



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**SANTIAGO SIERRA. LA RELACIÓN ENTRE LAS OPERACIONES
ARTÍSTICAS Y LAS CONDICIONES SOCIALES DE SU
PRESENTACIÓN**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ALEJANDRO SABIDO SÁNCHEZ JUÁREZ

DIRECTOR DE TESIS
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
(FAD)

SINODALES
DR. IVÁN MEJÍA RODRÍGUEZ
(FAD)
DRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
(EAD)
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA
(FAD)
MTRO. DARÍO MELÉNDEZ MANZANO
(FAD)

MÉXICO, D.F. JUNIO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Tabla de contenido

CAPÍTULO 1: AL REVISAR FORMAS DE CLASIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE SANTIAGO SIERRA ES POSIBLE VER QUE LOS ELEMENTOS QUE ARTICULAN SU TRABAJO SON AQUELLOS QUE VISIBILIZAN LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA OPERACIÓN ARTÍSTICA. 15

AGRUPAMIENTOS CONCEPTUALES PROPUESTOS POR SANTIAGO SIERRA..... 16

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PROPUESTAS POR LOS CRÍTICOS DE ARTE. 21

CAPÍTULO 2: MOSTRAR RELACIONES. ESTAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD PASAN POR LAS RELACIONES ENTRE LOS MATERIALES Y EL ENTORNO, LAS CONDICIONES SOCIOECONÓMICAS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LOS VÍNCULOS ARTISTA - INSTITUCIÓN - ESPECTADOR. 38

PRIMERA RELACIÓN: SIERRA RETOMA DEL MINIMALISMO LA RELACIÓN CON EL ESPACIO Y LA PRESENCIA FÍSICA DE LOS MATERIALES Y PROPONE UN DESMONTAJE A PARTIR DE MATERIALES, ACCIONES Y CUERPOS CONCRETOS. EL REALISMO SUCIO. 40

SEGUNDA RELACIÓN: SIERRA MUESTRA QUE LAS REGLAS DEL ARTE, NO SON DISTINTAS DE AQUELLAS QUE RIGEN EL RESTO DEL MUNDO Y QUE TODO TRABAJO SE DESARROLLA EN CONDICIONES SOCIOECONÓMICAS DISPARES. EL TRABAJO ES LA DICTADURA”. 64

TERCERA RELACIÓN: SIERRA VISIBILIZA CÓMO MUSEOS Y GALERÍAS OPERAN DESDE UNA COMPLEJA RED DE INTERESES QUE GESTIONAN EL ACCESO DE LOS DIVERSOS PÚBLICOS A AQUELLO QUE SE RECONOCE COMO ARTÍSTICO. UN JUEGO ESPECULAR. 78

CAPÍTULO3: JUEGO DE CONTEXTOS. 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE. LAS CONDICIONES SOCIALES DE PRESENTACIÓN DE UN TRABAJO DE SIERRA VISTO A DETALLE. 98

CONCLUSIÓN 120

BIBLIOGRAFÍA 139

ANEXO 1. LISTADO DE OBRAS REFERIDAS EN EL TEXTO 150

Agradecimientos

Esta tesis no podría haberse llevado a la realidad sin el apoyo contante, la supervisión y el seguimiento puntual de la doctora Blanca Gutiérrez Galindo. De igual manera, el diálogo que se desarrolló a lo largo del proceso de revisión con los sinodales: Iván Mejía Rodríguez, Laura Alicia Corona Cabrera, Luis Ernesto Serrano Figueroa y Darío Meléndez Manzano permitió una mayor calidad a los planteamientos y en el desarrollo de esta investigación.

De igual forma quiero agradecer a Victoria Roestel, Norma Angélica Ávila, Fernando Arechavala, al equipo de la Dirección Técnica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH, a Adán Ramírez, Jorge Furuya, Gabriel Hernán Martínez, Gustavo Ramírez, Rafael de Villa, Francisco Hernández, Ricardo y Rodrigo Cortés por su contribución para esta investigación.

Finalmente a Fredy Sabido, Claudia Sánchez Juárez y Cecilia Sabido por su apoyo constante a lo largo de este proceso y a Teresa Guerra, quien ha sido la pieza clave para que esta tesis llegara a buen puerto.

INTRODUCCIÓN

En esta investigación se muestra cómo, en el trabajo de Santiago Sierra, se establece una relación indisoluble entre sus operaciones artísticas y las condiciones sociales de su presentación. Esto implica que las determinantes históricas, laborales, sociopolíticas e institucionales en las que Sierra desarrolla su acción, son consubstanciales a sus operaciones artísticas.

Para analizar este tipo de relación, se hace un análisis de las características de su trabajo realizado entre 1990 y 2011. Tras explorar los agrupamientos conceptuales que propone este artista para navegar su producción en su página de Internet: país, medio material, entorno, colaboraciones y conceptos, y contrastarlas con las categorías de análisis que propone David Moriente: Contención, Cubriciones u Oclusiones, Obras Remuneradas, Obras Sonoras y Relaciones con el Espacio, nos es posible proponer una clave para desarrollar este análisis de su trabajo: Indagar cómo la relación que establece entre el espacio de presentación y los materiales empleados se desarrolla a través de una *puesta en presencia* en la que las tensiones que se producen, más que representar una idea, ponen al espectador en contacto con las condiciones de posibilidad de la propia operación artística.

