla de 1984 en diálogo con su retorno, no como copia o representación sino como singularidad en sí misma, desmantela las lógicas de clasificación y neutralización que acechan ambas batallas: la pretensión de verdad histórica y la manipulación de los medios por un lado y las categorías de la representación por el otro. En función de hacer la diferencia pensable, Occidente tiene una larga tradición de contenerla dentro del omnipotente campo de la representación. Para esto ha diseñado una prisión de cuatro paredes con las categorías de identidad, oposición, analogía y semejanza que domesticar y cancelan el exceso no-representable que conforma la esencia de la diferencia; y que no puede ser reducido a una diferencia conceptual ya que constituye una singularidad sin concepto. El juego de la diferencia es subsumido en las nociones de contradicción y negatividad y esta operación tiene un origen moral que se remonta a Platón y a los pilares de la dictadura de la representación. *La contradicción no es el arma del proletariado, sino más bien la manera en que la burguesía se defiende y se conserva, la sombra tras la cual conserva su pretensión de decidir los problemas. Las contradicciones no se resuelven, se las disipa, apoderándose del problema que no hacía sino proyectar su sombra en ellas. Por doquier, lo negativo es la reacción de la conciencia, la desnaturalización del verdadero agente, del verdadero*

³² Deleuze, *Diferencia y repetición*, 431.

actor.³³ La repetición comparte destino con la diferencia, ya que la representación no tiene posibilidad de aprehenderla más que en el orden de la generalidad, la semejanza o la equivalencia. *Restaurar lo diferencial en la Idea, y la diferencia en la afirmación que se desprende de ella, es romper ese lazo injusto que subordina la diferencia a lo negativo*³⁴. Deleuze propone que la repetición es, contrario a lo que nos han hecho pensar, precisamente el mecanismo que funciona al mismo tiempo como testigo y portador de la diferencia libre de estos yugos, como pura potencia, es decir en tanto singularidad³⁵

La forma con la que Deller hace operar la repetición en esta obra irrumpe en la temporalidad lineal histórica, custodiada por las sociedades de reconstrucción, el archivo y el documental, produciendo un desplazamiento que anula la lógica de sujeción originaria propia de lo que Foucault llama el sentido común. Quisiera insistir, en este punto, en la trampa que supone incorporar a los mineros en el evento, la rigurosidad casi fetichista con la que las sociedades de reconstrucción de batallas trabajan es rebasada por el hecho de que una porción importante de sus participantes no son actores que simulan ser los mineros que participaron en la batalla de 1984 sino que son efectivamente los mismos sujetos. Esta inclusión constituye una potencia de violencia, cargada con la tensión de una condición de marginación social y económica que persiste y que podría (y debería) de seguir en batalla. Lo que realmente está operando, montada en la supuesta exactitud de la coreografía, es la resurrección de una posible relación con el caos, o con otro orden posible. Se trata sobre todo de un desplazamiento, la repetición como diferencia

³³ Deleuze, *Diferencia y repetición*, 397

³⁴ Deleuze, *Diferencia y repetición*, 398

³⁵ Deleuze, *Diferencia y repetición*, 389.

desplazada que permite la contracción de singularidades libres de las coacciones de la similitud, que sobreviven y se comunican a través de sus intensidades.³⁶

³⁶ Michel Foucault, *Theatrum Philosophicum*, (Barcelona: Anagrama, 2005), 29-30.

