

adngaleria

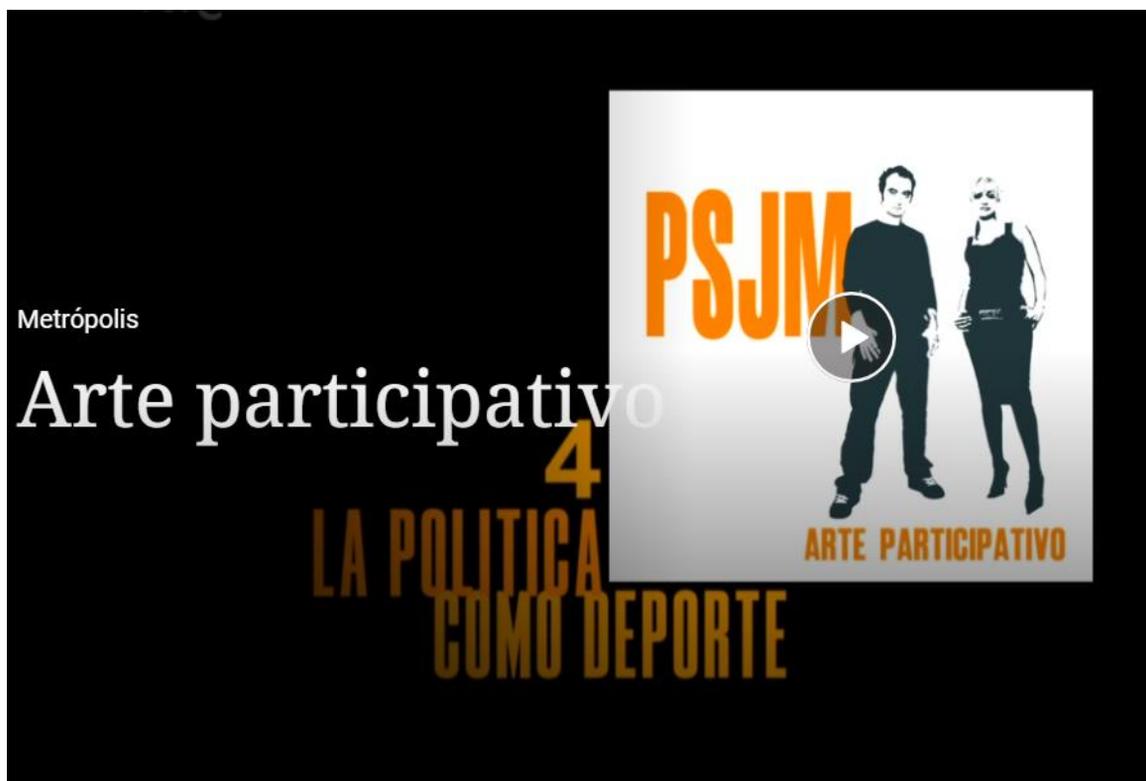
c/ Mallorca, 205
08036 Barcelona
T. (+34) 93 451 0064
info@adngaleria.com
www.adngaleria.com

DEMOCRACIA

Texts and Press

rtve play metrópolis

26/03/2024



<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/arte-participativo/16032380/>

Arte y activismo en ADN Galeria. Doble exposición en Bcn



Arte y activismo en ADN Galeria con 2 exposiciones: la individual "Cuerpos en Alianza" de Marinella Senatore y la colectiva "We Protect You from Yourselves".

"We Protect You from Yourselves", la colectiva presenta obras de Eduardo Arroyo, Equipo Crónica, DEMOCRACIA, Kendell Geers, Núria Güell, Imon Boy, Eugenio Merino, Joan Pallé y Avelino Sala. Y estará hasta el 27.04 en Locker room. Por su parte "Bodies in Alliance" de Marinella Senatore hasta el 11.05 en el espacio principal de la galería.

Foto de portada: Vista de la instalación "We Protect You from Yourselves" con las fotografías del colectivo DEMOCRACIA al fondo. Foto: Roberto Ruiz

Ambas exposiciones confrontan el poder mediante la alianza arte y activismo.

El duplo **arte y activismo en ADN Galeria** es una constante. En un contexto marcado por la represión y la legislación restrictiva, esta exposición desafía las normas y cuestiona el papel de la censura en el arte y la sociedad actual. Una invitación a reflexionar sobre los límites de la libertad de expresión y el poder del arte para cuestionar el status quo.

Expo colectiva: "We Protect You from Yourselves". Arte y activismo en ADN Galeria

Hace una década, en ADN Galeria, el colectivo **DEMOCRACIA** desafió con su exposición "We Protect You from Yourselves". En aquella ocasión, retrataron a oficiales de la policía, desatando controversia y enfrentando denuncias por injurias y por exhibición de datos personales. Ahora, diez años después, regresan con una nueva propuesta: 16 retratos alterados, una respuesta provocadora al "imperativo legal" y una llamada a reflexionar sobre la auto-censura en el ámbito cultural.



Vista de la instalación "We Protect You from Yourselves". Foto: Roberto Ruiz

Taking Back the Streets. In Conversation with a/political and Democracia Collectives

Tytus Szabelski



Democracia, 'Silence', July 2020, Warsaw, photo: Bartosz Górka, courtesy Democracia and a/political

Tytus Szabelski speaks to Democracia collective and Sylwia Serafinowicz, London-based curator and member of a/political collective, on their recent collaborations in London and Warsaw, art practice and upcoming exhibition at Biennale Warszawa.

Tytus Szabelski: What was the reason you formed Democracia in 2006? Was it some particular political or social event?

Democracia: The formation of Democracia (Democracy) is not related to any particular social or political event, but rather to personal and creative reasons. We came from the previous experience of collective artistic work in the group El Perro, which was founded in the nineties and dissolved in 2006. That same year Democracia was formed. We had reached the end of a cycle and decided to start a new collective project. It was an opportunity to rethink what we wanted to do. Our interest had always been the social and political issues. We decided that the very name of the group would frame our critical concerns and our field of work. It was also a moment to rethink the collective work in a more open way and reflect on collaborations with other artists and social collectives.

And what is a/political? A collective? An organisation? An art institution?

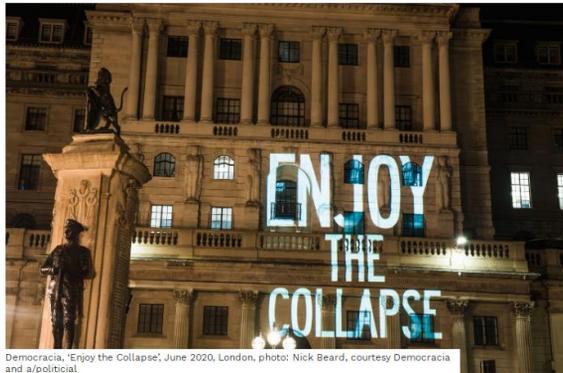
a/political, Sylwia Serafinowicz: We are a collective based between London and France, working closely with artists and activists who provide alternatives to the current state of affairs. Each of our projects is developed as a creative dialogue, therefore, we never fully know where it is going to take us. This method of working allows us to form more horizontal relations and to think differently, more openly and cooperatively about authorship. We also work with a collection of *politically engaged art*

Democracia, how do you work? I mean both together as a collective and with external organisations. Is it hard to maintain this kind of flat, horizontal relations while working with some other entities functioning in the art system?

Democracia: Our way of working could be explained through a diagram of concentric circles, where there would be a hardcore formed by the two of us that maintains the continuous activity of the collective, a second circle of regular collaborators from different disciplines that become part of the group in specific projects and a third circle when we collaborate with communities or social and political groups outside the art world. In this work process, all decisions are taken horizontally, which is why the aesthetics of Democracia depends to a great extent on who we collaborate with.

We also try to maintain this type of relationship with the institutions of the art system that we work with. This occurs more naturally when these institutions engage in the production of a project, then a relationship of complicity is established, as it was the case with a/political. When we have presented a specific work that has already been finalised, in an institution with which there has not been a previous work process, we have encountered occasional censorship problems.

We also try to maintain this type of relationship with the institutions of the art system that we work with. This occurs more naturally when these institutions engage in the production of a project, then a relationship of complicity is established, as it was the case with a/political. When we have presented a specific work that has already been finalised, in an institution with which there has not been a previous work process, we have encountered occasional censorship problems.



Democracia, 'Enjoy the Collapse', June 2020, London, photo: Nick Beard, courtesy Democracia and a/political

Sylwia, you mentioned already two different aspects of how a/political functions: producing new works together with artists and collecting. What's the relationship between those two? Is it similar to museums or private galleries in this respect?

a/p: The two sections go hand in hand. We produce projects with artists and a representation of those projects enters the collection. Our collection, therefore, mirrors our production and becomes the essence of who we are.

Then part of my work as a curator involves revisiting the works in our collection and thinking about how they can help us analyse the current events. That was the case with Democracia and their slogan *Enjoy the Collapse*, initially featuring in Order, 2018, and in 2020 displayed on the governmental buildings in London to point to the hypocrisy of those in power right now.

What was exactly the image in *Silence* that you displayed at Warsaw's Świętokrzyska metro station? What does this gesture refer to?

Democracia: *Silence* reflects a photograph of a model stylized as a nurse, taken in the 1950s and placed in hospitals across Argentina. It was a famous visualization of institutional power in beautiful packaging. By replacing this image with the image of a riot policeman, we are pointing to the current manifestations of power that are visible on the streets of Poland, the UK and across the US.

Please tell me more about this figure of a policeman, that is a recursive motif in many of your works. What it symbolises for you and how you want to use it.

Democracia: It is nothing more than the spectacularized image of the violence that protects the structure of the social system. That violence stops being invisible and is embodied.

You often use advertising media to place your work in – billboards, posters etc. While illegal use of billboards or posters is a well-known guerilla-activists tactic, you seem to use those media in a fully legal way, on the same conditions as real advertisers, like with the Warsaw action or with *We Protect You from Yourselves*. Why is it so? Is it more surprising or subversive this way? Even one part of the film *Order* that was shot in the Irish shopping mall looked like it was arranged with full permission from the owners of the shopping mall.

Democracia: When we do this type of intervention in the public space, we prefer to use institutional or commercial outlets to interfere and subvert their usual content and create curiosity in the public. People who are used to seeing commercial or institutional messages are stopped in their tracks. Therefore, it is a matter of securing renting such advertising space, which we choose for its spectacular nature. Despite the fact that in such situations, we enter a commercial relationship, contrary to what the "free



Democracia, 'We Protect You From Yourselves', 2013, courtesy Democracia and a/political



As Andrzej Duda narrowly wins Poland's presidential election, protest posters installed in Warsaw become stark reminder of authoritarian rule

Spanish art group Democracia have taken over LED screens in the city's metro

ANNY SHAW

13th July 2020 12:15 BST



Silence by Democracia appears on three LED screens in the Świętokrzyska metro underpass and throughout Warsaw in the run-up to, and beyond, the second round of Presidential elections on the 12 of July

Image: © the artists

In the run up to the presidential election in Poland yesterday, the Spanish artist collective Democracia took over LED screens in Warsaw's metro and other sites in the city in protest over what they describe as the "rise of authoritarianism and fascism". Their work, titled *Silence*, shows police in riot headgear pressing their fingers to their lips.

Results released this morning give the ultra-conservative incumbent Andrzej Duda a narrow win of 51.2% over his challenger, Rafal Trzaskowski, the liberal mayor of Warsaw. The close margins may prompt challenges in court.

Despite “not believing in liberal democracy”, Democracia had hoped for “the lesser evil” to prevail in the election. “We hope that the opposition to Duda will grow as much as possible, not only in the polls but on the streets too,” they said on Sunday.

Speaking at a campaign event last month, Duda claimed that “LGBT ideology” was “more destructive” than communism before signing a declaration in which he pledged to “protect children against LGBT ideology” and to ban the “propagation of LGBT ideology in public institutions”.

Democracia describe some of Duda’s comments as “openly fascist”. For example, the artists say, when Duda compared LGBTQ communities to coronavirus. “We already know from history what these type of eugenical comparisons have been used for when applied to certain human groups,” they say.

Their posters were installed in collaboration with a/political and Biennale Warszawa, a public institution that was recently attacked by the leaders of the nationalistic Independence Day March Association, who called it “a member of an international, communist movement, that aims at forceful overthrow of the governments across the world”. The group argued that the financing of an institution that is not in line with the dominant right-wing rhetoric is a potential crime. The attack led Democracia to “become involved in this debate and although *Silence!* doesn’t argue that the governments should be overthrown, it puts their authoritarian actions in a spotlight”, they say.

Earlier this year, Democracia installed *Silence!* in Houston, Santiago, and London—a reminder that “all governments exercise authoritarianism and coercion as a form of discipline”, the artists say. For now, however, the works will remain in Poland “to help the citizens stay vigilant in the aftermath of the elections, no matter the result”.



Mohamed Elmaazi
15th June 2020

1 comment



TAGS:

AGIT-PROP ART AUSTERITY CULTURE
SPAIN UK

FEATURE GLOBAL UK

Guerrilla artists use the Houses of Parliament as their agit-prop canvas



Listen to this article
5:45

UPDATE: This article was amended at 10.45am on 16 June to clarify the roles of the groups involved and add some additional detail on the action in Santiago.

Guerrilla artists and activists have used iconic buildings in central London as their canvasses. On Saturday evening, they projected an image of a riot police officer in a helmet with his index finger pressed against his lips. A member of independent art curators [a/political](#) explained to *The Canary* that their work seeks to highlight artistic projects which might otherwise not see the light of day.

The Canary was present for the projections at the Houses of Parliament and the Royal Courts of Justice, which were designed and created by [Democracia](#), a Spanish-based anti-authoritarian "agit-prop" and artistic collective. As part of the project, the collaboration secured a van with a giant electronic billboard to drive around the capital, displaying the words "Enjoy the Collapse".

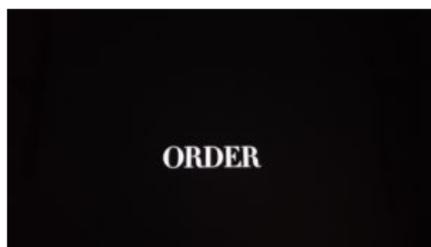
After the sun set, [a/political](#), with technical assistance from [Media Gang](#), proceeded to the next stage of their activities by projecting the image of a riot copper onto the Houses of Parliament. Only a few minutes passed before a police boat approached the team via the River Thames and instructed the artists to cease their activities. Officers from a police car took down the details of every one of the group. The police action was "something that had never happened before", a member of the production team told *The Canary*.

EL ARTE DE HUSMEAR DE CARLOS JIMÉNEZ

ENTRADAS

27 MAYO, 2019

Una ópera para insumisos.



Se titula simplemente *Order* así, en genérico, y sin embargo es la obra de arte más extraordinaria que he visto en años. El feliz encuentro entre el arte y la política que he venido esperando durante demasiado tiempo de exposición en exposición, de bienal en bienal. Para mí es evidente que hay demasiadas obras que aunque aciertan en el terreno de la denuncia política fallan lamentablemente en los terrenos del arte. Sus autores creen o piensan que basta la nobleza del propósito o la

justicia de la denuncia o de la reivindicación de una causa perdida para validar lo que hacen y se atreven a exponer. Como si el arte fuera un simple medio o instrumento neutro cuyo aporte se reduce a transmitir lo que se quiere transmitir. *Order*, en cambio, toma en cuenta seriamente al arte, la consistencia y la densidad de los lenguajes que hace suyos, los recursos retóricos que le son propios, así como las exigencias de calidad y de rigor formal que le son igualmente inherentes. *Order* es una ópera aunque sea una ópera filmada y aunque su brillante libreto incluya tanto desafiantes peroratas en contra de los despiadados millonarios que asolan nuestro mundo como un par de discursos que desnudan en clave irónica lo que ellos realmente piensan del resto de los mortales. Morralla, mano de obra desechable, motivos de lástima o de desprecio. Ocasión para impúdicas exhibiciones de caridad o compasión.

De hecho el primero de los tres actos que la componen nos muestra una limusina negra interminable que recorre las calles de Houston con dos lemas pintados en sus relucientes costados: *Eat the reach* y *Kill the poor*. Adentro una mujer tan bella como su voz canta su desprecio a los pobres mientras que afuera un piquete de Black Panthers recorre esas mismas calles con pancartas cargadas de lemas y denuncias. Esta misma clase de contraste ilumina el segundo acto, que sucede en un centro comercial de Dublín y es protagonizado por un virtuoso coro de niños que cantan una desaforada loa al consumo. La cantan en alemán, mientras en un par de pantallas instaladas estratégicamente puede leerse su traducción al inglés. El tercer acto es más intenso aún si cabe, quizás porque el espacio es claustrofóbico. El pent-house de lujo de uno de los hoteles más exclusivos de Londres, donde se celebra una cena de navidad de millonarios para millonarios. Y que es interrumpida cuando uno de los invitados se pone de pie, llama la atención de los presentes y se pone a cantar una cínica apología del modo de vida de los riquísimos. La réplica la ofrece una camarera negra, que en realidad es una soprano, y que a los glamurosos invitados les canta literalmente las cuarenta. Todo muy bel canto, todo muy operístico.

Democracia, ORDER

Rua Red Gallery, Dublin, 28 April – 23 June

When the people shall have nothing more to eat, they will eat the rich.

– Jean Jacques Rousseau

ORDER is an operatic film installation by Democracia that weaves a story through Texas, Tallaght and London about capitalism's inherently exploitative nature, featuring black power groups, a school choir and a luxurious dinner party in the Dorchester Hotel. Provocative phrases like "Kill The Poor", "Cash For Souls" and "Devour All That You Find" appear throughout. Emblazoned on a gallery wall is a large "Class War". But what is the message behind the provocations?