Esto nos lleva a una exploración de la noción de contexto, entendido como el entorno cultural, social, político y económico en el cual abreva el sentido de sus operaciones artísticas. En el trabajo de Sierra este entorno implica tres niveles de relación en la operación artística:

- Presencia: Los materiales y su relación con el espacio
- Labor productiva: La relación entre el trabajo y sus condiciones sociales de producción
- Redes de relaciones: Los vínculos artista - institución - espectador.

Lo anterior implica que en el trabajo de Sierra podemos ver una forma característica de entender las operaciones artísticas como una producción en un mundo concreto. Un mundo en el que los materiales, las condiciones de producción y las instituciones que gestionan las relaciones entre los hombres y lo artístico, tienen determinaciones históricas, sociales y políticas.

Por lo tanto, esta relación entre las operaciones artísticas y las condiciones sociales de su presentación, abre un espacio para reconocer un desplazamiento desde un arte enfocado en la representación hacia una producción que se desarrolla en la conciencia de que su presentación acontece en un contexto concreto. No es la creación a partir de una idea o modelo trascendente del arte que sería universalmente aplicable sino, una práctica concreta para un mundo específico.

La presente investigación surgió a partir del planteamiento de una serie de preguntas entrelazadas: el grado de influencia que tenía el aparecer público de una obra artística en la concepción de la propia obra, la relación que había entre la dimensión social de este aparecer y los contenidos o temáticas propuestos en una obra determinada, la relación que podría establecerse entre una postura crítica frente a las instituciones y una postura crítica frente a temas políticos y, finalmente, si era posible un ejercicio del arte desde una postura crítica sin comprometer lo propiamente artístico.

A lo largo del proceso que ha implicado el desarrollo de la presente investigación, muchas de estas preguntas se fueron transformando. Se delimitaron las aspiraciones iniciales y se tomó la decisión de explorar estas inquietudes desde la obra de un artista específico, en lugar de emprender una exploración de carácter general, que difícilmente hubiera arrojado una luz concreta dentro de los límites de una investigación para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales.

La relación entre las operaciones artísticas y las condiciones sociales de presentación podía ser más fácilmente ubicable desde una postura de tensión: una postura política implicaba la posibilidad de detenerse a reflexionar sobre los términos en que se plantea esta relación, sobre las condiciones sociales de los agentes implicados y sobre las posturas que cada uno asumía en torno a dicha relación. Para ello se consideró abreviar en las reflexiones que se han propuesto en los últimos años en torno al llamado arte político.

En la producción académica en torno a las artes visuales fue posible encontrar, a de un sector, referencias a una dimensión política en las operaciones artísticas de finales del siglo XX. Frecuentemente estas reflexiones son desarrolladas desde los estudios culturales y de la revisión post-estructural a la crítica de las artes visuales, pero vale la pena señalar que es poco frecuente encontrar en estos textos elementos que clarifiquen qué es lo que se entiende por político.

Por otro lado, ante la expansión del campo cultural¹, es difícil distinguir a primera vista cuándo estamos ante una operación artística ya que algunas formas de activismo emplean aspectos formales, simbólicos o estrategias mediáticas con

¹ Hablar de la expansión del campo de la cultura implica considerar las profundas transformaciones que ha experimentado la noción de cultura, en los ámbitos académicos, al menos en los últimos dos siglos. “Hasta mediados del siglo XIX, se identificó a la cultura con la cultura espiritual: el conjunto de productos del espíritu humano o de la psique humana... Después de la segunda mitad del siglo pasado, esta posición fue refutada por el tratamiento pragmático de la cultura, que identifica a ésta con la cultura material”, posteriormente se desarrolla una aproximación semiótica en la que “La cultura aparece en esta perspectiva a imagen y semejanza del lenguaje: el conjunto de los sistemas de signos, y las producciones humanas sólo forman parte de él si son sistemas de signos” (Pomian: 99-103) A lo anterior hay que añadir que las diversas disciplinas que integran a la cultura dentro de sus objetos de estudio: etnografía, antropología social, sociología de la cultura, historia cultural, etc., tienen además diversas formas de entender la cultura dependiendo de su locus de enunciación.

parecidos o resonancias a las artes visuales de la segunda mitad del siglo XX.

Las líneas recurrentes en estos textos giran en torno a la crítica de utilización instrumental del arte dentro de la propaganda así como una revisión heterodoxa del marxismo sobre las formas de emplear a las artes para poder concientizar sobre las problemáticas de clase, las relaciones de poder o sobre las transformaciones sociales que acontecen en torno a un lugar determinado. Frecuentemente la atención se centra en el estudio de las vanguardias de inicios del siglo xx, el realismo socialista y su relación con la revolución de 1917 o sobre el papel que desempeña el mercado dentro de la producción artística.

Los estudios más recientes² se inclinan a pensar que hay un cambio a partir de los años 60 en la concepción de lo político en el arte y de la relación del arte con su entorno, ya sea aquellos que toman como base el estudio del situacionismo, el movimiento anti-arte de la Alemania de los años 1970 y 1980 o las diversas plataformas de acción mediática.

Para esta investigación fue importante analizar desde este sector del arte contemporáneo si hay también un cambio en la concepción de lo político y cuál puede ser el impacto de este cambio, a la luz de las transformaciones dentro del campo de las artes visuales.