2. Un poco de posible sino me ahogo. La obra de arte y el acontecimiento.

Me interesa proponer que las coordenadas que importan de esta obra de arte que parece sostenerse primordialmente en una referencia histórica y en dispositivos historicistas, no son las espacio-temporales del referente histórico sino las ordenadas intensivas generadas en las zonas de indeterminación de la obra. El eje que opera es el vertical, no el horizontal. Pero no puedo avanzar esta argumentación sin toparme con el problema de que las potencias que quiero adjudicar a la obra de arte son tomadas prestadas de las reclamadas por Deleuze y Guatarri para el concepto, sobretodo en su relación con el acontecimiento.³⁷ A diferencia de la Historia, el pensamiento filosófico tiene clara la diferencia entre un estado de cosas y un acontecimiento. Un estado de cosas está determinado por las coordenadas de una referencia, éstas son el límite que constituye sus condiciones y organizan sus variables.³⁸ Al hacerlo concepto, la filosofía libera al acontecimiento de su efectuación en la vivencia de un sujeto. La diferencia a nivel verbal es entre registrar el acontecimiento o *instalarse en él como en un devenir*.³⁹ Lo cual no quiere decir volver a efectuarlo en un estado de cosas como lo haría la ciencia. La pregunta es ¿cuál es la relación del arte con el acontecimiento? Esta pregunta está directamente emparentada con la de cómo opera la noción de repetición de Deleuze en el arte- y específicamente en la pieza de Deller- porque ambas remiten a la relación con la singularidad, con la diferencia.

³⁷ Deleuze y Guatarri, *¿Qué es la filosofía?*, 26 y 37-38.

³⁸ Deleuze y Guatarri, *¿Qué es la filosofía?*, 154.

³⁹ Deleuze y Guatarri, *¿Qué es la filosofía?*, 113.

A diferencia del estado de cosas, el acontecimiento es un movimiento infinito, no tiene principio ni fin. Si bien un acontecimiento siempre es localizable en relación a una situación histórica en la que se manifiesta, su presentación siempre la excede, siempre esta más allá, pertenece sin estar incluido porque suscita lo impresentable de ese sitio.⁴⁰ El acontecimiento escapa el tiempo, nos explica Deleuze, porque es el devenir de una intuición intelectual que no se reduce al momento en el que sucede la acción sino que la antecede y sobrevive su extinción. En su análisis de las obras de Deleuze, Foucault aclara que el acontecimiento no es un estado de cosas, flota en el límite de las cosas, es un efecto de cuerpos que chocan pero ya no pertenecen al orden físico de la causalidad. El acontecimiento excede éste orden, es un incorpóreo, una superficie metafísica. Desde una perspectiva gramática estaríamos hablando del reino del infinitivo, un presente desplazado y eterno que no está sujeto a ninguna persona, número o tiempo. Es entonces un ser-verbo autónomo que, en palabras de Foucault, no está hundido en los cuerpos.⁴¹

Deleuze reconoce la afinidad que tienen la filosofía y el arte en su relación con el acontecimiento, ya que por su indeterminación espacial y temporal no es susceptible de ser aprehendido por la ciencia.⁴² Como ya habíamos establecido, el super poder de un tipo de filosofía es que no se limita a la vivencia, libera al acontecimiento del estado de cosas que lo vio nacer, y en ese sentido lo contra-efectúa.⁴³ Pero el hacer del acontecimiento un concepto no es la única forma de contra-efectuarlo. Deleuze habla de la abstracción de una parte que no se deja actualizar, algo que excede el estado de cosas. Está hablando de una autonomía, autopoiesis es la palabra que usa. Y es en este

⁴⁰ Alain Badiou, *El ser y el acontecimiento*, (Buenos Aires: Manantial, 1999), 201-216

⁴¹ Foucault, *Theatrum Philosophicum*, 17-19.

⁴² Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 157-159.

⁴³ Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 160-161.