Democracia are an artistic collective founded in Madrid by Pablo España and Iván López in 2006. They have consistently made explicitly socio-political artwork, keen to stress the collaborative nature of their practice, both in the production and reception. A past project has had them threatened with legal action and punitive fines over contentious issues like the photographing of police in Spain. Such is the radicalism of their hard-left political critique, it is not surprising that they have occasionally clashed with the authorities or those who set limits on artistic freedom. This latest artwork tackles similar legal hurdles, such as gun laws and public performances, as well as attempting to access the private, restricted spaces of the wealthy. This exhibition comes at a particularly politically fraught time for Ireland's artistic scene, with the Irish Council for Civil Liberties criticising the "worrying trend" towards censorship and the "inappropriate use" of regulations to restrict artists.[1] While a situation of artistic freedom is the expected norm in Spain, Ireland and Europe more broadly, there is ample room within the regulatory apparatus of the state to pressure, penalise and even censor unwelcome voices.

Shown in Dublin at Rua Red, the three-channel video is projected on to three large partitions in the centre of the gallery, with a series of photographs and placards which feature in the video, excerpted and presented as stills and objects along the partitions. Each video contains a major set piece of operatic performance with each set of songs signalling stories and events that illustrate a different aspect of the widening class divide.

The first act makes explicit the relationship between capitalism, the state and the violence put upon marginalised communities. We follow a black stretched limousine with "Kill The Poor" written on one side, and "Eat The Rich" on the other. It catches the bemused and bewildered eye of pedestrians, while passing a monument to George Bush. Eventually we are led to an open carry demonstration by the Huey P Newton Gun Club, an umbrella organisation for a number of black power groups that advocate gun ownership for self-defence. The participants are clad in military fatigues and brandish heavy-duty weapons. They hold placards with phrases like "Arm The Homeless" and chant the names of black people shot by police. The extremes between rich and poor – and how racialized this divide is, especially in America – are brought to the fore here, made explicit through the hardcore slogans.

The second act plays off the 1988 sci-fi film *They Live*, in which the protagonist can see the real message behind advertising (OBEY, CONSUME, CONFORM) while also critiquing the endless consumption inherent to capitalism, both from a moral and ecological standpoint. We see a Dublin based children's choir singing in the middle of a typical shopping centre that could be found in any urban site across the Western world. The children are dressed in traditional red robes, with old-fashioned white collars; the camera work following them, and the bemused consumers, as if we are watching from a detached position in a documentary or reality TV show. As they sing, billboards highlight capitalism's endless appetite: consumption is intoxicating; it is a sick form of empowerment; and it is wildly unsustainable. The choir singers contrast such apocalyptic messaging, as do the lazy, relaxed movements of the shoppers; the tension between perception of abstract forces and everyday life exists on many levels here.

The third and final act presents a dramatic clash between a cold and careless capitalist, and a passionate exploited worker. Situated in the Dorchester Hotel in London, an example of British modernism that is associated with cultural elites, predating the post-war social optimism, the luxuriousness of the location is clear as we observe this lavish dinner party. The well-groomed white man in a suit gives a speech about profiting from chaos, and bemoans how the poor have had an easy ride on welfare. Incensed, a black staff member leaves the kitchen and storms into the room, delivering a powerful operatic monologue. The message she is communicating is clear: their wealth comes at a direct cost to the rest of society, to workers just like her. It is at this stage that the conflict between rich and poor becomes the most direct, that the storyline becomes most poignant. It's the grand finale, offering viewers an inspiring ending where the kind of individual behind major economic and political catastrophe is actually confronted. While the previous acts wrangle with all-consuming abstract forces, touching on the political fringe as well as theatrical possibilities, the third act feels like a much needed, positive rallying cry – a radical political horizon that feels both necessary and possible.

All of the objects presented in the gallery are either visible in the film, or directly reference it. They are mostly wall mounted photographic stills, sitting behind the partition on the gallery wall, each corresponding to the film sequence it is closest to. The most striking are the large-scale photographs of the black power group members. Each figure stands upright in front of the camera, staring directly at the viewer as they brandish both a gun and a provocative placard. The level of staging in this scenario could suggest a performance, but even cursory knowledge of the history of these particular black power groups confirms that their paramilitary posturing is completely sincere.

Opera is seemingly a surprising thing to find in a gallery, but it is not absent within the contemporary art world. A number of artists have been invited into the opera house.[2] Marina Abramović is one of a number of artists who have adopted the opera format recently [3], such as Harriet Middleton-Baker [4], Shirin Neshat and William Kentridge. Still, at least in the Irish context, there is a surprising novelty to finding such a high form of culture within contemporary art, so historically concerned with blurring boundaries, and often bringing in the low and the abject to its white walls. But ORDER is never just an opera for the sake of it, often stressing its anti-capitalist or feminist message, and the connection that this has to the legacy of this musical format. The text of this opera references Hesiod's poem *Works & Days*, which was believed to have been written in ancient Greece during a time which saw colonial expansion, debt-slavery and class war. There is an important addition here too; opera is more than a rich historical context to the messaging, as they notably take it into the world through charged interventions in real space with unwitting pedestrians and consumers witnessing and reacting in real time.

In the film, for this international examination of capitalism and class war, we see Dublin placed alongside Houston and London, It feels significant that this work is premiered at an Irish art space committed to a socio-politically engaged programme within a working class area on the edge of the capital. There is a particular sense of urgency to this artwork's fiercely political message, and it is strengthened by inclusion here within the Rua Red programme. There has been a notably political turn with the programming under new director Maoliosa Boyle, strengthened by the partnership with a/political, an organisation that helps artists realise ambitious socio-political projects. This exhibition is the third from this partnership, with more to follow in the future. There is an ambition within the Rua Red programme, facilitated by this kind of international partnership.

ORDER is a project four years in the making, and it shows. The high production values are evident; the camera work is sophisticated; the sound design and editing create an immersive, considered pacing. There is something thrilling about an artwork that does not just *investigate, explore or expose* questions about today, but makes explicit the injustices of the present system, proudly brandishing a call to eat the rich and fight a class war. This sits in opposition to a familiar aesthetic of the contemporary art video projection, which so often in a semi-academic manner raises questions in a distanced, dispassionate tone – it wants you to believe that the work is well researched, considered and serious. By sidestepping the familiar style and tone often found in the contemporary politically critical video installation, Democracia have brought a high octane energy to this revolutionary call.

Written by Chris Hayes

Chris Hayes is an Irish art critic based in London. He is an Associate Editor at CIRCA Art Magazine, and his writing has appeared in Dazed, the Irish Arts Review and The Visual Artists' News Sheet, amongst others.

Order. Act III. Dinner at The Dorchester

9 feb – 10 may 2017 en la ADN Galería de Barcelona, España

7 ABRIL 2017

Dinner at The Dorchester es el tercer y último acto de un proyecto conformado como una ópera -llamada ORDER- que consiste en tres acciones llevadas a cabo en distintos espacios (tanto públicos como privados). ADN Galería acoge este último acto en la quinta exposición del colectivo en su espacio expositivo.

La acción se desarrolla en el hotel Dorchester de Londres durante una cena privada con 35 invitados, miembros de la élite económica global, que van a ser espectadores y actores de una intervención sobre la que no tienen noticia previa. Entre otras cuestiones relacionadas con la vida social, en el hotel se han realizado reuniones donde se han firmado contratos vinculados a distintas empresas petrolíferas. The Dorchester también es famoso por su fortaleza ante las bombas y por haber hospedado tanto a artistas y escritores célebres como a la aristocracia británica más conservadora y tradicional. En sus dependencias suelen reunirse algunos representantes del capitalismo global, relacionados particularmente con los negocios del petróleo, que marcan la voracidad con la que se caracteriza la metamorfosis del capitalismo y la amenaza de un inminente colapso energético.

De todos los combustibles fósiles, el petróleo es el que produce un mayor rendimiento: es la primera fuente energética usada en transporte y una materia prima fundamental usada en industrias como la alimentaria y la plástica. Esta dependencia global ha aumentado la riqueza de sus productores -tanto países como empresas-, exacerbando el efecto invernadero y la desigualdad social. El tercer acto de Order toma como eje estos hechos, mediante una ópera popular que nos ayuda a comprender metafóricamente que estamos ante una inversión de la situación. En Remedio en el mal (1989), Jean Starobinski señalaba con Rousseau cómo la aparición de los espectáculos estaba vinculada a favorecer una interrupción en este tipo de periodos negativos.

Durante el siglo XX, la ópera ha sido la cima del arte total burgués, representando su propia corrupción en el seno de una civilización que consume la cultura con goce. La composición lírica de Democracia expresa malestar, oposición y denuncia durante el banquete, y sus comensales son abiertamente vilipendiados. La idea del colectivo de realizar una ópera durante esta cena privada, ofrecida a millonarios representantes del capitalismo, ejemplifica la posición crítica del poder frente a la indignación de sus representados.

La problemática relación que surge de la falta de confianza de los ciudadanos en sus gobernantes se postula como una de las razones de desacuerdo popular con quienes se mantienen en el poder a través de sus negocios. No es fortuito, por lo tanto, que la acción se haya llevado a cabo en The Dorchester, el lugar donde se han aprobado tanto leyes fulminantes contra la diferencia como negocios depredadores relacionados con la energía. La preparación de una estrategia encubierta por parte de Democracia convierte el espectáculo en medicina para esta debacle social. Los invitados seleccionados ignoran que están en medio de una ópera seria: esta incursión, que podría definirse como realista y épica, da voz a una mayoría que denuncia estas pretensiones acaparadoras mediante un espectáculo, cantado por las mismas personas que sirven durante la escena. La lucha y destrucción presentes en sus estrofas -que inspiran tanto temor como terror- escenifican el desacuerdo entre ciudadanos y órganos de gobierno y sitúan, con ironía, el poder autoritario del capitalismo como un administrador central de violencia.

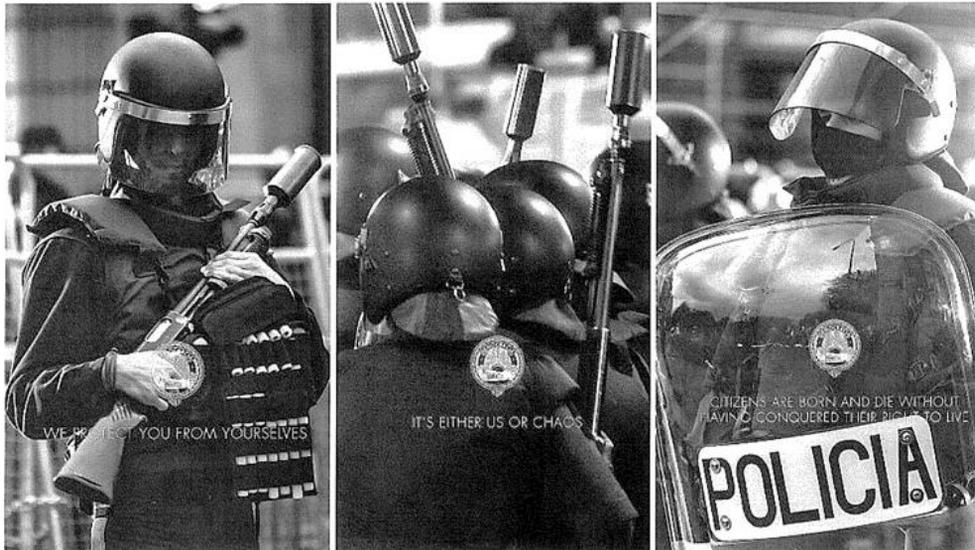
El capitalismo dirigido por una minoría elitista que gobierna no es un simple monstruo amenazante y voraz, sino que deviene empresa donde los trabajadores son clientes y viceversa, difuminando el espacio privado y público. Los tres actos de ORDER exploran formas de revolución social entre las clases trabajadoras contra aquellos considerados miembros de las clases altas, las élites corporativas y los gobiernos corruptos. A principios del siglo XX, Bertolt Brecht ya avistó la necesidad de conectar acción y pensamiento, examinando la acción intelectual como un elemento importante de la lucha conectada a la acción política y económica.

Quizá el elemento más relevante de las producciones brechtianas fue la subjetivación del colectivo: éste, implicado en la acción, no puede desatarse de la misma, o convertirse en un mero contemplador de la situación. Este efecto de extrañamiento apabullante es una potencia en Order, que convierte la acción en un canal de comunicación. Democracia comprenden que el capitalismo nunca es tímido a la hora de demostrar su extremismo, y que la lucha contra sus mecanismos de alienación tiene que ser una acción intelectual al mismo nivel. A través de una serie de fotografías y el vídeo que relata la acción, este tercer acto de ORDER nos recuerda que ante los tiempos que corren, hay que tomar posiciones. La realidad, cuando escala a las altas esferas del espectáculo, deviene una potencia revolucionaria poderosa.

E/M/2

EL MUNDO. SÁBADO 22 DE MARZO DE 2014

PROTESTA Y CREACIÓN. La crisis y sus convulsas consecuencias sociales, políticas y económicas han favorecido la eclosión de numerosos artistas que hacen de la crítica al sistema y sus injusticias una forma de disidencia activa. Creen que el arte no es un espacio pasivo, sino que apuestan por él como herramienta de denuncia



Retratos de antidisturbios españoles en el tríptico 'Order' (2013), obra del colectivo Democracia donde los escudos de los policías lucen lemas como 'Os salvaremos de vosotros mismos'. / GALERIA ADN

ARTE SUBVERSIVO

Entre los artistas españoles más radicales de los últimos 40 años destaca un señor de metro sesenta, con melena de poeta calderoniano o de esos hombres menudos que piensan que la vida es una cosa extra-

ña, barba bien esponjada, pantalón y chaqueta sin estridencias, un periódico enrollado como un cartucho en uno de los bolsillos y el andar silencioso de los que se han acostumbrado a caminar por el fila-

mento de una bombilla sin romper el alambre tierno.

Este señor se llama Isidoro Valcárcel Medina. Nació en Murcia en el 37. No tiene costumbre de vender sus obras (más

bien proyectos y *performances*) y escribe cosas de este calibre: «No hay arte que no sea político (...) Un gesto artístico es un gesto político por consecuencia».

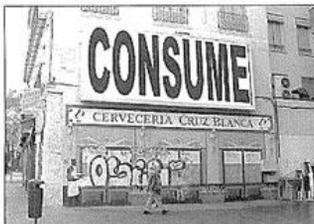
Sigue en **página 46**

Por Antonio Lucas

EM2 / CULTURA

«Ha habido arte político desde siempre. Fue político en su día Caravaggio, con sus vírgenes prostitutas», dice la artista cubana Tania Bruguera

Santiago Sierra, que tapió la puerta de acceso al Pabellón Español de la Bienal de Venecia: «La marginalidad no debe ser entendida como heroica»



Acción urbana del colectivo Democracia, cerca de la plaza de Alonso Martínez de Madrid. / E. M.



'El trabajo os hará libres', instalación de Tania Bruguera. / EL MUNDO

Viene de página 45

Y es que Valcárcel Medina, un creador subversivo de modo natural y sin necesidad de sacar la lengua a las damas, pertenece a esa larga tradición de artistas convencidos de que el arte es una cristalización de la ideología (sí, de la ideología).

La historia del arte moderno tiene por dentro canales y grutas pasadas por pintores muy a la contra que trabajaron desde el centro mismo de aquello que despreciaban (lo que hoy denominamos sistema). Por ejemplo: Caravaggio. Por ejemplo: Goya. Uno al calor de los Papas. El otro, a la lumbre de Carlos IV. Y ambos con una conciencia clara de querer viajar en dirección contraria. Eran artistas subversivos. Conscientes del significado profundo del acto de pintar como algo más que una huella ornamental.

Así también ha ido ensanchándose el arte. En el siglo XX comenzó la fiesta de la disidencia con las vanguardias y su vocación inquietante y transformadora. Y a partir de ahí derivaron mil trochas insumidas. Dentelladas. Soflamas. Vértigos. Desafectos. Desengaños. Movimientos que denunciaban los excesos del poder, el capitalismo inapelable de las democracias occidentales, la moralidad burguesa, la naturaleza del trabajo, la propaganda... Un camino

que desemboca tantas veces en el cuestionamiento de lo institucional y del arte mismo.

¿De qué modo establece el arte político una nueva forma de sabotaje? ¿Cómo afrontan los artistas los discursos del poder, su aplicación, la tiranía del mercado, las contradicciones del fin del modelo poscontemporáneo, la crisis del pensamiento, del humanismo, la hegemonía del capitalismo, las inquisiciones financieras, la violencia tangible, el papel de los museos y la eficacia de la radicalidad?

Vértigo inflamable

Numerosos creadores y colectivos están trabajando desde hace años desde el rechazo al inmovilismo del *mainstream* artístico y su obligada función decorativa. Entienden como una guerrilla necesaria el discurso convulsivo de la cultura. Sus propuestas pasan por la denuncia y el desenmascaramiento. No buscan un arte cómodo, sino un vértigo inflamable. Y hacer de la obra de arte un dispositivo disidente.

La artista Tania Bruguera (La Habana, 1968) es uno de los nombres firmes del arte político. Perteneció a la tradición de la malograda *performer* Ana Mendieta. Su trabajo se apoya sobre un alto voltaje de desafío y reflexión que comienza por un pro-

ceso de «descubanzación» hasta llegar hasta el desarrollo del concepto de «arte útil», frente al político o el social. «Ha habido arte político desde siempre. Fue político en su momento Caravaggio, con sus vírgenes prostitutas. Como lo fue Hans Hacke revelándonos con información objetiva lo que nos imaginábamos de las instituciones. O como lo están haciendo hoy muchos artistas que se cuestionan su función en esta sociedad gastada y cínica, imaginándose otro sistema político porque los que existen ya no tienen mucho sentido de justicia», explica.

Pero también la propia categoría de arte está siendo revisada: «Hay artistas que están cuestionándose la manera en la cual está (mal)funcionando el mundo del arte. Lo que pasa es que el arte político es un arte del aquí y el ahora, un arte que negocia con la posteridad, así que es más fácil borrarlo o ignorarlo —más allá de todos los intereses que hay para evitar promover el arte político—. Yo preguntaría más bien si es posible hablar hoy de un interés institucional en el arte político».