Ante la imposibilidad práctica y la delimitación propia del formato de investigación, se tomó la decisión de concentrar

² Nos referimos en concreto a *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship* de Claire Bishop; *La antología de la internacional Situacionista* compilada por Ken Knabb; *Arte de Contexto* de Jordi Claramonte; la antología de escritos de la *Institutional Critique* de Alberro y Stimson, o la muy breve *Introducción al arte contemporáneo* de Julian Stallabrass. Todas ellas en la bibliografía de esta investigación.

la atención en el trabajo de un artista que pudiera representar bien en estas tensiones.

Tras valorar la posibilidad de centrar el trabajo en varios artistas, en particular Hans Haacke, o Guy Debord, se decidió investigar la producción artística de Santiago Sierra, no sólo por tratarse de un artista que sigue en activo y en torno al cual hay un corpus académico considerable, sino porque consideramos que el abanico de estrategias para relacionarse con las instituciones del arte y la diversidad de formas con que afronta la condiciones sociales de presentación de su trabajo, sería mucho más pertinente para analizar las preguntas planteadas al inicio de esta investigación.

La *puesta en presencia*³ de la obras de Sierra resulta particularmente problemática, ya que en lugar de asumirse

³ *Puesta en presencia* significa algo más que la mera exposición de objetos u operaciones artísticas. Implica una acción que se “inserta en el mundo humano” y que implica tanto una responsabilidad por parte del agente o de los agentes que promueven esa “iniciativa”, como una mirada a la relación que guarda con el mundo en el que se inserta.

En primer lugar, implica el reconocimiento de una dimensión pública “Toda actividad desempeñada en público puede alcanzar una excelencia nunca igualada en privado, porque ésta, por definición, requiere la presencia de otros... La presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos... la realidad de la esfera pública radica en la simultánea presencia de innumerables perspectivas y aspectos en los que se presenta el mundo común y para el que no cabe inventar medida o denominador común. Pues, si bien el mundo común es el lugar de reunión de todos, quienes están presentes ocupan diferentes posiciones en él, y el puesto de uno puede no coincidir más con el de otro que la posición de dos objetos. Ser visto y oído por otros deriva su significado del hecho de que todos ven y oyen desde una posición diferente.” (Arendt 2005: 58,60 y 66)

En segundo lugar, implica una dimensión ontológica de la acción artística “Diferenciados de los bienes de consumo y de los objetos de uso, encontramos finalmente los «productos» de la acción y del discurso, que juntos constituyen el tejido de las relaciones y asuntos humanos. Dejados en sí mismos, no sólo carecen de la tangibilidad de las otras cosas, sino que incluso son menos duraderos y más fútiles que lo que producimos para consumo. Su realidad depende por entero de la

con una perspectiva ejemplarizante o moral, se “limita” a mostrar las condiciones a partir de las cuales se desarrollan procesos y productos en la vida actual. Para esto es importante considerar que esta “vida actual”, es presentada a partir de contextos específicos. En su trabajo, el lugar en el que se da esta aparición pública, es a su vez, analizado desde su ubicación dentro del mercado, así como las posibilidades de accesibilidad y la legitimación o representación del papel que juega el artista dentro de un campo específico: el llamado mundo del arte.

Es por esto que en la presente investigación se propuso, a partir del estudio de la producción artística de Santiago Sierra, aportar elementos para estudiar cómo, en un sector determinado de las artes visuales contemporáneas se presenta un giro en el ámbito de la relación arte – política, a partir de la relación que se establece entre la producción artística y las condiciones sociales de su presentación.

El objetivo de esta investigación, fue por lo tanto, explorar cómo en la producción artística de Santiago Sierra la relación entre la obra y su aparecer deviene una acción política.

Para poder acceder a este objetivo se propuso obtener también:

- a) Un análisis de los elementos característicos en la producción de este artista, (formales y conceptuales así como las estrategias que emplea para exhibir), para poder proponer herramientas de análisis sobre la forma en la que aborda la relación arte-política.

pluralidad humana, de la constante presencia de otros que ven, y por lo tanto atestiguan de su existencia.” (Idem: 108)

- b) Confrontar el sentido de “lo político” que emplea este artista con algunos enfoques contemporáneos, provenientes de la sociología, la filosofía política y de la teoría de las artes visuales.
- c) Analizar esta producción a partir de tres tipos de relaciones:
 - Presencia: los materiales y su relación con el espacio
 - Labor productiva: La relación entre el trabajo y sus condiciones sociales de producción
 - Redes de relaciones: los vínculos artista - institución - espectador

A manera de proposición inicial de investigación propusimos que en el trabajo de Santiago Sierra podemos encontrar una forma distinta de relación entre el arte y la política. Esta relación se caracteriza por una operación que antes que hablar sobre la política, es política y esto pasa por la forma de “aparecer” en el mundo. Esta posición dentro del campo artístico no es privativa de este artista sino que se puede vincular con la obra de otros productores artísticos contemporáneos, lo cual implicaría un pulso compartido por varios de los agentes activos en el campo artístico.

Para la elaboración de esta investigación se realizó primero una investigación de carácter documental sobre la producción de Santiago Sierra. Se hizo una revisión del archivo digital que el artista ha propuesto desde su sitio de internet. A continuación se hizo un análisis a partir de los libros, artículos académicos y referencias hemerográficas que se han publicado sobre su obra. A partir de este análisis se pretendió encontrar algunos rasgos dominantes, o característicos en su producción, así como ubicar las

tensiones que se establecen en el aparecer público de su trabajo.