registro que la obra de arte se encuentra con el concepto, en su autonomía: *Las sensaciones, preceptos y afectos* (que conforman la obra de arte) *son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia.*⁴⁴ En la operación de la obra de arte también hay una liberación de algo que excede y sobrevive el estado de cosas que lo produce. De hecho los verbos que usa Deleuze para describir esta operación son mucho más agresivos-arrancar, extraer- como si se tratara de una batalla entre un ser de sensación y los cuerpos-ancla que lo acechan. Deleuze habla de la relación de la obra de arte con el acontecimiento a través de la noción de monumento, no como un ejercicio de memoria sino de fabulación a partir no de recuerdos sino de bloques de devenires.⁴⁵ En última instancia, la obra de arte es-al igual que el concepto- el devenir de una diferencia, de un singular, aunque su modo de existencia sea distinto (materia de expresión/forma absoluta respectivamente). El concepto como forma y la obra de arte como fuerza. El concepto en el plano de inmanencia y la obra de arte en el plano de composición. La obra de arte (un bloque de sensaciones, preceptos y afectos) tiene la capacidad de desterritorializar un estado de cosas y extraer un devenir-acontecimiento de él, pero esa operación pasa por una encarnación, por una reterritorialización en el plano de composición: *El monumento no actualiza el acontecimiento virtual, sino que lo incorpora o lo encarna: le confiere un cuerpo, una vida, un universo. Estos universos no son virtuales ni actuales, son posibles, lo posible como categoría estética (un poco de posible, si no me ahogo).*⁴⁶ ¿Qué mecanismos subyacen entonces en la relación entre el artista y un momento pasado? La mayoría de los textos o exposiciones que exploran esta tendencia se centran en la decisión que el artista hace desde el presente de señalar y rescatar eventos específicos y obras. Propongo ampliar la pregunta para considerar no sólo la voluntad de recreación del

⁴⁴ Deleuze y Guatarri, *¿Qué es la filosofía?*, 165.

⁴⁵ Deleuze Guatarri, *¿Qué es la filosofía?*, 169.

⁴⁶ Deleuze Guatarri, *¿Qué es la filosofía?*, 179.

artista sino también de la fuerza singular que se autogenera en la operación misma de la repetición. Me interesa explorar la posibilidad de que este retorno responda a un mecanismo de supervivencia intrínseco a las obras de arte y a los acontecimientos, y que por lo tanto esta encarnación debe de ser entendida como una reencarnación más que una resurrección. La hipótesis es que la práctica artística constituye un campo privilegiado para esta tarea, porque contiene de manera intrínseca las condiciones de posibilidad para la supervivencia de lo singular.

Lo que opera entonces es el acontecimiento como potencia no como efectuación. En el caso de la obra que estamos analizando, se podría decir que el acontecimiento es lo que pudo haber pasado si ganaban los mineros, lo que se pudo haber detenido, no la derrota en sí. La pieza de Deller no se llama la derrota de Orgreave, aunque claramente lo fue, sino la batalla, a lo que apunta es a lo que estaba en juego en ese momento.

Derrida plantea como condición de posibilidad para el acontecimiento, que éste no sea programado, decidido o esperado. No hay acontecimiento a priori, sólo sucede cuando su carácter de imposible interrumpe el curso de la historia.⁴⁷ Que las fuerzas neoliberales hayan aplastado el movimiento minero difícilmente sorprendió o sorprendería a nadie. Lo imposible, lo que hubiera detenido el curso de la historia hubiera sido que los mineros detuvieran el avance neoliberal.⁴⁸ Pero si insistimos, siguiendo a Deleuze, que el

⁴⁷ Derrida. "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento."

⁴⁸ Esta potencia aparece constantemente en los testimonios de los mineros: *The whole change in social policy about benefits and privatization, the whole things that could have happened that didn't happen*. Deller, *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miners strike*, 18.

acontecimiento no es lo que sucede sino que está en lo que sucede, podemos abrir otro abanico de imposibles.⁴⁹