Esta es una de las cuestiones que están en el ideario de la mayoría de los discursos de estos artistas. En muchos casos, el museo ha sido desplazado en favor de la calle. Pero ellos también reclaman la atención

de esos mismos museos como infraestructuras no sólo de exhibición, sino de debate y de producción. El Reina Sofía, con Manuel Borja-Villel al frente, ha abierto el repertorio de su discurso con ciclos y exposiciones que han dado sitio a algunos activistas, desde el filósofo postmarxista italiano Toni Negri a Hans Hacke (faro de costa del arte político de los años 60). Un cambio de paradigma en la biografía de la institución: «Es este momento en el que se ha apostado por la espectacularización de casi todo, las instituciones deben replantear su papel y generar nuevos espacios híbridos y de libertad. Es responsabilidad de los museos y centros de arte moderno el generar territorios de resistencia. Es una obligación ética».

Pero no es lo que más sucede. El museo no es lugar de resistencia, sino de formalización. El escaparate de las fuerzas de poder. La vitrina del potente aparato de legitimación del canon. El contenedor de una mercancía muchas veces inocua y quieta. En este sentido, el colectivo Democracia (formado por Iván López y Pablo España) lo rechaza con contundencia: «La institución artística siempre procura una cierta neutralización, por muy progresista que pueda presentarse. En demasiadas ocasiones un trabajo crítico puede

quedar desactivado en esos espacios, aunque hay muchos tipos de instituciones y detrás de algunas existen personas que pueden hacer que ciertas cosas ocurran. Es algo con lo que hay que lidiar, ya que son lugares que procuran visibilidad y también recursos».

Casi todos los artistas que trabajan desde una perspectiva política tienen la acción, la *performance* y la hibridación de géneros como soporte de sus lenguajes. Pero en el caso de Jorge Galindo (Madrid, 1965) hay una voluntad de infiltrar sus demonios desde la pintura, siguiendo la estela de la ancha tradición plástica. En agosto de 2012 trabajó junto a Santiago Sierra (Madrid, 1966) en una impactante acción que lleva por título *Los encargados*. Un cortejo de siete vehículos de alta gama, de color negro, desfiló por la Gran Vía de Madrid con los retratos invertidos del Rey y de los seis presidentes de la democracia española en las bacas de los automóviles. Un trabajo que en su resumen documental estaba encabezado por una cita de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano redactada en París en 1793: «Cuando el gobierno viola los derechos del pueblo, la insurrección es para el pueblo, y para cada porción del pueblo, el más sacado». Sigue en página 47

Manuel Borja-Villel, director del Reina Sofía: «Ahora que se apuesta por la espectacularización las instituciones deben replantearse su papel»

Colectivo Democracia: «La institución artística siempre procura cierta neutralización, un trabajo puede quedar desactivado en esos espacios»

El activismo cultural arranca con Ibarrola, el Equipo Crónica, Juan Genovés, Arroyo desde París, Saura con el informalismo como antorcha...

Jorge Galindo: «Fue mi odio hacia la política lo que me llevó a hacer, con Santiago Sierra, la acción 'Los encargados'. Fue un desquite»



Frase del artista Isidoro Valcárcel Medina. / EL MUNDO



Instalación del colectivo Democracia. / E.M.



Imagen de 'Los encargados', de Santiago Sierra y Jorge Galindo. / E.M.

Viene de página 46

grado de sus derechos y el más indispensable de sus deberes».

¿Cuál era el propósito de aquella pieza? «Los encargados es una declaración de intenciones muy clara de ruptura con lo institucional», explica Galindo. «Pero esta pieza es más una acción contra la política que un trabajo de arte político. Es mi odio a la política lo que me lleva a hacer, junto a Santiago, *Los encargados*. Es nuestra expresión contra esa canalla culpable de la gran estafa. Es un desquite. Lo puedes hacer de muchas formas, a lo Cojo Manteaca o, si eres pintor como yo lo soy, desde tu propio trabajo. Hacer *Los encargados* con la nueva Ley de Seguridad Ciudadana habría sido ilegal y nos podrían haber multado con 30.000 euros por ofensa o ultraje a España. Sin embargo, aquellos contra los que arremetemos en esa obra han cruzado ya todas las líneas de la legalidad y no pasa nada».

El activismo cultural tiene sus raíces en los años 60 y en el lenguaje conceptual. Se asienta en los 70 y los 80. Y en la década de los 90 sucede de la gran fiesta de su asimilación por parte de las instituciones y centros de arte. En España emergieron distintos grupos y artistas de vocación crítica con la dictadura como eje de sus querrelas: EstamparPopu-

lar (Agustín Ibarrola, Dionisio Blanco y María Francisca Dapena), Equipo Crónica (Manolo Valdés y Rafael Solbes), Juan Genovés, Eduardo Arroyo desde París, Antonio Saura con el informalismo como antorcha... Y Luis de Pablo y José Luis Alexanco organizaron en 1972 los Encuentros de Pamplona, una de las citas artísticas disidentes más singulares de los días del tardofranquismo, financiada por la familia Huarite, con gran carga social, política, económica y cultural. Fue el principio de una corriente de trabajo que hoy se encarga de ensanchar la generación de artistas políticos o subversivos españoles que están en plena efervescencia. Ellos han ampliado su óptica, su gramática y su concepto, rompiendo también algunos de los mantras de aquella generación, pero conscientes del valor de sus propuestas y acciones.

Arte provocador

Lo que no aceptan es el arte como estafeta de moralidades. Nuria Güell, una de las creadoras más interesantes de la última hornada e impulsora del proyecto *Aplicación Legal desplazada*. «Cómo podemos expropiar dinero a entidades bancarias», es tajante en esto: «El artista no tiene que dar ejemplo moral de nada. La misión principal es provocar momentos

de interrogación ética. Y el arte es, en este sentido, una buena herramienta. Para tener un mayor alcance es necesario trabajar desde dentro del sistema. La visibilidad es fundamental para alcanzar una eficacia en el discurso que cuestiona a las instituciones. Como me siento más cómoda es trabajando desde ellas. Hacerlo desde los márgenes o de espaldas es una ingenuidad». Esta idea es compartida también, desde otra óptica, por Santiago Sierra, el jefe de expedición de una generación de artistas críticos españoles, autor de la intervención más potente de los últimos años en el Pabellón de España en la Bienal de Venecia, donde tapó la entrada al edificio con un muro de ladrillo y al acceso al espacio vacío sólo era posible por lateral presentando un documento de identidad que acreditase la nacionalidad española: «Una posición de marginalidad dentro del mundo del arte no debe de ser entendida como heroica, sino como reveladora del fracaso de un momento concreto de la producción en sus intrínsecas aspiraciones a convertirse en mercancía».

Pero el arte también representa poder y está enmarcado en un sistema económico tan fuerte como especulativo. «Claro que sí», exclama Güell, «pero es esa misma condición la que permite que nos concentre-

mos en lo que queremos hacer y en cómo hacerlo. Las becas, por ejemplo, son necesarias porque nuestro trabajo no es fácil de vender. Es una forma de ganar autonomía para no ser instrumentalizados y continuar en la labor de ir desenmascarando los atropellos del sistema».

¿Y hasta dónde alcanza el arte en su capacidad de denuncia y de transformación? Para Bruguera, sin embargo, no se trata sólo de desenmascarar, sino de generar alternativas: «Lo que hay que intentar, a partir de las herramientas que el arte nos da, es cambiar la situación de los atropellos que uno denuncia. A mí me parece que el arte que sólo tiene voluntad de señalar, sin más, no está utilizando todo su potencial. Ése es un arte hecho a medias y más vulnerable que aquello que critica. El arte político de hoy debe tener un componente de intervención en la realidad y ha de generar un beneficio más allá del artista y de la institución».

En esta misma senda, el colectivo Democracia apuesta por el trabajo artístico como generador de debate y como lanzadera para desencadenar situaciones de acción directa. «La gente no necesita que le digan quiénes son sus explotadores, sus amos, o quiénes les joden la existencia. Lo saben de sobra. Sin embargo, el arte puede tener una labor ampli-

ficadora, dar visibilidad a ciertas cuestiones que puedan ser un tabú a la hora de expresarlas explícitamente. Incluso a nivel informativo, presentar determinados asuntos de un modo distinto al periodismo, procurando espacios de mayor reflexión para que el espectador pueda extraer sus propias conclusiones».

Y es que nunca antes el arte político—de raíz eminentemente conceptual—ha estado tan en hora con el pulso de la calle, con las exigencias verbalizadas masivamente desde movimientos como el 15M y Occupy Wall Street. La convulsión propiciada por una crisis que ha reventado los protocolos sociales y ha generado unos efectos selváticos en la convivencia ha llevado a numerosos artistas a reclamar atención a la manera de los agentes provocadores. Pero no aspiran a ser portavoces de nada, sino a buscar canales de rechazo al colaboracionismo de la indiferencia. No aceptar lo irremediable. Como un grito de guerra. Como una luz de alerta. Como una estrategia radicalmente individual, pero de vocación colectiva. No en favor del sosiego de la belleza, sino desde el terrorismo de quienes buscan una verdad desafiante que aspira a hacer visible lo visible, de otro modo. Porque el arte es una interpelación. Y no sucede al margen de la vida.

Nuria Güell, creadora: «El artista no tiene que dar ejemplo moral de nada, su misión principal es provocar momentos de interrogación ética»

Quizá nunca hasta ahora el arte político ha estado tan en hora con el pulso de la calle, con la convulsión propiciada por la crisis

Arte

¿Quién ganaría el Turner si el premio fuera español?

El pasado lunes se fallaba el Turner 2013, el premio artístico más mediático y polémico. ¿Cómo sería este galardón si se organizara en España? ¿Quién se alzaría con él? Sobre estos asuntos se pronuncian los expertos

Desde el pasado lunes, la francesa Laure Prouvost ascendió al Olimpo de los creadores laureados con el Turner. Hasta el día anterior, era una desconocida para el gran público. El martes, tenía su hueco en los periódicos e informativos de medio mundo. Así de poderoso es este galardón, creado en 1984 para reconocer la mejor exposición de un artista de menos de 50 años residente en el Reino Unido. «El Turner es el mejor mecanismo de promoción del arte británico de las últimas décadas -admite el crítico Fernando Castro Flórez-. Comenzó con un perfil bajo, pero ni sus creadores eran conscientes de cual sería su repercusión. La generación de Damien Hirst, la Goldsmith y Satchi no sería lo que es sin esta pata». «A mí me parece positivo -matiza Nacho Ruiz, co-ga-

lerista de T20 y experto en mercado-. Se le critica por su perfil mediático, pero es parte de su atractivo. No es un Nobel del arte, sino una apuesta por una determinada línea de creación. Y si todos los años lo ganara Mona Hatoum, sería un rollo».

Para Castro Flórez, el secreto de su éxito radica en las sinergias aparejadas: «Un museo, la Tate, que lo legitima y da a sus contenidos un tono historiográfico; un grupo de medios (*The Guardian*, *Channel 4*, *Frieze*) que lo airean durante semanas; y un voto popular, que transmite la sensación de democratización, de que el público también puede marcar las pautas. Es lo que sucedía en España con *Diario 16* y el Salón de los 16 o ABC y el Premio ABC de Arte, que tenían pegada porque un gran medio los apoyaba».

En ese caso, si el modelo es tan rentable, ¿por qué no exportarlo? «Nuestro problema

es que no somos Londres -considera el comisario Iván López Munuera-. Y nuestro contexto tampoco es el británico. En el fondo, el Turner es el resultado de la popularización del arte, de convertirlo en un *reality*». Ruiz también se muestra escéptico: «Imitar un modelo siempre es un fracaso».

Para consumo propio

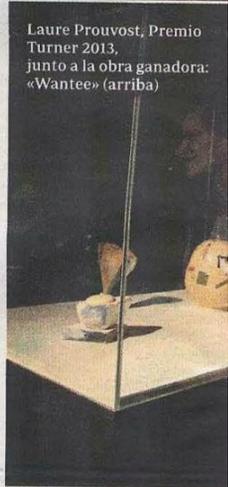
Si hay un artista español al que le ha perseguido la polémica (ingrediente propio de este galardón), ese es Eugenio Merino. Para el madrileño, poner en marcha un premio como el Turner no sería difícil: «Lo que ocurre es que nuestros artistas no tienen proyección exterior. Al final, lo haríamos para consumo propio. Por otro lado, en un momento de crisis como este, explicar a la opinión pública que quieres apostar por algo tan mediático supondría que se te echara encima».

Asumamos ese riesgo: ¿Qué institución en la línea de la Tate debería auspiciarnos? Todos los consultados barajan el nombre del Museo Reina Sofía. Manuel Borja-Villel, su director, no está muy por la labor: «Los premios son mecanismos de otro tiempo. Hoy habría que navegar en otra dirección. Lo que prima ahora es promover la educación, las ayudas a la creación, las becas... Ese debería ser el sello del Turner español. Si bien el Turner situó a Londres en el mapa, cabe preguntarse si lo hizo en el correcto. Esa ciudad no es intelectualmente tan fuerte como Berlín. Ni la colección de la Tate, la del Pompidou o la Kunsthau de Basilea. El Turner se planteó como un espectáculo. Eso es muy Londres».

«El Turner en España sería el Premio Reina Sofía, porque debería promoverlo este museo -aduce Castro Flórez-. Sin su legitimación estaríamos ha-



Laure Prouvost, Premio Turner 2013, junto a la obra ganadora: «Wantee» (arriba)



AFF

Los nombres elegidos por la crítica



MATEO MATÉ
Pleno en todas las quinielas. Porque el Turner debe avalar una buena carrera



SANTIAGO SIERRA
Un artista incisivo para un premio polémico. Es el maridaje perfecto



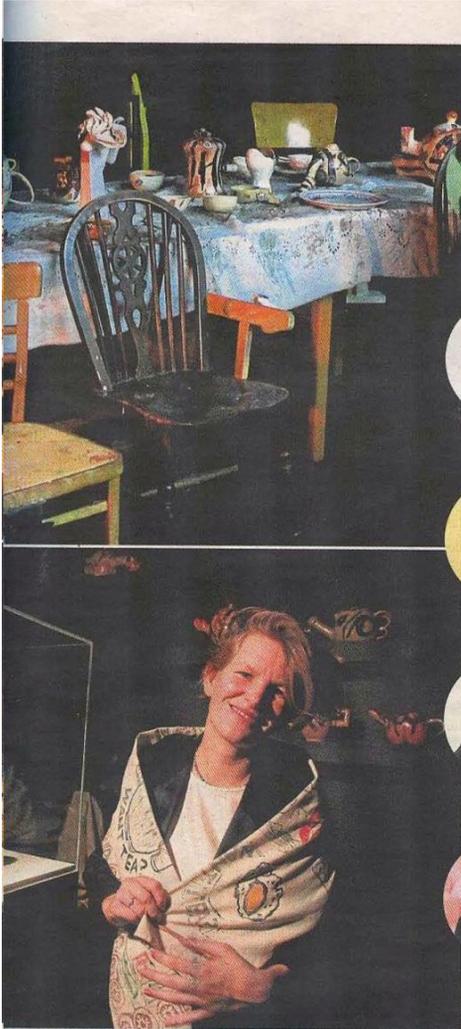
JUAN MUÑOZ
Si llevara años de rodaje, habría recaído en el más inglés de nuestros artistas



TERESA MARGOLLES
O Carlos Garaicoa. Porque no podemos olvidar a los latinos que trabajaron en España



ÁNGELA DE LA CRUZ
Ya que se lo negaron los británicos en 2010, sería una forma de resarcirla



Ingredientes para triunfar



MARKETING
 El Turner es tuyo si, como D. Hirst, eres un artista mediático y todo lo que tocas se convierte en oro



EXOTISMO
 Se valoran los orígenes remotos, como los de A. Kapoor... Pero de autores vinculados al R. Unido



AMBIGÜEDAD
 Las dudas sobre la identidad de Grayson Perry se impusieron a la calidad de su obra



CRÍTICA CONTENIDA
 Que no escueza, como la manifestación de M. Wallinger ante el Parlamento



POLÉMICA
 Obras que suscitan la pregunta «¿pero esto es arte?» encandilan, como la habitación vacía de Martin Creed

ciendo un nuevo premio L'Oréal o Generaciones. Pero veo más dispuesto al Miguel Zugaza del Prado». «Descartados el Reina y nuestra Royal Academy -agrega Ruiz-, solo queda el Guggenheim como museo que sabe de marketing. Pero tendríamos servida otra polémica: que no es un centro cien por cien español». Eugenio Merino apuesta por el CAC-Málaga («más sensible a este tipo de cuestiones»), mientras López Munuera fija la atención en el MACBA o el CA2M.

O Garci o Almodóvar

Somos españoles, y nuestra impronta quedaría reflejada en el premio: «Tenemos dos opciones -apunta Castro Flórez-: o que hagamos una cosa muy a lo MUSAC, moderno pasado de tuerca, presentado por Topacio Fresh, o que prime la Academia y nos salga algo muy plúmbeo. Nos movemos siempre entre Almodóvar y Garci. Además, nuestro sentido del humor es grotesco, pero sin capacidad de encajar la ironía. Un Turner español sólo habría salido redondo en época de Valle-Inclán». La injerencia política sería el ingrediente genuino según Merino y López Munuera. Para Ruiz, nos devolvería al escenario de las dos Españas: «Pasaría como con los primeros desfiles de David Delfin, una gran polémica, con las líneas más conservadoras encendidas y la defensa numantina del sector contemporáneo».

Toca mojar, dar los nombres de aquellos autores españoles dignos del premio. Y entonces casi por unanimidad surge el de Mateo Maté: «Partamos de la premisa de que ganar el

«UN TURNER ESPAÑOL SOLO HABRÍA SALIDO REDONDO EN ÉPOCA DE VALLE-INCLÁN» (F. CASTRO FLÓREZ)

Turner es algo positivo», señala Castro, «que los que lo consiguen siempre han tenido algo que decir» (Nacho Ruiz) y que «no son unos advenedizos: vienen avalados por grandes galerías y comisarios» (E. Merino). «Si llevara dándose años -sentencia el crítico- lo habría ganado Juan Muñoz». El nombre de Santiago Sierra también sale a colación si se habla de polémica: los de Teresa Margolles o Carlos Garaicoa, si tenemos en cuenta la conexión latina. «El premio no debe quedarse sólo en lo estético, por eso podría concederse a Democracia», un nombre recordado por Merino, pero repetido junto a los de Avelino Sala, Dora García, Cristina Lucas o Sáñchez Castillo. También es muy mencionado Carlos Aires (del que se señala «su aire cañí»).