En un segundo término, a partir de los resultados obtenidos en esta primera investigación documental, se realizó un análisis de tres grandes ejes que podrían aportar un mejor entendimiento al problema en cuestión: el minimalismo, el mercado laboral y su dimensión social y, finalmente, la relación arte-política.

En tercer término se realizó el análisis del trabajo: 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, empleando las tres relaciones que se desprenden de los ejes del análisis anterior: materiales y espacio; trabajo y condiciones sociales de producción y vínculos artista-institución-espectador.

Para poder delimitar la presente investigación es importante señalar que antes que pensar en definiciones generales de las ideas centrales del trabajo, es su acepción de género y diferencia específica, se preferirá utilizar términos de referencia, que funcionen como atractores o zonas de proximidad, ya que los términos, conceptos y nociones empleadas como fundamento para este trabajo se encuentran precisamente en proceso de cambio o de ampliación conceptual. De esta forma, y conscientes de que aquello que designa una palabra tiene distintas interpretaciones proponemos referirnos como punto de partida a las ideas que en torno a estos conceptos han propuesto algunos autores. Gracias a esto podríamos ubicar una zona conceptual a partir de la cual trabajaremos:

Arte: para el filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz: “El arte no sólo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña funciones diferentes. Surge de motivos diferentes y satisface necesidades diferentes”. Por esto propone una aproximación que incluya al menos cuatro aspectos:

intención, efecto, producto y valor. A partir de ahí establece dos conjuntos de disyunciones “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia... El producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque”. (Tatarkiewicz 1998: 67)

Política: para ubicar esto que hemos llamado zona conceptual, partiremos del estudio que hace Hannah Arendt (1997): “La política nace en el *Entre-los-hombres*, por lo tanto completamente *fuera del hombre*. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el *entre* y se establece como relación.” (Arendt 1995:46)

Esta dimensión de lo político quedará reflejada en la noción de acción humana propuesta por la misma autora. Para Arendt la palabra va directamente relacionada con la posibilidad de ese hablar entre los hombres que implica el espacio público: “Dondequiera que los hombres viven juntos, existe una trama de relaciones humanas que está, por así decirlo, urdida por los actos y las palabras de innumerables personas, tanto vivas como muertas. Toda nueva acción y todo nuevo comienzo cae en una trama ya existente, donde, sin embargo, empieza en cierto modo un nuevo proceso que afectará a muchos, incluso más allá de aquellos con los que el agente entra en un contacto directo.” (Arendt 2005:105)

Si ubicamos a la política como una relación, ésta saldrá de la idea de hombre y se ubicará entre los hombres (2005) “La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los *diversos*... La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres. Dios ha creado *al* hombre [*mensch*], *los* hombres son un producto humano, terrenal, el producto de la naturaleza humana... Sólo hay

libertad en el particular ámbito del *entre* de la política”.
(Arendt 1995:45)

Esta investigación pretende aportar elementos para la comprensión de algunos aspectos del trabajo de Santiago Sierra. En particular sobre la relación que establece entre la obra como algo que se expone al público y el contexto social, político y económico en que se realiza esta acción. Se analizará únicamente la obra comprendida en el período que va de 1990 y 2011, y debido al carácter específico de esta investigación, sólo pretende aportar elementos en torno a los conceptos antes mencionados.

CAPÍTULO 1: AL REVISAR FORMAS DE CLASIFICACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE SANTIAGO SIERRA ES POSIBLE VER QUE LOS ELEMENTOS QUE ARTICULAN SU TRABAJO SON AQUELLOS QUE VISIBILIZAN LAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD DE LA OPERACIÓN ARTÍSTICA.

En este primer capítulo se trazan líneas generales para establecer las categorías de análisis que servirán al presente trabajo. A pesar de que la crítica o los trabajos académicos en torno a la producción artística de Sierra suelen concentrarse en los aspectos éticos de las estrategias y los temas tratados, así como en aproximaciones netamente formalistas que suelen validar o criticar su trabajo a partir de su vinculación con otras producciones artísticas. En el presente trabajo se ha decidido hacer primero un recorrido por los patrones o modelos que podemos reconocer al mirar su producción en conjunto y buscar coincidencias que puedan ilustrar aspectos que atraviesen de forma diagonal a toda su producción.

Esta tarea es particularmente compleja pues tanto en las categorías empujadas por críticos e historiadores del arte como en los agrupamientos conceptuales que emplea el artista en su página oficial de internet,⁴ encontramos diferencias considerables respecto a la naturaleza de dichas divisiones: en un mismo plano se colocan estrategias formales, temáticas, “conceptos”, ubicaciones, entornos, materiales constitutivos y planteamientos relacionales. Es por esto que se ha planteado una doble aproximación, que reconozca en primer lugar la estrategia de auto-representación por parte del artista y por otro las lecturas o interpretaciones de aquellos que se han aproximado a la producción de este artista desde campos tan disímiles como la teoría del arte, la curaduría, la crítica y el periodismo.