Una de las singularidades de Orgreave, que nos sirve para abrir el abanico, fue la manera en la que se desplegó la batalla: las tácticas de represión que nunca habían sido utilizadas por el gobierno inglés sobre su propia población. Y es precisamente esa coreografía de violencia que el medio escogido por Deller visibiliza. Una reconstrucción es sobre todo el estudio meticuloso del movimiento de los cuerpos en un punto espacio-temporal específico con la intención de replicarlo. Howard Giles, uno de los profesionales de la compañía que produjo la reconstrucción, analiza en su investigación, una serie de situaciones sui generis en la historia de los enfrentamientos entre el estado británico y la población civil. Primero, que el campo del enfrentamiento fue orquestado por la policía, a partir de información de inteligencia, para asegurar un espacio cerrado con un estrecho puente como única salida. En sus testimonios los mineros describen como ese día había letreros que señalaban la entrada al sitio y que los policías incluso les señalaban en donde estacionarse, a diferencia del resto del conflicto en el que la policía bloqueaba las carreteras para que no pudieran llegar a las minas donde se había convocado la demostración.⁵⁰ Segundo, que por primera vez se usaron tácticas policiales de dispersión y control que pasaban de una actitud defensiva a una clara ofensiva y que nunca habían sido aplicadas en Inglaterra.⁵¹ En preparación a este enfrentamiento las fuerzas policiales fueron entrenadas especialmente para implementar tácticas utilizadas por la policía de

⁴⁹ Gilles Deleuze, *Lógica de sentido*, (Barcelona: Ed. Paidós, 1989).

⁵⁰ Deller, *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miners strike*, 72.

⁵¹ Howard Giles, "The Battle of Orgreave, June 18, 1984", consultado agosto 25 2013, http://www.historicalfilmservices.com/orgreave_account.htm

Hong Kong, de la Sudáfrica del Apartheid y otras fuerzas de seguridad coloniales.⁵² Un ex-policía que participó en 1984 describe la transformación de su unidad de policía local en un grupo paramilitar. Incluso corrían rumores de que militares se vistieron de policías para infiltrarse en las unidades y que otros se disfrazaban de mineros para instigar a la violencia. En su recapitulación, el oficial-uno de los tantos que se vieron en la situación de reprimir a sus propios familiares y amigos- describe como los mineros fueron empujados estratégicamente a hacer estallar la huelga durante el verano, cuando hay más reservas y menos necesidad de carbón.⁵³ Lo anterior apoya la argumentación de Deller de que se trató de una guerra civil. Ya en 1994 el artista produjo una serie de posters que anunciaban la recreación con el nombre *The English Civil War (part 2)*.

La estrategia de repetición de Deller hizo visible lo que parecía imposible- un grado de violencia específico del estado británico frente a su población- que revela la presencia de una potencia. Este cambio de lógicas de represión por parte del estado británico no hubiera sido necesario si no hubiera reconocido un peligro, se trató, en palabras de un ex-policía, de *un acto premeditado de venganza con la intención de erradicar futuras amenazas*.⁵⁴ Lo que es importante reconocer es que la coreografía de Deller también encarnó el posible que detonó esa violencia: el contrapeso de los movimientos sociales frente a las dictaduras económicas. Lo que retorna, entre otras cosas, es también esa posibilidad, ese acontecimiento en potencia que fue sofocado. Insisto, una de las

⁵² Esta indignación es recurrente en todos los testimonios, aunque es importante aclarar que nadie murió en Orgreave. No es un tema que voy a tratar en este ensayo pero es muy revelador que incluso en 2001 los británicos sigan asumiendo una diferencia cualitativa entre los súbditos de la corona del continente y los súbditos de las colonias sobre los cuales parecería que resulta "aceptable" aplicar un grado mayor de violencia y represión.

⁵³ Deller, *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miner s strike*, 66.

⁵⁴ Deller, *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miner s strike*, 66.

condiciones de posibilidad para la obra de arte es su independencia del referente, lo que retorna entonces no es o no es solamente la lucha por justicia de los mineros, ese es su nivel superficial; el disfraz mediante el cual, como Deleuze estipula, un sujeto latente, un alma repetitiva, una singularidad sin concepto, se autoproclama. Hay que distinguir entre dos tipos de repetición: la repetición de lo Mismo- que es abstracta y general y habla de identidad- y la repetición de lo Uno –que habla de lo singular. Ambos niveles operan en la repetición pero no son independientes, el primero –la repetición de lo Mismo- solo funciona como vehículo para el segundo-la repetición de lo Uno- y el vehículo es el disfraz y la máscara que significan sin representar. En el teatro de la repetición la máscara y el disfraz no son representación, son la significación material del afecto, la efectuación en cuanto materialización de lo singular.