Del lado de los jóvenes se baraja a Momu & No Es, Carlos Irijalba, A. Ballester Moreno, F. Jiménez Landa, Juan López o Guillermo Mora. «Si se impone la Academia -concluye Castro- el premio es para Ignasi Aballí, Pedro G. Romero o Antoni Abad».

Para el crítico, los «años dorados» del Turner pasaron, pero sigue siendo una referencia. «No hay más que ver cómo celebramos en 2010 la nominación de Ángela de la Cruz, la primera española». Para esta artista, el Turner fue un reconocimiento: «Sin embargo, está muy orientado a lo media. ¡Le estás vendiendo el alma al diablo! Me dio un impulso tremendo. Pero acabé muy cansada de la presión mediática. No hacía más que dar entrevistas y yo lo que quería era volver al taller».

JAVIER DÍAZ-GUARDIOLA



DEMOCRACIA
 El galardón no puede quedarse sólo en lo estético. Este dúo lo reclama a gritos



F. SÁNCHEZ CASTILLO
 Sería reconocer a toda una generación: la de Cristina Lucas, Avelino Sala...



DORA GARCÍA
 Cuenta con tantos detractores como defensores. Una digna finalista



MOMU & NO ES
 Pero también F. Jiménez Landa, A. Ballester Moreno, G. Mora... Jóvenes que pisan fuerte



CARLOS AIRES
 Combina a la perfección la solidez del discurso con sus esencias cañí



OHNMACHT ALS SITUATION

Frankfurter Kunstverein

Hannah Stamler

Wie können Künstler sich mit politischer Ohnmacht befassen, wie können sie gegen sie angehen? Diese Frage stellt Kurator Holger Kube Ventura im Katalog zu *Ohnmacht als Situation. Democracia, Revolutie & Polizey*, einer aus zwei Teilen bestehenden Ausstellung, die von Juni bis August im Frankfurter Kunstverein zu sehen war und zu der auch eine Eventreihe namens *Polizey* gehörte.

Die erste Ausstellung ist der 2006 von Pablo España und Iván López in Madrid gegründeten Künstlergruppe Democracia gewidmet. Ihre interventionistische Arbeitsweise hat sie – wie sich in der Ausstellung nachverfolgen lässt – an die verschiedenen Orte geführt, von französischen Fußballplätzen bis zu Friedhöfen in Madrid. Letzteres ist im Dreikanalvideo *Ser y Durar* (Sein und Durchhalten, 2011) zu sehen. In ihm springen Männer in von Democracia gestalteten roten Sweatshirts über Grabsteine; sie praktizieren Parkour, eine freie Form, sich akrobatisch durch den Stadtraum zu bewegen. Das mutet bedrohlich an: Jugendliche in schrill-roten Kapuzenpullis – ein Kleidungsstück, das nach dem Trayvon-Martin-Prozess umso stärker mit Bedeutung aufgeladen ist – erobert mit schwingvoller Anmut ein Terrain ihrer Stadt. Hinzu kommt, dass – wie schon bald klar wird – auf dem Friedhof, den sie sich ausgesucht haben, Linke und Marxisten aus der Frankozeit begraben liegen.

So provokativ diese Darbietung auch sein mag, was sie eigentlich meint oder bezwecken will, bleibt zunächst unklar.

Doch dann liest man in unmittelbarer Nähe auf einem Ausdruck „Boredom Is Always Counterrevolutionary“ (Langeweile ist immer konterrevolutionär), was im Umkehrschluss suggeriert, einfach nur etwas Unerwartetes zu tun, sei bereits eine Form des politischen Engagements. In der Arbeit *Ne vous laissez pas consoler* (Lasst euch nicht trösten, 2009) haben Democracia zusammen mit Fans der Fußballmannschaft von Bordeaux Trikots entworfen, auf denen politisch aufgeladene Botschaften stehen, unter anderem „The Truth Is Always Revolutionary“ (Die Wahrheit ist immer revolutionär). Außerdem wurden Banner gedruckt, die, wenn sie im Stadion geschwenkt wurden, die übliche Stadionwerbung in den Hintergrund drängen.

Die kontroverse Arbeit *Todos sois culpables salvo yo* (Ihr seid alle schuldig, außer mir, 2007) besteht aus einem Denkmal für einen Selbstmordattentäter mit der im Titel genannten Botschaft auf dem Sockel. Der Spruch verlagert den Fokus weg von monumentalisierten, zu allem entschlossenen Attentäter und richtet sich stattdessen anklagend an den passiven Betrachter. Das Gegenstück, *Victima* (Opfer, 2009), ist ein Denkmal für die Opfer des ETA-Terrors, das im Auftrag des baskischen Parlaments entstanden ist. Neben dem vergoldeten Guss in Form eines Tuches über einer Leiche sind zwei großformatige Fotografien zu sehen. Sie zeigen die Skulptur auf dem Boden des Parlaments, wie sie mit fast schon grotesk wirkender Faszination von den umstehenden Prominenten und Fotografen betrachtet wird.

Während die Arbeiten von Democracia das revolutionäre (oder konterrevolutionäre) Potenzial alltäglicher Handlungen herausstellen, ist das Künstlerduo Revolutie, bestehend aus der Rumänin Mona Vătămanu und dem Schweizer Florin Tudor, der „Revolution“ gegenüber skeptisch eingestellt. Revolutie thematisieren historische Revolutionen und stellen in ihrer Beschäftigung mit

deren Vermächtnis die Wirksamkeit des revolutionären Impulses infrage. Die Gemälde *Riots* (2009) zeigen Zusammenstöße zwischen Polizisten und Demonstranten, wobei unklar bleibt, wie es ausgegangen ist und wer am Ende der Sieger war.

In dem Film *Procesul* (Prozess, 2004) schwenkt die Kamera über triste Wohnblocks aus der kommunistischen Zeit in Bukarest, während eine monotone Stimme das Transkript des Prozesses gegen den rumänischen Diktator Ceausescu von 1989 vorliest.

Im Vergleich zu *Ser y Durar* wirkt das Video stockend und langsam, als wären diese Gegenden noch nicht reif für eine spielerische Auseinandersetzung wie im Video von Democracia. Im Video *Rite of Spring* (2011), das auf der 52. Biennale von Venedig im rumänischen Pavillon zu sehen war, machen Kinder in der Nähe des rumänischen Parlaments ein Feuer aus Pappeltrieben (ein Verweis auf ein rumänisches Frühlingsfest). Wenige Sekunden später ersticken (ganz real) die Flammen dieser kleinen Revolution.

Die Ausstellung von Revolutie ist für sich genommen durchaus überzeugend – mit Ausnahme der kryptischen Videoarbeit *Dance on Earth* (2013) –, im Vergleich mit der Democracia-Schau ist sie jedoch eher eine Enttäuschung. Democracia reagieren auf Situationen der Ohnmacht, indem sie gewöhnliche Situationen in Gelegenheiten verwandeln, die gesellschaftliche Ordnung umzukrempeln; bei Tudor und Vătămanu spürt man dagegen die Skepsis, ob solche Aktionen wirklich etwas ändern können. Während die Gegenüberstellung dieser Sichten in der begleitenden Gesprächsreihe sicher vortrefflich Diskussionen anzettelte, konnte sie in den Ausstellungsräumen bisweilen merkwürdig unstimmig wirken.

Übersetzt von Michael Müller

How can artists manipulate, and ultimately navigate their way out of, political impotence? Curator Holger Kube Ventura poses this question in the catalogue for *Powerlessness, a Situation. Democracia, Revolutie & Polizey*, two solo exhibitions and an accompanying event series (*Polizey*) which ran from June to August of this year at the Frankfurter Kunstverein.

The first exhibition Democracia was devoted to Madrid-based artist group Democracia, founded in 2006 by Pablo España and Iván López. As showcased here, the group's interventionist practice has brought them from French football fields to Madrid graveyards. The latter was for *Ser y Durar* (*Being and Withstanding*, 2011), a three-channel video showing men in red Democracia-designed sweatshirts nimbly practicing Parkour on top of gravestones.

This gesture feels dangerous. Young men wearing brash, red hoodies – an item layered with negative connotation – recapturing, with loping grace, a corner of their city. Added to this, as soon becomes clear, the cemetery they have chosen houses Franco-era leftists and Marxists.

But while this display is provocative, what it means to say or achieve exactly is left unclear. The reason for this could perhaps be found written on a nearby print in the installation: 'Boredom Is Always

Counterrevolutionary'. *Ser y Durar* suggests that merely doing the unexpected can be more powerful than overt political statements. Similarly, for the video *Ne vous laissez pas consoler* (*Don't Allow Yourself to Be Comforted*, 2009) Democracia partnered with Bordeaux football fans to create shirts emblazoned with provocative statements like 'The Truth Is Always Revolutionary'. They also printed these on banners, which, when raised, overwhelmed the usual stadium advertisements.

Todos sois culpables salvo yo (2007) is controversially a monument to a suicide bomber with the message 'You Are All Guilty Except For Me' written at its base. The words shift focus away from the monumentalized bomber, primed for action, and instead accusatorily address the passive spectator. The counterpart *Victima* (2009) is a memorial to victims of ETA terrorism made for the Basque Parliament. A gold-plated cast in the shape of a blanket atop a corpse is paired with two large-format photographs of the sculpture laying on the parliament floor as VIPs and photographers look on in immobilized, almost grotesque, fascination.

While Democracia's pieces demonstrate the revolutionary (or counter-revolutionary) potential in the everyday, the artist duo behind *Revolutie*, Romanian Mona Vătămanu and Swiss Florin Tudor, seem far more skeptical of 'revolution'. *Revolutie* took real, historical revolutions as its theme, and by examining their legacies questioned the effectiveness of the revolutionary impulse. Oil paintings *Riots* (2009) depict clashes between policemen and demonstrators, but leave the outcome and victor unclear. Nearby, is a rug printed with a news still of 2008 rioters in Athens facing off with police around a Christmas tree in a city square. Next to the rug sits a white, artificial Christmas tree surrounded by tinsel and trash.

The film *Procesul* (*The Trial*, 2004) pans over muted communist-era apartment blocks in Bucharest while an emotionless voice reads the transcript of Romanian dictator Nicolai Ceausescu's 1989 trial. Compared to *Ser y Durar*, the video is halting and slow, as though the historic neighbourhoods were not yet ready for the kind of playful treatment seen in Democracia's piece. In the video *Rite of Spring* (2011) children set poplar blooms on fire (a nod to a seasonal Romanian ritual) near Bucharest's Parliament. Somewhat later, the flames of this small revolution literally, and indeed symbolically, go out.

Revolutie, though compelling in its own right – save for *Dance of the Earth* (2013), an original installation whose meaning would be impossible to gauge without the catalogue explanation – was anticlimactic after Democracia. Democracia's contributions respond to the question of powerlessness by transforming ordinary moments into opportunities for upending social order; Tudor and Vătămanu, on the other hand, seem unconvincing about the real change such gestures can affect. Though it likely fostered excellent discussion in the accompanying talks, the pairing of these perspectives in a freestanding exhibition felt somewhat incongruous.

Reflexión

Luces del pasado, hoy

Chus García-Fraile
Cuestión de fe
Democracia
Ser y durar
ADN GALERÍA
BARCELONA

Enric Granados, 49
Tel. 93-451-0064
www.adngaleria.com
Hasta el 30 de noviembre

Arriba, vídeo de **Democracia: 'Ser y durar' (2011)**

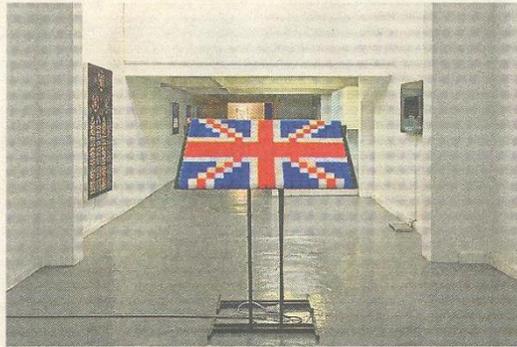
FOTO © ROBERTO RUIZ

Abajo, **Chus García-Fraile, 'Cuestión de fe', 2012**

FOTO © ROBERTO RUIZ

IMMA PRIETO

La historia no deja de sorprendernos, tan sólo cabe recordar los orígenes de la teoría del Estado. El apogeo inaugural del concepto, estado moderno, se gestó en, digamos, Europa... Hobbes, Voltaire, Hegel, Locke, Voltaire, Heller, Marx, Althusser. La misma Europa que ahora pretende establecer su oligarquía en el caótico territorio. Un caos que no nos afecta a todos por igual: ni a los distintos estados que componen el territorio europeo, ni a todos los individuos que componen cada uno de los estados. Y a pesar de todo, sí hay una línea desde la que se pueden extraer explicaciones comunes, explicaciones que forjan la historia y la sociología desde el presente. Lo que desde el fin de la modernidad se está escribiendo no es otra cosa que el proceso del hundimiento de todos los valores occidentales. Ahí yace el origen de la grieta en la que nos encontramos, en la demolición socio-política llevada a cabo por el propio estado nacido para defendernos.



Todo ha venido a ser una especie de cambio de testigo sin otro objetivo que el poder. Lo que en un tiempo fue la iglesia, después lo fue el Estado y en medio del hundimiento reaparece un nuevo orden mundial, la economía. Pero el Estado no parece ceder ante la evidencia y se sigue debatiendo el papel principal; pretenden hacernos creer (y en esta elección del verbo se dice mucho, pues no decimos pensar sino creer) que de ellos depende nuestro devenir. Hoy por hoy, seguir creyendo en el Estado

es, cómo bien sugiere Chus García-Fraile, cuestión de fe.

Desde tal proposición García-Fraile presenta en la galería ADN una exposición que a través de una sugerente metáfora establece el statu quo actual.

Un portavelas nos recibe nada más llegar. La instalación se compone del clásico soporte utilizado en liturgia repleto de una especie de velas electrónicas que en su conjunto componen banderas de los Estados actuales, así se inicia la peregrinatio hacia la encomenda-

ción. Justo en el muro de al lado, un vídeo nos muestra el acto: la artista ha ido creando las distintas banderas pero con velas de verdad, es decir, que a pesar de concienciarse y dejarse llevar por la fe, asistimos a la quema y posterior desaparición del estandarte del Estado. Su propuesta se cierra con unas cajas de luz. Tres de ellas vuelven a aludir a algunas de las banderas que representan a los distintos países europeos y, la cuarta, en cambio, viene a ser una especie de vidriera gótica configurada a partir de miles de banderas. En el fondo, queda claro que, hoy por hoy, la única luz que deja pasar el Estado es la del pasado.

La muestra en ADN se complementa con el trabajo del colectivo Democracia, quienes presentan el vídeo *Ser y durar* (2011), quizá, uno de sus trabajos que sin perder su estigma reivindicativo, se construye a partir de una poética que aúna contenido y forma. Siguiendo con los ecos del pasado, nos adentramos en una narración fundamentada en un parkour (disciplina que consiste en desplazarse por la urbe superando todos los obstáculos que puedan aparecer mediante el cuerpo humano) en el cementerio de la Almudena de Madrid. Tomando como escenario el lugar donde yacen buena parte de las utopías de la sociedad, los protagonistas trazan una narración/recorrido a través de los epitafios de las tumbas. Más allá de la alusión a la memoria histórica, lo más sugerente son las ideas que se trazan como hoja de ruta. Una regla: no retroceder. Un lema: Ser y durar. Una especie de acto de rebeldía que apela a la libertad, a la urgencia de la acción y a la reivindicación de los derechos humanos. El salto como alegoría de la indignación social. ¿estamos muertos o vivos? |

Arte para despertar conciencias**08 Octubre 2012** | Artes - Instalaciones

Por Juanjo Santos

El arte político, la obra de quien no concibe separación entre la ética y la estética, aspira a trascender las paredes de las galerías.

El auditorio entró en pánico, la gente saltaba las butacas con cara desencajada, los periodistas abandonaban sus cámaras y huían en un grito mudo, las puertas se atascaban con cuerpos frenéticos... y todo esto no fue provocado por un King Kong hormonado que se liberaba de sus cadenas, no. **Sucedió cuando el director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, catalogó para la revista *Artforum* como acontecimiento cultural más relevante del 2011... ¡al movimiento 15-M!** ¡Unos perroflautas al mismo nivel que la retrospectiva de Andy Warhol en Washington! ¡Que alguien vuelva a encadenar a esa bestia!

Muchos críticos de arte volvieron al tabaco y se dedicaron a reventar Internet de comentarios. Los que ya conocían el discurso de Borja-Villel asentían con los ojos semicerrados. Abramos la *Didáctica de la liberación*, el Evangelio según San Luis Camnitzer, **Los Tupamaros: 65-84**. Para este educador-artista, **el grupo guerrillero uruguayo (activo en los años sesenta y setenta) hacía arte político**. Por el concepto teatral de sus acciones, sus estrategias propagandísticas o sus operaciones de lucha. Claro que, si uno no se ha preocupado de buscar por cuevas los rollos de Qumrán, es decir, los textos de Duchamp, poco o nada entenderá sobre la evolución subsiguiente.

¿Quién mató a Francisco Franco?

Está bien, accedo a despresurizar el reportaje. Porque esto va de artistas españoles que generan arte comprometido, muy ligado a lo social y a lo político. El personaje mediático es **Eugenio Merino. Su obra más polémica tiene referencias satíricas y burlescas hacia el dictador Franco**, como *The man from other place*, donde relaciona al caudillo con la serie de David Lynch: «*Twin Peaks* gira en torno a la muerte de Laura Palmer, esta pieza gira en torno a la muerte de Franco. **Juega con lo extraño y surrealista de *Twin Peaks* como metáfora de España**. El *Spain is different* es aquí una imagen *lynchiana* oscura y terrorífica. En la instalación, un enano vestido de rojo baila sobre la tumba agrietada de Franco. **El enano rojo es la metáfora de la izquierda republicana que danza sobre el enano fascista a modo de catarsis colectiva**».