⁴ <http://www.santiago-sierra.com/buscador.php>

La finalidad es poder detectar esos patrones que permanecen a pesar de las diferencias en los enfoques disciplinarios de los involucrados en el análisis y confrontar estos hallazgos con nuestra pregunta inicial sobre la relación que existe entre las operaciones artísticas y las condiciones sociales de su presentación.

En la primera parte, se analizan los agrupamientos conceptuales propuestos por el propio artista, que ha trabajado conscientemente en las taxonomías, vínculos y formatos para navegar su página de internet como un archivo de trabajo. Como veremos más adelante, para este artista es fundamental poder tener el mayor control posible sobre los medios, formatos y contextos en lo que es presentada su obra.

En la segunda sección, se propone un análisis de la mano de la propuesta del crítico de arte David Moriente para establecer una tipología compuesta por 5 grandes campos dentro de la producción de Sierra. La revisión a partir de esta división busca poder ubicar elementos recurrentes e incluir también en el análisis a académicos y especialistas de distintos bagajes disciplinarios.

AGRUPAMIENTOS CONCEPTUALES PROPUESTOS POR SANTIAGO SIERRA.

Para iniciar esta sección, se consideró pertinente hacer una aproximación a la obra de Santiago Sierra a partir de sus propios mecanismos de auto/representación, pues tal como lo comenta en una reciente entrevista realizada por el curador Hans Ulrich Obrist, él siempre se ha encargado de su dossier. (Obrist: 39) Un buen ejemplo de lo anterior sería el texto que la galería Helga de Alvear ofrece sobre el artista:

Santiago Sierra

1966, Madrid, España

Vive y trabaja en Madrid, España.

Tras licenciarse en Bellas Artes por la UCM~Universidad Complutense de Madrid, Santiago Sierra completó su formación en Hamburgo, donde estudió con los profesores de F. E. Walter, S. Brown y B. J. Blume. Sus inicios están vinculados a los circuitos artísticos alternativos de Madrid —El Ojo Atómico, Espacio P—, pero gran parte de su carrera ha sido desarrollada ya posteriormente en México (1995–2006) e Italia (2006–2010). Su trayectoria ha tenido, desde siempre, un considerable impacto en la literatura crítica artística.

La obra de Sierra intenta visibilizar la perversidad de las tramas de poder que fomentan la alienación y explotación de los trabajadores, la injusticia de las relaciones laborales, el desigual reparto de la riqueza que produce el Capitalismo y la naturaleza perversa del trabajo y el dinero, y las discriminaciones por motivos raciales en un mundo surcado por flujos migratorios unidireccionales —Sur-Norte—.

Retomando y actualizando algunas estrategias propias del Minimalismo, el Arte Conceptual y la *performance* de los años setenta, Sierra interrumpe los flujos de capital y mercancías —*OBSTRUCCIÓN DE UNA VÍA CON UN CONTENEDOR DE CARGA*, 1998; *PERSONA OBSTRUYENDO UNA LÍNEA DE CONTAINERS*, 2009—, contrata a trabajadores para desvelar su situación precaria —*20 TRABAJADORES EN LA BODEGA DE UN BARCO*, 2001—, explora los mecanismos de segregación racial que se derivan de las desigualdades económicas —*CONTRATACIÓN Y ORDENACIÓN DE 30 TRABAJADORES CONFORME AL COLOR DE SU PIEL*, 2002; *ESTUDIO ECONÓMICO DE LA*

PIEL DE LOS CARAQUEÑOS, 2006—, e impugna los relatos que legitiman una democracia sustentada sobre la violencia de estado (VETERANOS DE LAS GUERRAS DE CAMBOYA, RUANDA, KOSOVO, AFGANISTÁN E IRAK DE CARA A LA PARED, 2010–2; LOS ENCARGADOS, 2012). (de Alvear)

En una primera lectura de esta carta de presentación (al comprador potencial) se introduce alguien cuya obra tiene como objetivo central el visibilizar temas propios de la agenda política contemporánea: injusticia, explotación, desigualdad, perversidad laboral y discriminaciones. La estrategia formal es descrita como un desarrollo que parte de la revisión crítica del minimalismo, del arte conceptual y del performance. Las acciones descritas hablan de alguien dispuesto a interrumpir de los flujos del capital como medio para desvelar la precariedad, impugnar relatos legitimadores y explorar los mecanismos de segregación.

Visto en su conjunto el dossier parece ofertar una serie de productos poco propicios para la lógica del mercado prevaleciente: ¿Denuncia?, ¿Crítica?, ¿Propaganda?, ¿Contra-hegemonía?, ¿Porno miseria⁵, y a su vez tiene también un cierto aire de cinismo, provocación impostada y complicidad. No hay que olvidar que esta presentación, -que será retomada también en revistas y museos- es ante todo la ficha catalográfica de una galería, la descripción de un productor de mercancías ofertadas en un recinto con vocación comercial.

Si proseguimos con la entrevista concedida a Obrist para la publicación *The Black Cone, Monument to Civil Disobedience*, Sierra parece a su vez muy interesado en la

⁵ La noción de “porno-miseria” fue sugerida por Luis Ospina y Carlos Mayolo como una crítica a cierta producción cinematográfica que representaba el miserabilismo latinoamericano, en función de su venta como mercancía tremendista (Faguet :8) (Mayolo)

plataforma que le puede ofrecer su sitio en la red: “En Internet puedo explicar muy bien lo que he hecho. Para mí es una herramienta básica para organizar. Estamos intentando transformar el sitio web en un archivo de las fotografías tomadas durante años...” (Obirst: 39) Si apelamos al interés que ha dedicado a esta herramienta, podemos encontrar en la arquitectura informática de la página que el artista ha propuesto seis categorías o herramientas de navegación a partir de las cuales ha decidido establecer los nodos en torno a los cuales podría asirse-dividirse su producción: País, Medio, Material, Entorno, Conceptos y Colaboraciones.