El primer nivel de la repetición, es altamente susceptible a la domesticación de la diferencia mediante las categorías de lo políticamente correcto, tal como los mineros entendidos como minoría marginada. Como ya habíamos mencionado en el apartado anterior, las categorías son el peor enemigo de la diferencia ya que especifican *a priori* la manera de hablar sobre el ser y aseguran un esquema de distribución.⁵⁵ La diferencia no puede ser encontrada en dichas categorías, ya que la diferencia es el exceso que escapa a la categorización. Lo que sí sostienen, en el contexto de la obra de arte como simulacro, es la potencia de soberanía del disfraz y la máscara constituidos por el segundo grado de repetición en donde la verdadera diferencia reside más allá de la representación. La naturaleza de la diferencia es intensiva y no puede ser subordinada a la percepción en la representación. *La diferencia es interior a la Idea; se despliega como*

⁵⁵ Foucault *Theatrum Philosophicum*, 34.

*puro movimiento creador de un espacio y un tiempo dinámicos que corresponden a la Idea.*⁵⁶ Más allá de las obvias connotaciones del contexto económico, social y político a las que refiere la Batalla de Orgreave, la cifra que me interesa de su retorno es esta alma secreta y repetitiva; y cómo su agenciamiento con los modos de existencia de la obra de Deller, aparece en los juegos espacio temporales que se producen en el receptor y que no responden a los de la linealidad del referente. Hablando de las dos repeticiones antes mencionadas, Deleuze escribe: *Una es inanimada, la otra posee el secreto de nuestras muertes y nuestras vidas, de nuestros encadenamientos y de nuestras liberaciones, de lo demoníaco y de lo divino.*⁵⁷

⁵⁶ Deleuze, *Diferencia y repetición*, 53.

⁵⁷ Deleuze, *Diferencia y repetición*, 54.

Conclusión:

El artista y el filósofo son del todo incapaces de crear un pueblo, sólo pueden llamarlo con todas sus fuerzas.⁵⁸

He intentado a lo largo de este ensayo descifrar cómo estas fuerzas que convocan se encuentran cifradas en y entre los distintos modos de existencia de la Batalla de Orgreave de Jeremy Deller, así como en la forma en que desplazan las condiciones espacio-temporales de los medios que utilizan- la reconstrucción, el documental y el archivo. El cuestionamiento de las pretensiones de verdad de estos medios permite el desmontaje de los focos de poder que operaron en los regímenes de enunciabilidad y visibilidad en los que se manifestó el enfrentamiento. Revelando así, la perversidad con la que los agentes neoliberales encabezados por Thatcher llevaron a cabo esta operación de desmantelamiento del valor del trabajo y de la potencia de la clase obrera en la lucha social, enajenando al obrero del resto de la sociedad al posicionarlo como el principal obstáculo para lograr el bienestar social. Pero quisiera insistir en que su verdadera carga política emana de haber creado, a través del vehículo de la repetición en la reconstrucción, tal como lo plantea Deleuze, las condiciones de posibilidad para el retorno de una fuerza singular que nos remite al cuerpo. En su revisión de la práctica de las reconstrucciones históricas, el experto Howard Giles se queja de que a pesar del auge aparente de esta industria, muchas sociedades están teniendo un problema de relevo generacional. Conforme las generaciones que empezaron esta práctica envejecen y se retiran, no hay suficientes jóvenes que compartan su pasión y los reemplacen. Giles propone dos razones: el alto costo que significa este hobby y la seguridad de que la

⁵⁸ Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* 111.