Llamando a las puertas del mercado

En las divertidas creaciones de Merino hay sed de venganza y hambre de provocación. No se sació en **la pasada edición de ARCO**, donde su obra con el dictador metido en una nevera fue ejecutada por un pelotón de cámaras tras la denuncia de la Fundación Franco. Lo que llama la atención no es eso —pues este es un país en el que las heridas aún emanan—, sino que **Merino pudiera mostrar sus políticas obras en una feria de arte destinada a la venta y poblada de coleccionistas de marca**. ¿Qué ha cambiado para que el arte político haya entrado en el mercado? «**El arte está en el mercado, pero su mensaje llega a toda la sociedad a través de los medios, y ahí está el peligro para quienes piensan que el artista no debe ser incómodo**», asegura Merino.

Otro incómodo e insatisfecho con las iconografías dictatoriales heredadas es **Fernando Sánchez Castillo**. En mi opinión, **el yate veraniego de Franco, el *Azor***, ya era una obra de arte antes de que el artista **lo reconstruyera y lo renombrara como *Síndrome de Guernica***. Castillo lo encontró abandonado en un pueblo de Burgos, lo compró y lo convirtió en chatarra. «Es un objeto que podríamos denominar "patata caliente". Cualquier cosa que se hiciera con él tendría sus detractores. Hubo un marinero que hizo el servicio militar en el barco... al servicio de Franco. Después de esto, en los años sesenta, se fue a vivir al pueblecito de Burgos de donde era su esposa, Cogollos. En los noventa el barco se trasladó a... Cogollos. ¡Imagínense la sorpresa del hombre!». Atracción fatal. *Síndrome de Guernica* dialoga con la obra de **Picasso** quien, como Castillo, **convirtió en arte contemporáneo un hecho histórico conflictivo**. Me pregunto cuál será la enésima vida del yate del dictador... ¿el museo?, ¿el vertedero? «El reciclaje (convertirlo en latas de Coca-Cola sería el triunfo máximo del capitalismo sobre la nostalgia), vagar por el mundo como un buque fantasma...».

El amanecer de las conciencias dormidas

El Colectivo [PSJM](#) es también un veterano de guerra. Su obra *American colors* es una sutil denuncia del **aburguesamiento y del racismo**. Han analizado el porcentaje de poblaciones *minoritarias* en Estados Unidos y, extrapolando los resultados reales a una gama cromática, lo muestran a través de mobiliario y decoración típicamente burguesa. Realizando el estudio se toparon con alguna sorpresa: «**La mayoría de la población pobre** la componen **afroamericanos e hispanos**, pero el mayor porcentaje en la **población carcelaria** se corresponde con el grupo de **raza blanca**». Para PSJM su trabajo en el mundo del arte es claro: «El arte, como toda manifestación cultural, puede ayudar a despertar conciencias. A la hora de **preparar un proyecto** partimos de algo que queremos contar y **la realidad que nos circunda**, no solo ahora con la debacle de la crisis, sino ya desde que comenzamos con el proyecto PSJM, no nos permite hablar de otra cosa. Digamos que no podemos separar la ética de la estética».

«El arte, como toda manifestación cultural, puede ayudar a despertar conciencias»

En esa línea para muchos artistas difusa, también transita el trabajo de Domènec. Ha reconstruido el motocarro que aparecía en la película *Plácido*, de Berlanga, y lo ha recontextualizado en la actualidad. «**Es una especie de cápsula de memoria crítica y dispositivo multimedia**». Los autores de esta versión 2.0 del motocarro fueron estudiantes de automoción que habían suspendido la asignatura de mecánica, lo cual no deja de ser también una acción política. Circuló por las calles de Manresa como si nada hubiera cambiado en este país desde los años sesenta. «Entre otros elementos se planteaba en qué medida **la caridad hipócrita y humillante desplegada por la dictadura** es, en el estado democrático y social, sustituida por la acción institucional: escuelas taller, comedores sociales, servicios de integración familiar, formación profesional, etc. Paradójicamente hoy nos encontramos con unos gobiernos herederos de este capitalismo compasivo que se dedica al desmontaje del estado social y a volver a promocionar la caridad».

La revolución será creativa o no será

Nos ponemos más radicales con el **Colectivo Democracia**. Durante las elecciones de 2008 depositaron su voto en las paredes de los edificios. *Demos contra Cracia*. «El pueblo está contra el poder. Por un lado la dictadura del proletariado, que sería esa ostentación real del poder por parte del pueblo, ya fracasó como un totalitarismo conducido por élites de burócratas. Por otro, a nadie se le escapa que **la democracia liberal no deja de ser una pantomima** en la que el ciudadano cree tener algún tipo de decisión, cuando en realidad **las reglas del juego no admiten ningún cambio real**. Como escribía Chomsky, la democracia actual se puede definir a partir de aquel mandato que dice: “Sois libres de **hacer lo que queráis**, siempre y cuando eso sea **lo que queramos que hagáis**”. En España hemos tenido un ejemplo muy claro con los gobiernos del Partido Socialista; nadie puede creerse que hayan sido de izquierdas, simplemente han aplicado variantes del pensamiento único neoliberal maquilladas con concesiones sociales puramente superficiales. La democracia es la forma de poder que nos ha tocado padecer y no hay otra forma de poder más actual y perfecta, por eso **el pueblo ha de ir contra el poder**, es decir, contra la democracia tal y como la conocemos. Cambiar la sociedad por medio de la conquista del poder culmina logrando justo lo contrario de lo que se quería conseguir».

Con la rapidez con la que el cuerpo policial (que no la mente) recetaba porrazos a los estudiantes manifestados en Valencia actuó Escif: su reacción fue **pintar en un muro a unos policías propinando una merecida paliza a un libro**. Por querer hablar. Son artistas con megáfono, porque no todos son Koons o Murakami... Algunos, **además de crear**, son personas que viven en una sociedad y que **quieren mostrar su compromiso en todo lo que hacen**.

Democracia i Chus García-Fraile

Galeria ADN

Barcelona

La galeria ADN inaugura la seva temporada amb dues mostres: *Ser y durar*, de Democracia, i *Cuestión de fe*, de Chus García-Fraile. Les dues propostes expositives, que es podran visitar fins al 30 de novembre, formulen preguntes sobre els sistemes de creença que han permeat la nostra societat i també sobre les seves mutacions i noves expressions en un context de globalització que afecta les institucions polítiques, econòmiques i culturals en un àmbit mundial. Un dels punts d'ancoratge de la cultura europea, la religió, apareix aquí en relació amb altres ideologies dels segles XX i XXI. A través de la reapropiació o la desviació d'espais de culte o llocs sacramentals, a més d'iconografies i gestos commemoratius, les obres exposades evocuen les herències ideològiques, la seva permanència o desaparició, en aquests temps de canvis radicals.



Chus
García-Fraile,
Lampadario
(Alemanya),
2012. Caixa de
llum, ed. 3 + 1
a.p. 100x70 cm.

Menos es más



DE ARRIBA A ABAJO: DEMOCRACIA: *SER Y DURAR*, 2012; MIREIA C. SALADRIGUES: *BENVINGUT, TENIM LA MATEIXA HORA*, 2012; PATRICIA DAUDER: VISTA DE LA EXPOSICIÓN

A principios de los 90, el paseo por las galerías y exposiciones de Barcelona empezaba muy arriba, en la parte alta del barrio de Gracia, continuaba por el Eixample, seguía por las cercanías del MACBA y acababa en el Borne. Una caminata saludable por la ciudad. Hoy, ese recorrido es mucho menos saludable: apenas hay alguna iniciativa más o menos alternativa y algún resistente por el Borne y Gracia; cerca del MACBA, Noguera Blanchard ha reducido la galería focalizándose en el nuevo espacio en Madrid, y en Consell de Cent la galería Toni Tàpies ha clausurado su programación. El espacio del arte y las galerías en Barcelona se ha encogido. Los museos programan exposiciones de seis meses, no generan un contexto con su entorno y no hay nada que se aproxime a una calle con una galería cada dos portales. Aunque, pese a que el territorio sea más estrecho y no haya una inauguración global de galerías, en este panorama más encogido los que hay apuestan decididamente y con convencimiento por propuestas de calidad.

No sólo compromiso con el arte contemporáneo sino también, político y social, como ya es línea habitual, tiene ADN Galería. Inauguran temporada con una doble propuesta. Chus García-Fraile (Madrid, 1965) con trabajos en las que vincula religión y nacionalismo de una manera efectiva y efectista: lampadarios en los que velas de colores dibujan banderas de distintos países. Y el grupo Democracia presenta un nuevo vídeo de impecable factura como los que han realizado en la antigua cárcel de Carabanchel o siguiendo las reacciones de *hooligans* en un partido de fútbol, ahora en el único cementerio laico de Madrid recorrido por practicantes de "Parkour", jóvenes que saltan y corren por la ciudad. En este caso, las referencias a la deriva situacionista y a los muertos republicanos, comunistas y anarquistas son obvias.

También sobre la política, pero menos explícita, sino con referencias al análisis estructuralista del comportamiento social, gira el proyecto que presenta Mireia C. Saladrígues (Tarrasa, 1978) en *Àngels Barcelona*. Con sólo dos piezas, una grabación de audio en la que oímos un texto de Peter Hancke y unas fotografías en las que unas manos fuerzan o enseñan a otra mano de látex a hacer gestos aceptados socialmente, Saladrígues intenta reflexionar sobre la difícil relación del público con el arte y, en concreto, sobre los gestos estereotipados de los espectadores en una galería.

Finalmente, quizás el proyecto más complejo es el que presenta Patricia Dauder (Barcelona, 1973) en la galería *ProjecteSD*. Es una característica de su trabajo resguardarse en cierto hermetismo aliado a una fascinación visual o a un cierto encantamiento. En este caso presenta una película en 16 milímetros filmada en Hawái—el mar, el cielo lleno de nubes, las olas, palmeras, casas...—y varias series de dibujos que parecen visionarios, también oscuros, en un ejercicio de introspección, evocador, de negación del tiempo y el espacio. **DAVID G. TORRES**

MIREIA SALADRIGUES.

ÀNGELS GALERIA. Pintor Fortuny, 27. BARCELONA. Hasta el 29 de septiembre. De 1.500 a 5.000 E.

DEMOCRACIA. SER Y DURAR

GALERÍA ADN. Enric Granados, 49. BARCELONA. Hasta el 30 de noviembre. De 1.100 a 18.000 E.

PATRICIA DAUDER: EL GRAN

CERCLE. PROJECTE SD. Passatge Mercader, 8. BARCELONA. Hasta el 3 de noviembre. De 4.200 a 8.500 E.

EXIT *Express*.com

[INICIO](#) | [HEMEROTECA](#) | [OPINIÓN](#) | [EXPOSICIONES](#) | [CONVOCATORIAS](#) | [MERCADO](#) | [PUBLICACIONES](#) | [VERSIÓN ORIGINAL](#) |

Ser y Durar y Cuestión de fe en ADN

21/09/2012

La galería ADN propone, con dos muestras simultáneas, una reflexión sobre el sentido y la vigencia de la religión y de ciertos sistemas de creencias en la sociedad actual. Por un lado DEMOCRACIA presenta *Ser y durar* un documental con el que se cuelan en el cementerio de la Almudena de Madrid y graban los epitafios de las tumbas de importantes personajes del Socialismo y la República de marcado carácter laico y político. Por otro lado, *Cuestión de fe* de Chus García Fraile indaga, a través del proyecto *Lampadarios.G20*, en el modo en que la religión se ha sustituido por otros valores, en general, políticos. Hasta el 20 de noviembre. Imagen: **Democracia**. fotograma de *Ser y durar*, 2011.

[<< Volver](#)

© 2010 estudio blg

[PUBLICIDAD](#) | [CONTACTO](#) | [SUSCRIPCIÓN](#) | [t](#) | [f](#) | [RSS](#)



Ser y Durar y Cuestión de fe en ADN

La galería ADN propone, con dos muestras simultáneas, una reflexión sobre el sentido y la vige... [\[ver más\]](#)



Regina José
Galindo. *XX*,
2008. 100x150
cm.

Regina José Galindo i Democracia

ADN Galeria

Barcelona

XX, de Regina José Galindo, i *Ser y durar*, de Democracia, són les dues exposicions que del 19 de febrer al 19 de març es presenten a la galeria ADN. Dues propostes que reflexionen al voltant de la pèrdua, la mort i la memòria des de diferents punts de vista. L'eix central del projecte *XX* és la idea de la percepció de la mort en l'existència i en la filosofia humana. Galindo recorda com a Guatemala diàriament són enterrats com a "XX" de 2 a 4 persones amb l'acte de posar 52 làpides al cementeri La Verbena de Guatemala amb la intenció de donar un lloc, en la mort, a aquests éssers humans. Un altre cementeri, en aquest cas el de La Almudena de Madrid, és el protagonista de la sèrie fotogràfica realitzada per Democracia. Les imatges fan retornar la memòria dels lluitadors d'exèrcits, d'organitzacions socials i polítiques que, promoguts per valors humanistes, aspiren a una utopia, mentre els grans relats emancipadors de la modernitat encara tenien sentit. Morts o assassinats i enterrats sota el signe de la lluita i l'ateisme, que jeuen oblidats sota les làpides han deixat els seus epitafis per als visitants anònims d'un futur que mai no van imaginar.

Democracia / Regina José Galindo

Subrayar o mancharse

MERY CUESTA

La lápida es el motivo reconocible que sintoniza las dos exposiciones que ofrece a la vez la galería ADN. Pero, a la postre, esta propuesta insinúa las diferentes posturas que toma el arte político. Así de enjundioso se revela el combinado entre Democracia y Regina José Galindo. El colectivo Democracia (Madrid, 2006) trabaja sobre las formas de orden social y político visibilizando temas controvertidos y "fallas del sistema" –en palabras de Pablo España, uno de sus responsables. Para ello, operan primero en la esfera de lo no-artístico y de ahí saltan a la galería, como el célebre video *Ne vous laissez pas consoler*, en el que insertaron máximas de Lenin o Brecht en la parafernalia que unos *hooligans* franceses llevaron al estadio de fútbol, video que vimos en ADN. Ahora presentan *Ser y durar*, una propuesta menos proactiva que trata del subrayado de lo existente. Democracia fotografía los epitafios de once tumbas de personas vinculadas a movimiento sociales y políticos, como evidencia el texto en piedra. Al fotografiarlas, no se trata de rescatar a estos individuos del anonimato, sino de poner de relevancia un espíritu idealista y luchador, utópico, *más allá de la muerte*, con independencia de los dogmas que lo soportan. Me gusta mucho cómo Democracia consigue erigir un texto positivista sobre el existente, sin erosionar la densidad y la fricción ideológica de este segundo.

La propuesta en ADN de la fascinante Regina José Galindo (Guatemala, 1974), consiste en un registro fotográfico y en video de la colocación de 52 lápidas en el cementerio de La Verbena de Guatemala

con el epitafio XX. En este país cada día son enterradas entre dos y cuatro personas sin que nadie las reconozca. El vaciamiento repentino, violento y sin sentido de la vida es lo que Galindo pone de relevancia a través del refresco de esos cadáveres. Es una manera de que no olvidemos que ese XX existió.

Ambos gestos, el de Democracia y el de Galindo, son formulaciones en positivo: la puesta de relevancia del espíritu utópico (los epitafios con aspiraciones), y el merecimiento de un elemento dignificador (la lápida de mármol). Pero hay otra vertiente dentro del ámbito del arte político, ese arte que subraya las fallas del sistema hundiendo el cuchillo en ellas. La resonancia de estas prácticas es lo terrible, y el texto que añade el artista es negativo en el sentido de que aboca a la sangre, el caos o la destrucción. Esta formulación es riesgo puro y suele acabar salpicando a la integridad del artista. Galindo es un caso agudo de esta forma de encarar lo político en el arte. Aunque para XX se haya borrado de escena, su actividad como *performer* desde los 90 estremece viendo el rosario de torturas a las que se somete. Centrada en la represión política guatemalteca o en el maltrato a la mujer, Galindo utiliza su cuerpo para somatizar el sufrimiento y la injusticia. Me da por pensar que a la hora de encarar un arte político, la verdadera cuestión consiste en quién se mancha las manos y quién no. Subrayar o mancharse.

Y, porque sí, les dejo con el epitafio de la lápida del artista Wolf Vostell, fotografiada por Democracia, para que les acompañe todo el día: "Son las cosas que no conocéis las que cambiarán vuestra vida". |

Regina José Galindo
XX
Democracia
Ser y durar
GALERIA ADN
BARCELONA

Eric Granados, 49
Tel. 93 451 00 64
www.adngaleria.com
Hasta el 26 de marzo

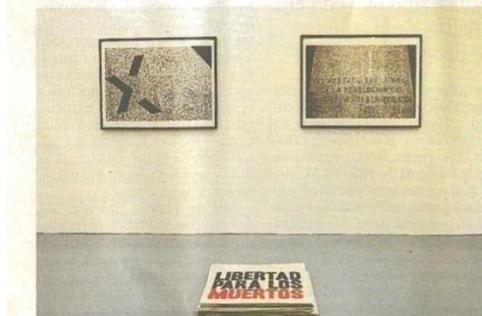


Imagen de la exposición "Ser y durar" de Democracia

Art & Economy**Kunstmesse**

Hoffnung und Jubel bei der Art Brussels
Und auf dem Weg nach draußen, zum Messegelände im Heysel-Park, wurde man von Fußballfans bejubelt - eine Performande der spanischen Künstlergruppe Democracia, die um die Bildgewalt des Fußballkultes weiß. Die am gestrigen Montag zu Ende gegangene Art Brussels feierte sich und seine Besucher und hat allen Grund dafür: Obwohl die 28. Ausgabe der Kunstmesse diesmal parallel zur Kölner Art Cologne stattfand und trotz Vulkanaschewolke - viele Galeristen haben gut verkauft. Gerade deutsche Galerien sehen in den Beneluxländern noch reichlich Potential, zumal immer auch französische Sammler anreisen. Nachdem die amerikanischen Käufer in den vergangenen Jahren weniger wurden, ist Westeuropa Hoffnungsträger.