A través de estas categorías iniciales nos es posible acceder a subcategorías muy útiles para el presente trabajo debido a la información que nos pueden ofrecer y que va desde los países en los que ha tenido mayor actividad, a los medios y materiales empleados en su trabajo, así como las escasas colaboraciones que ha realizado y una división muy interesante de su obra en términos conceptuales. A continuación hacemos un breve listado de estas categorías:

País

España, Alemania, México, Italia, Venezuela, Polonia, Francia, India, Estados Unidos, Cuba, Finlandia, Suiza, Perú, Irlanda, Reino Unido, Colombia, Austria, Rumania, Israel, Corea, Chile, Suecia, Australia, Puerto Rico, Bélgica, Nueva Zelanda, Islandia, Ucrania, Guatemala, Argentina, Uruguay, Argelia - Sahara Occidental⁶, Holanda, Irak, Afganistán, Irlanda del Norte, Vietnam, Camboya, Ruanda, Bosnia, Kosovo y Papúa Nueva Guinea. En total suman 42 países de los que destacan: España, Alemania, México e Italia como

⁶ Ambos países en una sola categoría

los países donde ha realizado mayor número de obras con 39, 30, 37 y 25 respectivamente.

Medio

Escultura [55 obras], Pintura [4 obras], Filme [71 obras], Sonido [15 obras], Acción [152 obras], Instalación [49 obras] y Fotografía [142 obras]

Material

Combustible, asfalto, lona, automóvil, contenedor, pasillo, barricada, luz, generador, cemento, yeso, comida, poliuretano, tatuaje, agua, desechos, pintura, cuerpo, muro, sonido, altavoces, palabra, piedra, tierra, hueco, joya, armas, póster, premio, fotocopiadora.

Entorno

Interior, exterior

Colaboraciones:

Jorge Galindo. LOS ENCARGADOS. Madrid. España. Agosto 2012

Franz Erhard Walther. FRANZ ERHARD WALTHER Y SANTIAGO SIERRA DEMOSTRANDO EL NO.46 DEL PREMIO CONJUNTO DE TRABAJOS DE WALTHER (“SEHKANAL”, 1968) Altiplano de Rhön, Alemania. Diciembre de 2011

Julius Von Bismark, NO PROYECTADO SOBRE EL PAPA. Madrid, Jornada Mundial de la Juventud. Agosto de 2011

The Circle Markers, NO TRAZADO EN UNA COSECHA. Rurat, Rouillé, Francia. Mayo de 2011

Chus Burés, COLECCIÓN DE JOYAS. Madrid, España. Febrero de 2006

Arthur Zmijewski: CUBO DE PAN DE 90 X 90 CM. Plaza del Estudiante, 20, México D.F. Julio de 2003

Manuel Ludueña: 6 INSTALACIONES HECHAS EN SESEÑA, TOLEDO, EN EL POLÍGONO INDUSTRIAL LOS PONTONES, Y UNA INSTALACIÓN EN EL ESPAI 13 DE LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ, DE BARCELONA. Montajes exteriores: noviembre de 1994. Montaje en la Fundación: enero de 1995.

Conceptos

Trabajo, obstrucción, libido, castigo, pedagogía, institución, segregación, viaje, mercancía, transporte, construcción, suburbio, rastros, suspensión, elevación, emigración, ocultación, droga, mendicidad, colonialismo, traducción, nacionalismo, publicidad, geometría.

Como se puede ver en los listados anteriores, la construcción de las categorías arroja problemas relativos a la delimitación y cobertura de los conceptos que integran un mismo nivel. Esto es de particular importancia en la categoría **conceptos**, a la que podríamos dividir a su vez en: estrategias formales, acciones y fenómenos. La capacidad para ubicar dentro de un mismo campo geometría, castigo o traducción nos habla ya de una forma particular de abordar los temas y sus estrategias de presentación.

CATEGORÍAS DE ANÁLISIS PROPUESTAS POR LOS CRÍTICOS DE ARTE.

Para poder acceder de forma ordenada a este análisis y establecer un diálogo con los agrupamientos conceptuales propuestos por el artista se propone acudir a la división propuesta por David Moriente para abordar las temáticas recurrentes en la producción plástica de Sierra: Contención,

Cubriciones u Oclusiones, Obras Remuneradas, Obras Sonoras y Relaciones con el Espacio. Si bien muchas de las obras podrían estar comprendidas en varias categorías nos parece un principio articulador útil, conscientes además de que muchos otros autores han propuesto a su vez otras divisiones o clasificaciones. Sin embargo consideramos que esta división será la más útil para responder a la pregunta que origina este trabajo.

Contención:

Sin duda uno de los elementos más recurrentes en la obra de Sierra y posiblemente el más antiguo dentro de su paleta compositiva serán los cuerpos geométricos ortogonales, paralelepípedos o cubos. Cajas o contenedores que encierran, delimitan o resguardan materiales orgánicos e inorgánicos -de la materia viva y restos vegetales a los cubos de pan o los bloques de piedra-.