nueva generación se contenta con tener este tipo de experiencias en un mundo virtual sin necesidad de hacerlo "for real".⁵⁹ Esta noción de lo real en relación a la conjunción de cuerpos, a la presencia física en oposición a la virtual me interesa. La pregunta por la singularidad es también la pregunta de Spinoza por la potencia del cuerpo. En el contexto de la obra de Deller nos permite preguntarnos, ¿qué podía un cuerpo en 1984? ¿Qué podía un cuerpo en 2001 y que puede en 2015? En su curso sobre Foucault, Deleuze despliega la importancia de pensar no sólo en la represión sino en las operaciones positivas del poder que son mucho más perversas: *no hacen callar sino algo peor, hacen hablar*.⁶⁰ Como bien apunta Bishop, la obra de Deller trae a cuenta los cambios retóricos de los movimientos sociales después de la Batalla: las nociones de clase fueron reemplazadas por nociones diluidas y multifocales de antiglobalización.⁶¹ En el contexto de la dictadura financiera en la que vivimos, Bifo habla de los efectos de disolución del cuerpo social a partir de la abstracción digital- la otra cara de la abstracción financiera- y de las repercusiones de *la virtualización del acto físico de encontrarse con el otro*.⁶² Bifo ha escogido la palabra sublevación, y no insurrección o revolución, para hablar de los recientes fenómenos de Occupy y los Indignados, porque lo que le importa rescatar es lo que ese encuentro de cuerpos posibilita reconfigurar, más allá de sus agendas o logros políticos. Para este pensador italiano, estos movimientos suponen un proceso de reactivación del cuerpo viviente erótico de la sociedad y de la solidaridad, que la virtualización y la precarización han destrozado. Lo que le interesa es el pleno despliegue de lo que el cuerpo puede, su potencia diría Spinoza. Se trata de pensar el acontecimiento a partir de esta potencia del cuerpo. Entendiendo la potencia como

⁵⁹ Giles, "A Brief History of Reenactment".

⁶⁰ Gilles Deleuze, *El saber. Curso sobre Foucault. Tomo 1* (Buenos Aires: Cactus, 2013) 66.

⁶¹ Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, (Londres: Verso, 2012), 36.

⁶² Franco Berardi Bifo, *La Sublevación*, (México: Surplus ediciones, 2014), 134.

posibilidad desplegada.⁶³ Esta posibilidad desplegada a partir del encuentro de cuerpos en un plano de composición-la coreografía de cuerpos en la reconstrucción- es la fuerza que propongo se agencia y sobrevive en la reconstrucción de Deller de la Batalla de Orgreave y que explica la longevidad de la vida de esta obra- que sorprende al propio artista- después de más de una década la película se sigue mostrando en promedio una vez al mes en distintos lugares del mundo.⁶⁴

Para poder extraer un devenir-acontecimiento de la batalla de Orgreave de 1984 fue necesario que Deller la reconstruyera en un plano de composición, no para conservarla o petrificarla sino todo lo contrario, para extraer un ser de sensación autónomo capaz de hacer un llamado infinito. *La filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia...El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito.*⁶⁵ El arte tal vez no crea un acontecimiento como forma absoluta pero es capaz de generar las fuerzas que lo convocan.

⁶³ Franco Bifo Berardi, conferencia 11 de diciembre de 2014. (México: MUAC, UNAM)

⁶⁴ Deller, "La canción es más grande que la banda. Una conversación entre Jeremy Deller y Ferran Barenblit" 58.

⁶⁵ Deleuze y Guatarri, *¿Qué es la filosofía?* 199.