Zum ersten Mal nahmen etwa Sprüth Magers, Emmanuel Perrotin oder Hauser & Wirth teil. Esther Schipper ist nach etlichen Jahren zurückgekehrt: „Wir sind zufrieden, obwohl es besser hätte laufen können“, sagte Christophe Wiesner, der Direktor der Galerie. Skeptisch ist er - wie viele Aussteller - was den Montagstermin angeht: Die Veranstaltung endet erst am Montag Abend und nicht, wie die meisten Messen, mit dem Wochenende.

„Wir werden mit den Teilnehmern sprechen, wie sie diesen Extra-Tag einschätzen“, sagt Karen Renders, die Direktorin der Messe. Die Art Brussels hält seit Jahren an diesem höhnisch „Ladiesday“ genannten Tag fest, an dem - so die Spötter - die Industriellengattinnen noch einmal auf Shoppingtour kommen, während der Mann schon wieder im Büro sitzt. Die Idee hinter dieser Terminierung sei es, erklärt Renders, den Sammlern, die vielleicht am Wochenende verreisen, mehr Zeit zu geben.

In einem sind sich allerdings bereits jetzt alle einig: Dass die Art Brussels parallel zur Art Cologne stattfindet, schade beiden Messen. Deshalb hat Renders mit ihrem Kollegen Daniel Hug, dem Leiter der Kölner Messe, Vereinbarungen für die nächsten Jahre getroffen, um diese terminliche Überschneidung zu vermeiden.

Trotz der Bedeutung, die die Art Brussels in den letzten Jahren gewonnen hat, will man nicht expandieren. 340 Galerien hatten sich beworben, 170 teilgenommen. Sieben konnten wegen des Flugverbots nicht anreisen. Die Messeleitung hatte sich für eine größere Übersichtlichkeit eine neue Aufteilung ausgedacht: In Halle 1 stellten die etablierteren Galerien aus, in Halle 2 die, mit dem jüngeren Programm. Auch wenn man sich bei mancher Galerie fragen konnte, warum die nun gerade hier oder dort eingeordnet wurde, sorgte diese Aufteilung doch dafür, dass der Besucher zwei unterschiedliche Stimmungen erleben konnte: In Halle 2 ging es ein wenig chaotisch zu, aber hier waren Entdeckungen zu machen, in Halle 1 konnte man Luft holen.

Weitere Informationen unter www.artbrussels.be

Daniel Völzke

27.04.2010

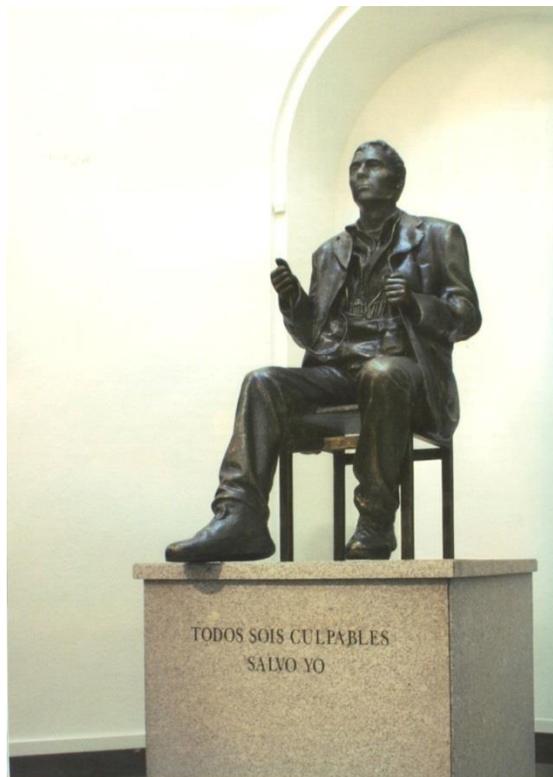
nach oben

Startseite > Aktuelles > Hoffnung und Jubel bei der Art Brussels

KONTAKT | IMPRESSUM | AGBs | DATENSCHUTZ | NEWSLETTER

L **LAPIZ 254**
Revista
Internacional
de Arte
SPANISH / ENGLISH
100 PAGOS Mayo 2014
Año 2008 España
Precio 4,90 €

Entrevista a Democracia, un dúo de artistas
que se arremete contra los mecanismos del poder
Interview with Democracia, an artistic duo
to attack the mechanisms of power
Revisamos la figura de Martin Kippenberger,
un creador de gran versatilidad e ironía
We revisit the figure of Martin Kippenberger,
an extremely versatile and ironic creator



A

Contra el público / against the audience

PIEDAD SOLANS

En *Dialektik der Aufklärung* (Dialéctica de la Ilustración, 1947), Max Horkheimer y T. W. Adorno expresan lo que ha supuesto el proceso histórico de la “civilización” desde los tiempos en los que la humanidad organizaba el poder dentro de la tribu: “Es imposible establecer cuánta violencia precedió a un ordenamiento tan sencillo”. Para quienes asisten a la visión histórica de las películas de Hollywood o son adoctrinados por unos medios de comunicación que elogian el progreso económico, tecnológico, militar y científico, la violencia que implica someter a la sociedad a un “orden” está implícita y se legitima mediante procesos “civilizadores” como la colonización, la guerra, la revolución o la defensa del territorio. Dejando aparte la ideología tecnocientífica del capitalismo o del fascismo y su manipulación de las masas ayudados por la industria cultural –que Horkheimer y Adorno denominaron “un nuevo género de barbarie”–, el ejercicio de la violencia supone, junto a su ocultación real y su enmascaramiento simbólico, uno de los fundamentos de la imposición espacial, social y psíquica que han hecho de un sistema económico –el neoliberalismo– y de un sistema político –la democracia por consenso de masas– el orden de un imperio. Agónicamente emitida por las pantallas, recitada en una infinita letanía por los medios de comunicación, integrada como una narración en los discursos políticos y dilatada en catástrofes sin fin, la violencia integra las estructuras imaginarias y simbólicas de las sociedades hipermodernas. Arma no solo del poder y sus excrescencias, sino también de las masas, que participan en su difusión mediática y en la industria del entretenimiento, la violencia es ejercida visualmente como una amenaza que en su núcleo más recóndito encierra y exhibe en el espectáculo, como ya descubrió Walter Benjamin, un goce estético de primer orden, o deriva, como señala Peter Sloterdijk en *Die Verachtung der Massen* (El desprecio de las masas, 2000), en violencia política.

Pocos artistas como Pablo España e Iván López, que forman el dúo artístico Democracia, se internan en las estructuras simbólicas e iconográficas de la violencia y en su configuración social, política, cultural e imaginaria. Fundadores y miembros del colectivo El Perro, disuelto en 2006, Democracia se define como un “sistema” en cuyos proyectos participan eventualmente colaboradores de diversos ámbitos: diseñadores, fotógrafos, músicos, *graffiteros*, montadores, colectivos de artistas... A través de su nombre artístico expresan la vaciedad del concepto político: “Nos hemos puesto el nombre de Democracia porque actualmente es una palabra más, sin significado”. Con ese apelativo apuntan también a las dinámicas críticas y creativas que derivan de la autoría individual y de la participación grupal en contextos y procesos de trabajo permeables y flexibles. Pertenecen a una gene-

In *Dialektik der Aufklärung* (Dialectic of Enlightenment, 1947), Max Horkheimer and T. W. Adorno addressed the consequences of the historical process of “civilisation” from the ages when humanity organised power in tribes: “How much violence preceded the habituation to even so simple an order cannot be known.” Hollywood films present a historical vision and the media praise economic, technological, military and scientific progress, leaving viewers and readers with a notion of violence that involves subjecting society to an “order,” and is implicit and legitimised by “civilising” processes such as colonisation, war, revolution or the defence of one’s territory. Leaving to one side the techno-scientific ideology of Capitalism or Fascism and its mass manipulation favoured by the cultural industry –which Horkheimer and Adorno defined as “a new genre of barbarism”–, violence entails, alongside its genuine suppression and symbolical masking, one of the foundations of the spatial, social and mental imposition that have allowed an economic system –Neo-Liberalism– and a political system –democracy by consensus– to rule an empire. Painfully broadcast on screens, recited in an infinite litany by the media, integrated as a narrative in political discourses and dilated in endless catastrophes, violence shapes the imaginary and symbolical structures of hypermodern societies. Not only is violence a weapon of power and its excrescences, but also a weapon used by the masses who participate in its dissemination in the media and in the entertainment industry. Violence is used visually as a threat that in the deepest darkest core encloses and exhibits, as Walter Benjamin already pointed out, a first class aesthetic delight, or as Peter Sloterdijk says in *Die Verachtung der Massen* (Contempt for the Masses, 2000), derives in political violence.

Few artists partake in the symbolical and iconographic structures of violence and its social, political, cultural and imaginary configuration as much as Pablo España and Iván López, the members of the artistic duo Democracia. Founders and members of the group El Perro, which disbanded in 2006, Democracia is defined as a “system” which attracts contributors from a range of sectors that participate in the group’s projects: designers, photographers, musicians, graffiti artists, fitters, art groups... Their artistic name expresses the emptiness of the political concept: “We are called Democracia because at present the world does not mean anything; it has been rendered meaningless in this day and age.” The term also refers to the critical and creative dynamics derived from individual authorship and group participation to create permeable and flexible work processes and contexts. They belong to a generation of Spanish

obra: *ucia*, “Todos sois culpables salvo yo, Memorial al Terrorista
1981”, 2007, 380 x 140 x 160 cm, monumento.



El Perro, "Skating Irak", 2005, impresión digital sobre lona plástica, 269 x 330 cm.



El Perro, "Democracia Skateboards", 2005, dos tablas de "skate" intervenidas con estarcido, 20 x 79 cm cada una.

ración de artistas de España que, al igual que Eugenio Ampudia, Alicia Framis, Santiago Sierra o Rogelio López Cuenca, han renunciado a los formatos tradicionales por prácticas y conceptos interactivos y formas de representación y de acción (o *praxis* política) que operan en el ámbito urbano, virtual y social. Dotados de un bagaje teórico que manifiestan en escritos, manifiestos y entrevistas, con referencias a pensadores como Benjamin, Guy Debord o Gramsci, y comisarios de intervenciones urbanas como *Creador de dueños*, *No futuro*, *Madrid abierto*, *Un nuevo y bravo mundo*, en sus obras utilizan los medios audiovisuales y publicitarios, los fetiches y arquetipos culturales de las masas y de las mitologías del consumo (iconos, logos, marcas, carteles, pegatinas, videojuegos o producciones musicales), para generar escenografías, configuraciones audiovisuales, simulacros y espacios experimentales en los que implican al espectador y lo confrontan con su estatus pasivo y su narcisismo, con ese "autoengaño encaminado a lograr la satisfacción", diría Sloterdijk. Relacionan así diversos ámbitos: el del público, el de la ficción y el del espectáculo; el de la violencia ideológica y la violencia política, el de la "infosfera", la "iconosfera" y la semiótica; el espacio social, el cultural y el urbano. Y, en último término, la *praxis* arte/política, entendida como participación crítica en las estructuras colectivas y en el espacio urbano, un "territorio ocupado", como fue llamado por los situacionistas. Sus proyectos oponen una actitud de resistencia al nihilismo de la sociedad de consumo y a la ficción del espectáculo; defienden la emergencia del conflicto frente a su ocultación por los medios y a su desaparición en la profusión de estímulos que invaden el espacio público. En sus obras descubren los espacios marginales y ciegos de la mirada, mostrando lo que no se puede decir allí donde el lenguaje impone silencio o sumisión.

PREGUNTA.- Ya desde 1998, durante el período de El Perro, produjeron ustedes artefactos que, colocados en las calles, hacían uso de los mismos materiales y logos del lenguaje y el mobiliario urbano municipal, militar y empresarial, y que pretendían hacer al ciudadano consciente de la violencia de acciones y situaciones propias de una estructura democrática aceptada sin ser puesta en cuestión: el terrorismo, la vigilancia, el consumo, la pobreza... ¿Cómo puede el arte generar una reacción en un espectador que es parte narcisista del espectáculo, que lo vive como un goce y una excitación?

RESPUESTA.- No podemos decir que tengamos la certeza de que el arte pueda romper el conformismo, pero sí de que al menos puede cuestionar la realidad en la que nos desenvolvemos. La "realidad" no deja de ser un consenso simbólico en el que se aceptan determinadas narraciones que explican el mundo y su acontecer. Está claro que esas narraciones parten de las distintas instancias del poder; son narracio-

artists which, like Eugenio Ampudia, Alicia Framis, Santiago Sierra or Rogelio López Cuenca, have rejected traditional formats to favour interactive practices and concepts and forms of representation or action (or political *praxis*), and operate in urban, virtual and social spheres. With a sound theoretical baggage, which they flaunt in writings, manifests and interviews, with references to philosophers like Benjamin, Guy Debord or Gramsci, and curating urban interventions like *Creador de dueños* (Owner Creation), *No futuro* (No Future), *Madrid abierto* (Open Madrid), *Un nuevo y bravo mundo* (Brave New World), their works feature audiovisual and advertising techniques, cultural archetypes and fetishes and consumer mythologies (icons, logos, brands, posters, stickers, videogames or musical productions), that generate set designs, audiovisual configurations, simulations and experimental spaces that require the viewers' involvement and demand they question their passive status and their narcissism, that "self-deceit focused on achieving satisfaction" as Sloterdijk would have it. Thus they link several spheres: the audience, fiction and spectacle; ideological violence and political violence, the "infosphere," the "iconosphere" and semiotics; the social, cultural and urban space. Last but not least, art/political *praxis* taken as the critical participation in group structures and in the urban space, in the "occupied territory," as the Situationists took to calling it. Their projects resisting to the nihilism of the consumer society and to the fiction of the spectacle; they defend the emergence of conflict as opposed to its concealment in and by the media and to its disappearance in the profusion of stimuli that invade the public space. Their works showcase the marginal, blind spaces of the gaze, and openly reveal what cannot be said when language imposes silence or submission.

QUESTION.- Already since 1998, during the El Perro period, you produced artefacts that you then placed in streets, using the same materials and logos employed by the municipal, military and corporate institutions to create their street furniture, hoping to raise the citizens' awareness regarding the violence of actions and situations that are typical of a democratic structure and are accepted without being questioned: terrorism, surveillance, consumption, poverty... How can art generate a reaction from a viewer who is a narcissistic part of the show and experiences it as part delight and part excitement?

ANSWER.- We cannot say for sure that art can do away with conformism, but we can say that it can at least question the reality that surrounds us. "Reality" is nothing but a symbolical consensus that accepts certain narrations that explain the world and the way it

página anterior: El Perro, "The Democracy Shop", 2005, figuras de 1 de poliéster y fibra de vidrio, soporte de 100 lacado y cristal laminado imitaria encastrada, y edición de camisetas del ejército estadounidense afijadas con "Logo Democracia" en dos modelos (Disney y Metallica), 310 x 175 cm. Foto: Luis Cárcamo.



Democracia, "Proyecto IDEAL", 2008, reedición facsimilar del periódico "Ideal" del 22 de abril de 1937, 60.000 ejemplares. 30.000 ejemplares se distribuyeron encartados en el periódico Ideal del 22 de abril de 2008 y otros 30.000 fueron repartidos gratuitamente ese mismo día por las calles de Granada. Foto: Luis Asín/Saría Villarm.

nes que describen el mundo de manera ideológica, de forma acorde con sus intereses. El arte puede proponer otras descripciones, otras narraciones, otras representaciones que cuestionen esa cosmovisión objetivada por la ideología dominante. Se trata de pensar no en un arte para un público, sino en un arte "contra el público", un arte que defraude esas expectativas de goce, que resulte incómodo, donde no se apele a poderes difusos sino directamente a nuestra responsabilidad compartida como sociedad civil.

P.- Es con los mecanismos ficticios, el control, el carácter imaginario y espectacular de la violencia, con lo que trabaja Democracia, entendiendo "el ámbito urbano no como un espacio para el consenso, sino para el conflicto, o al menos para intentar su escenificación". ¿A través de qué proceso consiguen ustedes escenificar, hacer visible, resignificar, el conflicto?

R.- Por ejemplo, cuando comisariamos Madrid Abierto 2008 nuestra postura iba a ser la de dismantelar ciertos lugares comunes sobre el arte público, como el de un arte para el ciudadano, con una propensión a lo "interactivo" como excusa que no daba paso a una verdadera participación. O como ese otro que defiende la idea paternalista de acercar el arte al transeúnte. Lo que queríamos proponer era activar la idea ya mencionada, de un arte "contra el público". No se trataba de buscar una complicidad indefinida con un espectador desprevenido, sino de llevar a cabo una serie de propuestas con connotaciones políticas que se refirieran a problemas de la ciudad contemporánea y que no fueran intercambiables, sino que aludieran claramente a la ciudad donde se producía el evento, involucrando también a movimientos sociales activos en Madrid en aquel momento. No se trataba de hacer algo frente a lo cual todo el mundo pudiera reconocerse, sino de evidenciar los antagonismos en el seno de la sociedad civil frente a la homogeneidad que se pretende imponer a través del contrato social; se trataba de mostrar el disenso a través de la puesta en escena de sus reivindicaciones, aspiraciones o negaciones, decir que no, no suprimir el grito, sino tratar de desarrollarlo. Y todo eso implica pensar negativamente, llevando la contraria. Planteamos aprovechar la oportunidad de intervenir un espacio público, que por lo general está altamente controlado, con nuevos mensajes, nuevas representaciones, que no son las habituales en un ámbito dominado por la comunicación institucional y publicitaria. En aquella ocasión aprovechamos las herramientas que ponía a nuestra disposición Madrid Abierto como institución para que las intervenciones se llevaran a cabo, incluso cuestionando las políticas de los mismos patrocinadores, como el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, con trabajos en torno a la especulación y la seguridad, por poner un par de ejem-

works. Obviously, these narrations stem from different authorities; these narrations describe the world from an ideological perspective, in line with a series of established interests. Art can propose other descriptions, other narrations, other representations that question the cosmovision objectified by the dominant ideology. It is not about an art created for an audience, but an art created "against the audience," an art that disappoints their expectations of pleasure, an art that comes across as uncomfortable, an art that does not appeal to diffuse powers but makes direct references to the responsibility we share as part of the civil society.