Moriente relaciona este grupo de obras directamente con “la objetividad descriptiva minimalista”, pero este vínculo se encuentra mediado por una suerte de “contaminación”: el volumen ya no remite a la exterioridad y objetividad propias del minimalismo⁷, sino que en una suerte de ironía, Sierra propone algo cercano a una interioridad obligada: “la aportación original del artista madrileño ahonda en el hecho de

⁷ La noción de exterioridad es particularmente importante en el minimalismo, pues al tomar distancia de una tradición escultórica que situaba el sentido o la ‘vida’ de una pieza en su interior [físico, compositivo o metafórico], se busca una apertura que implicará la percepción pública del objeto. “Tanto en la elección de sus materiales como en el método de ensamblarlos, los escultores minimalistas querían negar interioridad de la forma esculpida, o al menos repudiar el interior de las formas como fuente de su significado” (Krauss 2002:250). Este tema será tratado con mayor amplitud en el inciso sobre minimalismo del siguiente capítulo.

que algo (o alguien) quede contenido en un elemento prismático, lo que es a su vez un símil de los sistemas de represión o de sujeción (Moriente, 2010).

Como se verá más adelante, el contenedor, a diferencia del objeto minimalista, tendrá connotaciones semánticas que buscan tanto evidenciar los procesos productivos que hay detrás del contenedor, como las relaciones estructurales que se establecen entre el objeto que delimita y aquello que es contenido. El objeto deja de ser “puro”, -una suerte de representación volumétrica de una abstracción geométrica -, para ser un elemento que establece una tensión entre quien lo contempla y lo que este puede contener: ya sea una cantidad específica de horas hombre empleadas en su fabricación [586 HORAS DE TRABAJO, Cáceres, España. 2004], un indigente remunerado para permanecer por un tiempo determinado al interior de una caja de cartón, [PERSONAS REMUNERADAS PARA PERMANECER EN EL INTERIOR DE CAJAS DE CARTÓN, Guatemala, Guatemala.1999] o los miles de huecos realizados por un grupo de inmigrantes africanos en las cercanías del Estrecho de Gibraltar [3.000 HUECOS DE 180 X 50 X 50 CM CADA UNO, Cádiz, España. 2002].

El objeto como límite y como medio, establece la tensión entre quien lo observa y el contexto en que se encuentra gracias a una información que sobrepasa al contenedor y que generalmente viene especificada en el título de la pieza. Ante el espectador hay un volumen y al interior hay algo oculto.

Cubriciones u oclusiones:

Para este crítico de arte las obras en las que Sierra obstruye, cierra u oculta tienen una relación similar a la contención, pues con estas estrategias permite visibilizar o remarcar aquello que se cancela temporal o permanentemente. En estas acciones la obra volatiliza, anula o cancela los accesos, funciones y circulaciones para evidenciar aquello que cotidianamente se asume como natural: Un puente peatonal [PUENTE PEATONAL OBSTRUIDO CON CINTA DE EMBALAJE, Calzada Churubusco, México DF. 1996], una galería, [ESPACIO CERRADO CON METAL CORRUGADO, Lisson Gallery, Londres. 2002], o la lateral del periférico, [OBSTRUCCIÓN CON UN CONTENEDOR DE CARGA. México D.F. 1998], pueden ser obstruidos a partir de soluciones cotidianas.

Será precisamente esa dimensión cotidiana, como una cinta policiaca, un tráiler realizando una maniobra o una cortina metálica bajada a la entrada de un recinto comercial, lo que devela la clave de esta serie de acciones, un precario equilibrio en la circulación de personas y materiales: “lo que se entiende en el plano metafórico como la frágil ilusión existente en el sistema económico: los mercados, al igual que los imperios, se pueden derrumbar por elementos ajenos al sistema o no previstos dada su, *a priori*, poca importancia” (Moriente, 2010)

Operación que será nuevamente empleada en el pabellón de España en la Bienal de Venecia, en la que el dispositivo de separación o exclusión será dado por un elemento que, sin ser protagónico, es omnipresente alrededor de estos espacios: el guardia de seguridad. La diferencia que podría parecer sutil, un simple cambio en las instrucciones que

cotidianamente reciben los guardias de seguridad, puede provocar un viraje en los protocolos y procedimientos. Gracias a esto, con una inmensa economía de medios, es posible evidenciar ese ocultamiento. Una operación similar será empleada con la bandera española. Cubierta por bolsas de basura, pero inevitablemente localizable a partir de las pautas compositivas de la arquitectura del propio pabellón.

Obras remuneradas

Sin lugar a dudas el elemento más característico de la obra de Santiago Sierra sean aquellas en las que se contrata a alguien y se le solicita desempeñar alguna actividad con una remuneración de por medio. Destaca la naturaleza “repetitiva”, “absurda” y en ocasiones “sádica” de las tareas encomendadas casi siempre bajo alguna equivalencia cuantitativa del desempeño laboral, ya sean las horas de trabajo invertidas, como las jornadas laborales o las horas-hombre, o el resultado cuantificado de una acción.