BIBLIOGRAFÍA

Badiou Alain, *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires: Manantial, 1999

Berardi Bifo, Franco. *La Sublevación*, México: Surplus ediciones, 2014

Bishop Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres:Verso, 2012

Cameron Boyd, Mark. "Performance Simulacra: Reenactment as (Re)Authoring," en *Theory Now* (2007), consultado mayo 3, 2012, <http://www.theorynow.blogspot.com/2007/05/performance-simulacra-reenactment-as.html>

Cirauqui, Manuel. "Subjunctive Reenacted", en *Jan Mot newspaper* 78, (2011)

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 2009

Deleuze, Gilles .*El saber. Curso sobre Foucault. Tomo*, Buenos Aires: Cactus, 2013

Deleuze, Gilles. *Nietzsche*, París: Presse universitaire de France, 2011

Deleuze, Gilles y Félix Guatarri. *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona: Anagrama, 2011

Deleuze, Gilles. *Lógica de sentido*, Barcelona: Ed. Paidós, 1989

Deller, Jeremy. *The English Civil War Part II. Personal accounts of the 1984-85 miner' s strike*, Inglaterra: Artangel Publishing, 2001

Deller, Jeremy. *The English Civil War: Part II*, consultado 23 de enero 2012, http://www.artangel.org.uk/projects/2001/the_battle_of_orgreave/background/the_english_civil_war_part_ii

Derrida, Jacques. "Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento." consultado enero 15, 2015, <http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/cierta-posibilidad-imposible-de-decir-el-acontecimiento/>

Derrida, Jacques. "Mal de archivo. Una impresión freudiana", consultado diciembre 29, 2014, <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>

Dolar, Mladen. "Automatism of Repetition: Aristotele, Kierkegaard, Lacan", en Hannelore Bublitz, Roman Marek, Christina Louise Steinmann & Hans Winkler (Eds). *Automatismen*, Alemania: Wilhelm Fink Verlag, 2010

Ferrero, Àngel. "La Batalla de Orgreave, Entre el simulacro, el teatro de masas y el cine político", en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 25 (2010), consultado abril 14, 2014, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/25/angelferrero.pdf>

Foster, Hal. "An Archival Impulse", *October* 110 (2004): 3-22.

Foucault Michel, *Theatrum Philosophicum*, Barcelona:Anagrama, 2005.

Giles, Howard. "A Brief History of Reenactment", consultado enero 12, 2015, <http://www.eventplan.co.uk/page29.html>.

Giles, Howard. "The Battle of Orgreave, June 18, 1984", consultado agosto 25 2013, http://www.historicalfilmservices.com/orgreave_account.htm

Groys, Boris. "Comrades of Time" en Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood, y Anton Vidokle (eds.), en e-flux journal, *What Is Contemporary Art?*, New York: Sternberg Press, (2009), consultado octubre 21, 2013, <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one>

Guasch, Anna Maria. *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2013.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford: Stanford University Press, 2003.

Kierkegaard, Soren. *Repetition and Philosophical Crumbs*, Nueva York: Oxford University

Press, 2009.

Kollektiv, Pil and Galia. "From Beyond the Grave of the Politics of Re-Enactment", consultado mayo 11, 2012 ,

<http://www.kollektiv.co.uk/Art%20Papers%20feature/reenactment/retro-necro.ht>

Lasenby, Alison. "Jeremy Deller & Steve McQueen: Interpreting Recent British Political History" consultado noviembre 12, 2013,

<http://chalkjournal.wordpress.com/2012/04/20/jeremy-deller-steve-mcqueen/>

Medina, Cuauhtémoc, Ferran Barenblit, Dawn Ades, Hal Foster. *Jeremy Deller. El ideal infinitamente variable de lo popular* Folio: 030, México: MUAC, CA2M y Fundación Proa, 2015.

Merewether, Charles. *The Archive*, Italia:Whitechapel and the MIT Press, 2006.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Madrid:Alianza editorial, 1998.

Rolnik, Suely. "Furor de archivo", *Estudios visuales: Retóricas de "La Resistencia"* 7(2010), consultado enero 10 2014,

http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/08_rolnik.pdf

"The National Association of Re-enactment Societies ", consultado enero 20, 2015,

<http://www.nares.org.uk/#!reenactment/c22oo>.

Verwoert, Jan. "Apropos Appropriation :Why stealing images today feels different" en *Art and Research*, vol. 1 no.2 (2007), consultado mayo 3, 2012,

<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/verwoert.html>.