Q.- Democracia works with fictional mechanisms, with control, with the imaginary and with the spectacular nature of violence, taking the "urban space not as a space for consensus, but for conflict, or at least as a space in which to attempt to stage conflict." Which process do you turn to to stage, shed light on, resignify, that conflict?

A.- For instance, when we curated Madrid Abierto 2008 (Open Madrid 2008) we wanted to dismantle certain clichés about public art, such as it being a type of art created for the citizen, with a tendency towards the "interactive" as an excuse that did not lead to genuine participation. Or such as that other cliché that defends the paternalistic idea of bringing art closer to the pedestrians. Our proposal wanted to trigger the aforementioned idea of an art created "against the audience." It was not a case of seeking an indefinite complicity with a viewer who was caught unawares; it was about developing a series of proposals with political connotations that addressed problems that affected the contemporary city and were not interchangeable, problems that alluded clearly to the city where the event took place. Furthermore, we also focused on involving the social movements that were active in Madrid at the time. It was not a case of opposing to something everyone would identify with, but to underlining the antagonisms that appear in the heart of the civil society beyond the homogeneity imposed by social agreements. It was about illustrating the dissent by staging protests, aspirations and denials, of saying no, of not quieting screams, but encouraging them. It involved thinking negatively, it involved disagreeing. We decided to take advantage of the opportunity to work in a public space, which is generally highly supervised, and to introduce new messages, new representations; concepts that are not expected in areas dominated by institutional and advertising communication. At the time, we also took advantage of the tools Madrid Abierto gave us to ensure the interventions were the carried out, even those that questioned policies embraced by the sponsors themselves, like the

ENTREVISTA A DEMOCRACIA / INTERVIEW WITH DEMOCRACIA

Democracia,
"Charity
Vending
Machine",
2007,
máquina
expendedora
y frascos
con perfume
"Charity",
14,5 x 64,8 x
36,1 cm.



Democracia,
"Charity's
Perfume",
2007, caja y
frasco con
perfume
"Charity",
7,5 x 3,5 x
2,5 cm.

plos. En otros casos, hacer visible el conflicto exige una de acción más directa, como la campaña *Antitriball*, llevada a cabo por Todo por la Praxis, en la que estamos participando, que trata de denunciar un proceso de *gentrificación* en el centro de Madrid a través de acciones de información y simbolización de las reivindicaciones vecinales frente a los especuladores inmobiliarios, a través de convocatorias para la difusión a través de pósters, pegatinas, manifiestos, una página web, etc. Algunas de estas iniciativas están siendo estrechamente vigiladas, y en ocasiones reprimidas, por la policía municipal.

P.- Gilles Ivain publicó en 1958 el texto "Formulaire por un nouveau urbanisme" (Formulario para un nuevo urbanismo), que sirvió de punto de partida para el Situacionismo. En él, Ivain propugna la invención de "nuevos decorados en movimiento" y la "necesidad de construir situaciones". Otros situacionistas, como Attila Kotanyi y Raoul Vaneigem, manifestaban en 1961: "Todo el espacio está ocupado por el enemigo (...). El auténtico urbanismo aparecerá cuando se cree (...) el vacío de dicha ocupación. (...) Materializar la libertad significa, en primer lugar, sustraer a un planeta domesticado algunas parcelas de su superficie". ¿Consideran ustedes que existe alguna coincidencia entre su línea de trabajo y la del Situacionismo?

R.- Desde luego que el ideario situacionista nos ha influido, aunque la tendencia a la inacción propia de la "ortodoxia debordiana" es una postura que evidentemente no hemos cultivado. Nos sentimos más inclinados a una línea de pensamiento, que también fue influida por el situacionismo, como la que proponía el *punk*, cuando, por encima de consideraciones tales como el virtuosismo o la voz autorizada, se abrió el camino para que cualquiera con algo que decir pudiera subir a un escenario o publicar un fanzine, donde la *actitud* era esencial. Partiendo de la premisa "Do it yourself", del *hazlo tu mismo*, se estaba dando un gran paso. Si no se estaba dando una nueva herramienta para conseguir esa quimera de unir arte y vida cotidiana por la que apostaban los situacionistas, al menos se estaba indicando cómo tomar el escenario, cómo empezar la discusión.

P.- ¿Son efectivas las estrategias de calle en ciudades donde solo hay tráfico y vías de circulación, flujos de mensajes, difusión de mercancías, cámaras de vigilancia y mensajes propagandísticos ocupando el espacio social? ¿Cómo se puede actuar en ese "espacio basura", como diría Rem Koolhaas, desarticulado, fragmentado, deshabitado ya, en esos no-lugares configurados por trayectos, signos y velocidad? ¿No sería necesario replantear la "ocupación" artística de los espacios, ya que el concepto de ciudad del siglo XX no concuerda con la organización espacial, social y antropológica del siglo XXI?

R.- No podemos hablar de "estrategias de calle" de modo genérico.

Council and the Region of Madrid, and created pieces that addressed issues such as speculation and security, to name two examples. In other cases, we resort to more direct actions to shed light on conflicts, like in the *Antitriball* campaign, carried out by Todo por la Praxis, which we are taking part in. The action opposes to the *gentrification* of the centre of Madrid and carries out actions that disseminate the neighbourhood protests that oppose to the fierce real estate speculation that is going on in the area, by means of posters, stickers, manifests, websites, etc. Some of the initiatives are being closely monitored and sometimes even repressed by the municipal police.

Q.- In 1958, Gilles Ivain published the text "Formulaire por un nouveau urbanisme" (Formulary for a New Urbanism), which triggered Situationism. Ivain advocates the invention of "new moving sets" and the "need to construct situations." Other Situationists, like Attila Kotanyi and Raoul Vaneigem, said in 1961: "All space is already occupied by the enemy (...). Authentic urbanism will appear when the absence of this occupation is created (...). Materializing freedom means beginning by appropriating a few patches of the surface of a domesticated planet." Do you see a correspondence between your line of work and Situationism?

A.- Our work is obviously influenced by the Situationist ideology, although the tendency to favour inaction typical of the "Debordian orthodoxy" is a stance that we have evidently not cultivated. We feel a closer inclination to the line of thought—which was also influenced by Situationism—proposed by punk ideals, which, beyond consideration such as virtuosity or the authorised voice, opened up to allow anyone who had something to say to climb onto the stage or publish a fanzine, it was a movement where attitude was everything. The "Do it yourself" premise opened up a world of possibilities. If it was not creating a new tool to achieve that chimera of combining art and common life that Situationists championed, at least it was pointing the way towards how to take to the stage, how to trigger the debate.

Q.- Are street strategies effective in cities where all there is, is traffic and circulation, flows of messages, transport vehicles, surveillance cameras and propaganda occupying the social space? How are actions developed in what Rem Koolhaas called a "junk space," a space that is disarticulated, fragmented or uninhabited, or in the non-places configured by trajectories, signs and speed? Would it not be a worth reconsidering the artistic "occupation" of spaces, since the concept of the 20th century city does not compute with the spatial, social and anthropological organisation of the 21st century?



El Perro, "Virtual Demolition Mobile", 2001-2004, cartel, 176 x 120 cm, vista de la intervención en las calles de Madrid durante Madrid Abierto 2004. Foto: David Jiménez.

Algo que creemos indispensable es el trabajo en un contexto específico y una ciudad ofrece muchos tipos de espacio público. Cada lugar necesita de su análisis y cada proyecto de su soporte. Desde luego es pertinente el trabajo en esos no-lugares, aunque tiene, eso sí, que adaptarse a las estrategias de comunicación propias de esos espacios, contemplando su singularidad o su carácter genérico, y a partir de ahí elegir el modo de intervención. En espacios de flujos de información se podrán insertar mensajes que interfieran o que incluso subvertan su funcionamiento habitual; en otros espacios todavía se podrán establecer mecanismos de trabajo con comunidades o grupos determinados en relación directa con unas circunstancias concretas. Lo que también parece evidente es que se ha dado una multiplicación de espacios donde actuar más allá de los emplazamientos "protegidos" del arte contemporáneo, sobre todo si entendemos que el arte ha de tener un componente importante de acción comunicativa. Y no nos olvidemos de la generación de nuevos espacios públicos electrónicos en una sociedad globalizada e interconectada, que dan lugar a comunidades deslocalizadas unidas por intereses comunes, por encima de poderes estatales o corporativos.

P.- Su trabajo se introduce en zonas residuales, espacios invisibles a la mirada, vertederos de desechos de la sociedad de consumo, mostrando implicaciones sociales –como en *Charity* (2006) y *A todo se llega* (2007)– y sociourbanas, o alusiones a políticas institucionales y territoriales –como en *Welfare State* (2007-2008) o en *Sin Estado* (2009)–. ¿Qué finalidad persiguen estos proyectos?

R.- Quizás el objetivo de estos proyectos no sea otro que constatar la existencia de la miseria en los alrededores de la sociedad del bienestar y la opulencia, contradecir esa lógica del exotismo contemporáneo donde las desgracias son las de un "otro" estetizado y lejano, lógica de la cual el arte contemporáneo ha abusado en numerosas ocasiones. Desde luego, no se trata de "hablar por los demás"; en ese sentido, mantenemos una mirada desde fuera en la que tanto nosotros como quienes se acercan a estos trabajos somos espectadores de una situación que vivimos como espectáculo. Eso es lo que traduce *Welfare State*, en donde vemos a la sociedad civil actuando como *hooligans*, celebrando la demolición del poblado chabolista de El Salobral. Es un acercamiento desde la superficie, desde el acontecimiento mediático, y también desde la mirada del policía. En *Charity*, grabamos la imagen de gente recogiendo para su "reciclaje" comida caducada a las puertas de grandes superficies comerciales: el *marketing* que impide que ciertos productos continúen a la venta da como resultado una suerte de nuevo "Ejército de Salvación". A partir de esa filmación decidimos crear un perfume con olor a miseria, de modo

A.- We cannot refer to "street strategies" generically. We believe it is essential to work in a specific context and a city offers an ample range of public spaces. Each place needs an analysis and each project needs a support. Obviously, the work carried out in those non-places is pertinent, although it, definitely, has to adapt to the communication strategies used in those spaces, it must contemplate its uniqueness or its generic character, and then consequently select a method of interaction. Spaces accommodating flows of information can be used to transmit messages that interfere or even subvert their regular operation, whilst other spaces can be employed to establish work mechanisms with specific groups or communities that are directly related to a series of specific circumstances. There has also evidently been a multiplication of spaces in which we can act outside the "protected" locations of contemporary art, especially if we consider art has to have a strong component of communicative action. Furthermore, new electronic public spaces appear in our globalised, interconnected society, and give way to de-localised communities that share common interests, regardless of state or corporate powers.

Q.- Your work appears in residual areas, in spaces that are invisible at first sight, dumps of consumer society waste, areas with social implications –as in *Charity* (2006) and *A todo se llega* (*All Things Will Pass*) (2007)– and require socio-urban involvement, or allude to institutional and territorial policies –such as *Welfare State* (2007-2008) or *Sin Estado* (*Without State*) (2009). What is the purpose of these projects?

A.- The projects may have been created solely to verify the existence of destitution in areas inhabited by the welfare society and loaded with opulence, to contradict the logic of contemporary exoticism where misery is experienced by an aseptic, aesthetic, distant "other," a logic that contemporary art has abused on many occasions. It is definitely not a case of "speaking for others;" in this sense, we take an outsider look in which we and anyone who approaches these pieces becomes a spectator of a situation that is experienced as a spectacle. That is what *Welfare State* conveys; it is an artwork that shows the civil society acting like *hooligans*, celebrating the demolition of the El Salobral shantytown. It focuses on the surface of the idea, on its image as a media event and also from the perspective of the police. In *Charity*, we recorded images of people rummaging in rubbishes outside large shopping centres hoping to "recycle" food that had been thrown away because it was past its sell-by date: marketing strategies prevent certain products being sold past a specific date, thus creating a new "Salvation Army."



El Perro, "Virtual Demolition Mobile", 2001-2004, intervención en las calles de Madrid durante Madrid Abierto 2004. Foto: David Jiménez.

que pudiéramos introducir el olor de la basura en los escenarios del arte. Es un perfume ofrecido a la venta en el mismo espacio de exhibición donde se muestra el vídeo. La situación de miseria es reificada como experiencia artística al presentar un perfume con olor a basura como fetiche artístico. En ambos casos, no estamos hablando tanto de esas situaciones en sí mismas como de nuestro estatus de espectador y acerca de en qué lado nos colocamos. Un crítico señalaba que en *Charity* el hecho de que la venta del perfume se realizara mediante máquinas expendedoras potenciaba ese contrasentido entre suciedad y marginalidad y el ambiente aséptico e impersonal, en este caso, del cubo blanco, desde el cual las clases dominantes se asoman al universo de las dominadas. De algo igual estamos hablando cuando los espectadores de *Welfare State* se sientan en unas gradas semejantes a las que van a ver en ese mismo vídeo, gradas que ocupan despreocupados representantes de la sociedad civil integrada, mientras disfrutaban del espectáculo de la destrucción del gueto donde habita la marginalidad. En el caso de *Sin Estado*, un proyecto realizado en colaboración con Santiago Cirugeda y Todo por la Praxis, la estrategia es otra. Si en *Charity* y *Welfare State* hay una mirada distante, en *Sin Estado* se trabaja directamente con una comunidad, en este caso, los habitantes del asentamiento ilegal de La Cañada Real en Madrid, sometidos a un proceso de desalojo. Aquí nuestra intención es dedicar recursos públicos en principio otorgados al arte contemporáneo para realizar intervenciones de carácter social en un espacio en el que la misma administración rehúsa llevar a cabo cualquier servicio público. También nos interesa un "acompañamiento" de los procesos puestos en marcha; se trata de trabajos en progreso que no deben concretarse para, acto seguido, desaparecer, sino continuar en contacto con esa situación generando nuevas respuestas a nuevas situaciones que se vayan dando.

P.- En *Virtual Demolition Mobile* (2001), creada en el período de El Perro, así como en *The Democracy Shop* (2005) o *Welfare State*, se presentaba un doble mensaje; se superponía una capa de significado, se daba un giro –visual, imaginario, semántico– a los mismos signos, eslóganes, pancartas e imágenes con que opera el poder, desvelando el simulacro y el nihilismo a partir de sus mismos formatos.

R.- Así es; una de nuestras estrategias es apropiarnos de la gramática cultural existente en los ámbitos de la comunicación institucionalizada para develar su lógica, subvertir los códigos habituales para mostrar aquello de lo que no se habla y que, sin embargo, consentimos tácitamente. Por otro lado, también se esconde una intención metodológica en el uso de referentes como la estética publicitaria, que busca una legibilidad o una descodificación compartida por la masa social acostumbrada a ese tipo de mensajes.

After we filmed this piece, we decided to create a perfume that smelt of destitution so that we could introduce the smell of rubbish in the artistic setting. The perfume was on sale in the exhibition areas that screened the video. The situation of destitution is reified as an artistic experience by presenting a perfume that smells of rubbish as an artistic fetish. In both cases, we are not referring to the situations themselves but to our status as viewers and to the side we take. A critic noted that in *Charity*, the fact that the perfume was sold in vending machines stressed the contradiction between dirtiness and outcasting and the aseptic and impersonal environment, in this case, of the white cube, from which the dominant classes look down onto the universe of the dominated. The same applies when the viewers contemplating *Welfare State* sit on bleachers similar to the ones in the video, occupied by carefree representatives of the integrated civil society, who enjoy the destruction of the ghetto inhabited by social outcasts. In *Sin Estado*, a joint project produced with Santiago Cirugeda and in *Todo por la Praxis*, we used a different strategy. Whilst *Charity* and *Welfare State* present a distant take on the subject, in *Sin Estado* we work directly with the community, in this case, the inhabitants evicted from the illegal settlement in La Cañada Real in Madrid. We intended to devote public resources allocated initially to contemporary art to social interventions performed in a space where the administration refuses to establish public services. We are also interested in "monitoring" the processes we set up; these works in progress have not been designed to disappear as soon as they take place, but to remain in touch with the situation and to generate new responses to the situations that appear.

Q.- In *Virtual Demolition Mobile* (2001), created during the El Perro period, and in *The Democracy Shop* (2005) or *Welfare State*, the message was twofold. These works superimposed a layer of meaning, they presented a –visual, imaginary, semantic– take on the signs, slogans, posters and images used typically by structures of power, revealing deceit and nihilism using their own formats.

A.- Indeed, one of the strategies we used was the appropriation of the cultural grammar that existed in the spheres of institutionalised communication to reveal its logic, to subvert the codes used to shed light on what is not being talked about and that we, nevertheless, consent to tacitly. On the other hand, these pieces also hide a methodological intention by using models such as advertising aesthetics, which seek shared legibility or decode elements that appear regularly in messages received typically by the social masses.



Democracia, "Welfare State Logo", 2007, fotografía. 100 x 150 cm. Modelo en 3D realizado por Sergio García y Miguel González Viñe.

P.- Uno de los fracasos de algunos artistas y teóricos es haber rechazado o despreciado medios de comunicación de masas como la televisión y la radio, por considerarlos no "intelectuales", masivos u ocupados por poderes políticos, publicitarios y del entretenimiento. ¿Por qué este elitismo de la obra artística? ¿Son esos espacios un terreno vetado a la acción directa de los artistas por la carga subversiva que estos podrían introducir? ¿Se han planteado ustedes un trabajo de "ocupación" de los media, de resistencia a la imagen desde la propia imagen –una "guerra de imágenes"–? ¿Se han planteado generar "vacíos de sentido" al interior del discurso de la publicidad, de la jerga política y la banalidad de las pantallas?

R.- Al hablar del elitismo de la obra de arte no nos podemos olvidar de Adorno, del que, si bien su pensamiento crítico resulta demolidor, sus posturas sobre el arte y la música han sido el soporte de visiones muy esencialistas de la práctica artística. Adorno fue el que marcó claramente una línea divisoria entre la cultura popular, masiva, alienada y manipulada, y una cultura crítica solo accesible a élites progresistas y concienciadas. Pero confinar el desarrollo del pensamiento crítico al ámbito de una élite cultural parece no tener sentido en un momento en el que la separación entre alta y baja cultura tiende a difuminarse cada vez más, no solo debido al amplio acceso que las masas tienen a productos culturales que tradicionalmente se han enmarcado dentro de la "alta cultura", sino también por la inclinación de esos productores culturales a buscar lenguajes de la cultura de masas, apropiándose de estrategias de la sociedad del espectáculo y abandonando los rituales tradicionales de contemplación del objeto artístico. Desde este punto de vista, en distintos proyectos hemos buscado esa "ocupación" de medios de masas, y no solo hemos recurrido a las herramientas de la publicidad urbana, como el mobiliario urbano o las vallas publicitarias, los medios impresos –como en *Proyecto Ideal* (2008), con una edición encartada en el periódico *Ideal*– o la televisión –utilizamos material de *Welfare State* para realizar un *video-clip* de El Señor Rojo–, buscando así audiencias distintas de las del arte contemporáneo, sino que muchas veces la repercusión mediática de una determinada obra ha funcionado también como ocupación de esos mismos medios que la exhibían como noticia. Esto ocurrió por ejemplo cuando se presentó *The Democracy Shop*, lo que supuso volver a llevar a los periódicos la imagen de las torturas de Abu Ghraib. Volvió a suceder más recientemente, cuando se reprodujo en prensa una fotografía que exhibimos en la feria ARCO 2009 de la presentación de la escultura *Victima* (2008) en el Parlamento Vasco. Desde algunos periódicos se intentó acusarnos de comerciar con el sufrimiento... Curiosamente, esos diarios ya habían publicado esa misma imagen

Q.- Some artists and theoreticians wrongly rejected or spurned mass media such as the television or the radio because they did not consider them to be "intellectual" and saw them as mass devices taken over by the political, advertising and entertainment powers. What fuels the elitism of the artwork? Are those spaces territories closed off to direct artistic action given the subversive load they are capable of transmitting? Have you considered "taking over" the media, as a way of resisting to the image based on the image itself, as a way of starting an "image war"? Have you considered generating "meaningless voids" in advertising discourses, in political jargon and in the banality brought to us on television screens?

A.- By referring to the elitism of the artwork we must obviously turn to Adorno, whose approaches to art and music have always contributed very essentialist visions of the artistic practice, despite his critical thought being devastating. Adorno clearly marked a division between popular, mass, alienated and manipulated culture, and a critical culture accessible only to progressive and intellectual élites. However, confining the development of critical thinking to the scope of a cultural élite seems pointless from the moment that the separation between high and low culture tends to become evermore blurred, not only given the vast access that the masses have to cultural products traditionally framed within the "high culture," but also given the fact that cultural producers tend to resort to the languages used by mass culture, and appropriate strategies used by the entertainment society and abandon the traditional rituals that involve the contemplation of the art object. From this point of view, several of our projects have focused on "taking over" the mass media, and not only have we resorted to the tools used by urban advertising, like street furniture or billboards, printed media –like in *Proyecto Ideal* (Ideal Project, 2008), included in the newspaper *Ideal*– or television –we used material from *Welfare State* to make the El Señor Rojo music video–, thus appealing to audiences other than contemporary art fans, but often enough, the repercussion of a specific work in the media has also taken shape as an occupation in the media that actually ran them as a news items. This occurred when we presented *The Democracy Shop*, for instance, which once again filled newspapers with images of the tortures that took place in Abu Ghraib. It also occurred more recently, when the press featured a photograph we exhibited this year at ARCO 2009 showing the presentation of the sculpture *Victim* (2008) in the Basque Parliament. Certain newspapers tried to accuse us of marketing suffering and pain... Funnily enough, those newspapers had already published the same image in a similar setting when they featured

Democracia, "Welfare State Acrony 2008, pintura mu



Democracia, "Smash the Ghetto Sticker", 2008.
Diseño de Noaz.

con un encuadre similar cuando informaron de ese acto meses antes. Esa fotografía había funcionado como espejo de los propios medios y parece que no les gustó lo que vieron, evidenciando el diferente rasero con el que se miden las imágenes dependiendo de si se miran en el contexto de los medios o en el del arte. Para nosotros también es muy importante la edición del blog "Contraindicaciones" (www.contraindicaciones.net), que administramos junto a Aitor Méndez y consideramos nuestro propio medio de comunicación a pequeña escala. La televisión y la radio son instrumentos que los ciudadanos, no solo los artistas, nos hemos dejado arrebatar. El caso de las "radios libres" de mediados de los años ochenta hasta principios de los noventa en España es muy significativo: recordemos cómo fueron cerradas todas las emisoras por parte de aquel gobierno "socialista" mediante la Ley de Ordenación de las Telecomunicaciones de 1987. Sin duda, uno de los caballos de batalla de nuestro tiempo es proteger Internet del control de los gobiernos y la codicia de las corporaciones; intentar dentro de lo posible que la red continúe siendo plataforma y vehículo para el activismo autónomo y la información independiente.

P.- Numerosos artistas trabajan con "contraimágenes", confrontando con la imagen su doble negativo (con la "belleza" idealizada del cuerpo, un cuerpo deformado, destrozado, por ejemplo). En el *Proyecto Ideal*, se distribuía en la ciudad de Granada un periódico, el *Ideal*, con fecha del jueves 22 de abril de 1937 y una fotografía de Francisco Franco, con el titular: "España entera, ante el Caudillo, manifiesta su adhesión incondicional y su obediencia ciega", dentro del periódico del día. El periódico, cronológicamente desfasado, es una presencia espectral que nos asalta y tiene que ver con un lapsus histórico, una tachadura en la memoria súbitamente eliminada (no por voluntad del lector), e impone a la mirada otra escritura, la aparición de una imagen oculta. ¿Qué reacción esperaban ustedes?

R.- La reacción que queríamos provocar era la de tomar conciencia del sustrato franquista de la sociedad española a través de algo tan cotidiano como el diario de mayor difusión en la ciudad. El *Ideal* se convierte en el puente que une dos momentos en el tiempo, el actual con la guerra civil y el asesinato de García Lorca, muerte que respondía a una lógica cuyo objetivo principal era aterrorizar a la población granadina y aplastar toda resistencia al "Movimiento Nacional". Vista la muerte del poeta dentro del contexto general de la represión llevada a cabo en Granada, su caso no fue más excepcional que el de los catedráticos de universidad, médicos, abogados, concejales y maestros también fusilados. Fue una represión sistemática y organizada que se estima que produjo entre 5.000 y 6.000 víctimas. Sobre todo, se trataba de plantear una pregunta: ¿Qué queda hoy de las condicio-

the event a few months before. That photograph mirrored the media themselves and it seems like they didn't like what they saw, thus demonstrating the different standard they use to measure images depending on whether they are published as art or as information. We also use our blog "Contraindicaciones" (www.contraindicaciones.net), which we administer alongside Aitor Méndez and consider our own small-scale media tool. Television and radio are instruments that citizens, not only artists, have let slip away. The case of the "free radios" that existed from the mid-Eighties to the early Nineties in Spain is extremely significant: all those stations were shut down when the "Socialist" government passed the 1987 Act on the Arrangement of Telecommunications. Without doubt, one of the battle horses of our times is to protect the Internet from falling under the control of the governments and the greed of the corporations; and to attempt, inasmuch as possible, to ensure that the Net continues to be a platform and vehicle for autonomous activism and independent information.

Q.- Many artists work with "counter images," opposing the image and the double negative (the idealised "beauty" of the body opposed to the deformed, destroyed body, for example). For *Proyecto Ideal* you used a newspaper that is distributed in Granada called *Ideal*, and included a supplement dated Thursday April 22 1937 with a photograph of Francisco Franco, running the headline: "The whole of Spain manifests its unconditional adhesion and blind obedience to the Leader," inside the daily paper. The outdated newspaper appeared as a spectral presence and assaulted with that historical slip, a correction suppressed suddenly from memory (not by the reader's will), forcing a different type of reading, the emergence of a hidden image. What reaction did you expect?

A.- The reaction we were going for was to raise awareness regarding the fact that the Spanish society is still strongly affected by references to Franco's regime through something as common as the newspaper with the most circulation in the city. The newspaper *Ideal* appears as a bridge between two moments in time, the present and the civil war and the murder of García Lorca, whose death was carried out only to terrorise the population in Granada and to crush the resistance to the "Movimiento Nacional" (National Movement). Considering the death of the poet in the general context of the repression carried out in Granada, his case was no more exceptional than that of the university professors, doctors, lawyers, councillors and teachers who were also executed. It was a systematic, organised repression that caused somewhere between 5,000 and 6,000 victims. Above all, we wanted to prompt one question: What remains today of



Pablo España e Irán López.
Foto: Luis Asín.

nes políticas y sociales que desencadenaron aquellos hechos? ¿Qué lecturas de las motivaciones de la Guerra Civil son actualmente las hegemónicas dentro de los discursos políticos y mediáticos de distinto signo?

P.- En *Memorial al terrorista suicida* (2007) ponían ustedes en cuestión tanto el estatuto del terrorista como el de la víctima, así como las mitologías e ideologías del terror, pero también, como en *Víctima* (un encargo del Parlamento vasco en homenaje a la víctimas del terrorismo), otorgan a estamentos y fuerzas políticas un papel ambiguo en relación con la existencia de un terrorismo incapaz de dialogar o difícil de ser erradicado, confrontando la tensión entre el poder institucional, con sus luchas internas, y el poder de la violencia marginal, oscura y difusa, no instituida. ¿Cuál es el resultado de este encuentro?

R.- En aquella situación, del monumento enfrentado a quienes lo han promovido, se produce una interrupción de las cualidades de seducción del objeto artístico justo por el contexto en el que se presenta. Quizás el resultado de ese encuentro sea poner en evidencia la debilidad o el propio fracaso de la lógica monumental, la imposibilidad de representación a través del monumento, que por definición está destinado a la reificación de quien ya no puede ser compensado en modo alguno, desvelando las tensiones y contradicciones relacionadas con los procesos de uso de la imagen de la víctima.

P.- ¿Cuál es el sentido, en una democracia, del "monumento" como construcción ideológica? ¿No está siempre cargado de connotaciones históricas de propaganda del poder, del absolutismo al fascismo, al comunismo y al maoísmo?

R.- El artista Siah Armajani sostiene que no tiene sentido erigir monumentos en un estado democrático, pues, según él, una democracia real no debe procurar "héroes", ya que ha de exigir que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y que contribuya al bien público. Claro que este tipo de afirmaciones nos pueden llevar a pensamientos insólitos sobre la naturaleza de la democracia en la que vivimos, donde muchos ciudadanos siguen buscando esos héroes en que reflejarnos. Las connotaciones ideológicas del monumento han sido ampliamente deconstruidas y todos somos conscientes del grado de imposición y de propaganda que hay detrás de cualquier monumento. Cuando se da el paso hacia plantear nuevos monumentos, *contramonumentos* o monumentos "en negativo", lo que se está haciendo es precisamente poner en juego esas connotaciones asociadas a lo monumental. ¿Qué hay detrás de la inmortalización de muchos personajes? ¿Qué hace que merezcan ser recordados para siempre? ¿Cuántos cadáveres, literal y simbólicamente, se esconden tras la erección de un monumento? ■

the political and social conditions that led to those events unfolding? What interpretations of the motivations behind the Civil War are currently hegemonic in the political and media-based discourses maintained by the different parties?

Q.- In *Memorial al terrorista suicida* (Memorial to the Suicide Terrorist, 2007) you questioned both the statute of the terrorist and the victim, as well as the mythologies and ideologies of terror. In *Víctima* (commissioned by the Basque Parliament as a tribute to the victims of terrorism), however, you grant politicians an ambiguous role in relation to the existence of a type of terrorism that is unable to converse and is hard to eradicate, creating an opposition between the institutional power, with its internal struggles, and the power of marginal, dark, blurred, non-institutional violence. What came of this encounter?

A.- That situation, the monument towering over those who promoted it, destroyed the seductive qualities of the art object precisely given the context it appears in. Perhaps the result of that encounter may be to reveal the weakness or the actual failure of monumental logics, the impossibility of representation of a monument, which by definition is created to reify a person that can no longer be compensated in any manner, revealing the tensions and contradictions related to the processes of the use of the victim's image.

Q.- In a democracy, what is the meaning of the "monument" as an ideological construction? Is it not always loaded with the historical connotations of the propaganda of power, from Absolutism to Fascism, from Communism to Maoism?

A.- Artist Siah Armajani asserts that erecting monuments in a democratic state is pointless, since, in his opinion, a real democracy should not provide "heroes," given that it should force each citizen to participate in everyday life and to contribute to the common good. Obviously this type of statements can lead us to trains of thought that are currently unheard of and address the nature of the democracy we live in, where many citizens still pursue a hero to relate to. The ideological connotations of the monument have been deconstructed and we are all aware of the level of imposition and propaganda that fuels any given monument. When new monument *counter monuments* or "negative" monuments are created, it is actually a case of questioning the connotations that are linked to the scope of the monumental. Why are certain characters immortalised? Why do they deserve to be remembered forever? How many bodies, literal and symbolically, does it take to erect a monument? ■

Translation: Laura F. Farh

Democracia, "Víctima", 2008, escultura instalada en el vestíbulo del Parlamento Vasco, Vitoria-Gasteiz, 170 x 105 x 28 cm.
Foto: Ximo Michavila.

MODERN PAINTERS

The International Contemporary Art Magazine

MAY 2008
artinfo.com

show's endpoint: Christoph Keller's van-cum-movie theater covered in the windshield a DVD film with archival "trip"—positioned against a plate-glass mirroring real day-trippers. Though not ce presents a wonderful contrast, making travel against mindless sightseeing.

—AMANDA COULSON

though, is how Perjovschi rises to the challenge of transferring his art, which he otherwise vents on streets and house walls, in diary pages or notebooks, to a commercial gallery space. The artist has got it pegged: here, rather than being drawn directly onto the gallery's wall or floor, his innumerable *notate* appear on a made-to-measure linoleum floor-covering, from which individual drawings can be sliced and sold. If the gallery does its job, the exhibition will be destroyed bit by bit—a fitting image for the havoc now being wreaked on the art system by its commercialization.

—RAIMAR STANGE

TRANSLATED FROM GERMAN BY
EMILY SPEERS MEARS

MADRID

DEMOCRACIA

GALERIA SALVADOR DIAZ

Formed by Pablo España and Iván López in 2006 after their former collaborative group, El Perro, was disbanded, the artist collective Democracia—as its name suggests—creates sculpture, video, photography, and installations that deal with the dynamics of democracy, its economic strategies, and its social effects. Their latest, high-impact show, "Welfare State," consists of a four-channel video projection that, to a very loud soundtrack—mixing an ambient demolition sound and speed-metal music—shows the vicious destruction of a ghetto outside Madrid, El Salobral, as decreed by the City Council and Regional Government in 2007. By splicing actual documentary footage with staged moments shot on-site during the event, the artists seamlessly combine reality and fantasy: the fast-



FROM TOP: Democracia, *Welfare State* Billboard, 2008. Aluminium, iron, and engine, 142 x 59 in. Photo: José Perihán. *Smashing the ghetto #4*, 2007. Color photograph, 59 x 39 in. Photo: Thorsten Rienz. *Smashing the ghetto #2*, 2007. Color photograph, 59 x 39 in. Photo: Pedro Laguna. Courtesy Galeria Salvador Diaz, Madrid.

paced film cuts between the destructive shanty-chopping bulldozers—some are spray-painted hot pink or acid green and are emblazoned with the Gothic script title of the show, and one is on display in the gallery—and bleachers full of fans, some sporting Welfare State T-shirts, who wave, discuss, drink beer and cheer, as if at a NASCAR event. The various flags they are waving adorn the space's walls, splashed with the slogan SMASH THE GHETTO! Real wooden and metal bleachers in the gallery, identical to those in the film, turn the viewers into spectators; and one's enthusiastic enjoyment of the piece—which is simultaneously striking, funny, and horrifying—provokes the question as to whose side you're on.

—AMANDA COULSON

PARIS

THE ANXIOUS: FIVE ARTISTS UNDER THE PRESSURE OF WAR

ESPACE 315, CENTRE GEORGES POMPIDOU

This compact exhibition focuses on conflict and combat in the Middle East via five Israeli and Arab artists who explore, to varying effect, the critical potential of mass-media and documentary images. In Yael Bartana's *Low Relief II* (2004), which hangs above the entrance in a too-literal evocation of an architectural frieze, digitally modified footage of a demonstration resembles relief sculpture in motion: figures appear solarized and emerge from the background as if carved from khaki gray stone. Omer Fast's dual-screen, four-channel video *The Casting* (2007) features multiple narratives recounted by a soldier-actor, a series of war-related *tableaux vivants*, and Fast playing the role of casting director. It feels overwrought in contrast with Akram Zaatari's compelling single long shot of an elderly Lebanese resistance fighter carefully mending and trying on his military uniform, or Ahlam Shibli's black-and-white photographs of her native Arab al-Shibli, in Galilee.

Artists have long questioned whether various modes of representation can adequately render the experience of war; those here demonstrate that truth in representation is relative. In this respect, Rabih Mroué's *Three Posters* (2003) is nothing short of riveting. In three sequences, Mroué, an actor, is seen recounting the significance and use of found footage that a communist suicide bomber, Jamal Sati, shot just before killing himself in an attack on the Israeli army. Mroué employed this footage in a live video performance in which he reenacted the televised declaration, before abandoning the endeavor once its political and historical specificity became blurred by associations with Islamic fundamentalism. Drawing us in through the artist's verbal testimony, *Three Posters* forces us to question our own sympathies and beliefs in documentary evidence.

—VIVIAN REHBERG

MODERN PAINTERS 95