La dimensión de equivalencia en el signo, a partir del cual la remuneración, ya sea esta una dosis de heroína o el doble de la esperanza de ganancia en una jornada laboral para el contratado, ofrece el horizonte límite del trabajo remunerado. La labor productiva y las acciones evidentemente necias son puestas como equivalentes a la luz de la remuneración. Es frecuente la presencia de las categorías anteriores, como el ocultamiento en una caja de cartón o el soportar un volumen claramente delimitado, algo a lo que Moriente se refiere como bioarquitectura y perversión laboral:⁸ 9 FORMAS DE

⁸ “De todas las obras que tienen carácter punitivo destacan varias donde las personas funcionan como elementos tectónicos o de soporte, o dicho

100 X 100 X 600 CM CONSTRUIDAS PARA SER SOSTENIDAS EN PERPENDICULAR A LA PARED, Deitch Projects, Nueva York 2002, MURO DE UNA GALERIA ARRANCADO, INCLINADO A 60 GRADOS DEL SUELO Y SOSTENIDO POR 5 PERSONAS. México D.F. 2000. o 24 BLOQUES DE CONCRETO MOVIDOS CONSTANTEMENTE DURANTE UNA JORNADA POR OBREROS REMUNERADOS, ACE Gallery, Los Ángeles. 1999.

Ubicadas entre la dicotomía cristiana del trabajo [de la jornada laboral como castigo en la doctrina católica a la labor entendida como virtud en el credo protestante], estas acciones implican una tarea en un contexto cuidadosamente delimitado y cuyo impacto no sería necesariamente productivo en el sentido mercantil del término si no ocurriera bajo el paraguas del arte. Una suerte de gasto inútil, que obtiene su plusvalía precisamente por el contexto en que se desarrolla. De esto se hablará más detenidamente en el siguiente capítulo.

Estos trabajos también suelen apelar a sistemas productivos en los que las acciones requieren de varios participantes desempeñando la misma tarea de forma simultánea o que se engarzan a través de labores diferenciadas. Siempre con el mismo

de otro modo, se comportan como componentes bioarquitectónicos de una construcción efímera”. (Moriente, 2010). En ese mismo texto relaciona la figura del Atlas con el mito de Sísifo, “Por otra parte, hay que recordar que la etimología de Atlas (‘el portador’) proviene de *τῆ ὄω*, ‘portar, soportar’, de ahí que los atlantes reproduzcan el castigo de Atlas en los soportes de los edificios. (Curiosamente, las posiciones corporales de Atlas y Sísifo son muy similares la una de la otra; mientras que Atlas inclina una de las rodillas hacia adelante en un evidente gesto de dificultad en su tarea, Sísifo tiene la misma postura al tener que echar el cuerpo al frente para empujar con el peso de su cuerpo la gran piedra).” (Ídem)

resultado: maquinarias inútiles, trabajos repetitivos, gestos de los que sólo permanecerá la documentación en algo que dentro del complejo industrial-mercantil sería más fácil calificar como gasto de tiempo.

Bajo esta visión de labor inútil, el trabajo real pareciera ser el del artista que orquesta o propone estas acciones. Al revelar estas tareas como carentes de sentido, la mirada se vuelve hacia el sistema que lo permite y que sitúa a los personajes que intervienen en su elaboración con el nivel de agencia de una herramienta o materia prima. Tal como señala el propio Sierra en una entrevista concedida a Rosa Martínez, esta estrategia dirige la atención al artista y al sistema que legitima sus operaciones “el arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un megaobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía. Es inútil preguntarse de qué lado está” (Martínez, 2003: 174)

Obras sonoras

Si bien de las categorías propuestas por el crítico de arte español, esta temática nos resulta la menos desarrollada o en todo caso justificada, sí aporta una dimensión interesante. Tal vez más que obras “sonoras” podríamos hablar de obras con una narrativa (o micro narrativa), en la que el tiempo y una suerte de performatividad alienada llevan al sonido como vehículo.

No es una temática constante, sino que se presenta esparcida a lo largo de su producción artística. Podríamos dividir esta temática en dos grandes campos, el primero vinculado directamente con las obras remuneradas y el segundo que se construye a

partir de la ejecución o recopilación de eventos a partir de una pista sonora.

El primer evento de la primer subcategoría es: 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, Zinacantán, México, 2011, en el que se contrata por el equivalente a dos dólares norteamericanos a indígenas tzotziles para que repitan la frase: “estoy siendo remunerado por decir algo cuyo significado ignoro”. Desde la perspectiva de Moriente queda patente el aspecto de repetición y letanía (Moriente: 2010). Algo que será retomado nuevamente en HISTORIA DE LA GALERÍA FOKSAL ENSEÑADA A UN DESEMPLEADO UCRANIANO, Varsovia. 2002, 2 MARAQUEROS, Galería Enrique Guerrero. México D.F. 2002 y la versión de la pieza de Zinacantán realizada en Birmingham con un formato similar: Anunciar públicamente los beneficios económicos que generaría dicha acción para el artista y evidenciar la disparidad entre éstos y la remuneración obtenida por las personas contratadas.⁹

La segunda subcategoría podría abarcar a EL DEGÜELLO (2003), ALTAVOCES (2005), TRASLACIÓN DE UNA CACEROLADA (2002), PSICOFONÍA GRABADA EN LA CASA DEL PUEBLO (2005), CONCIERTO PARA PLANTA ELÉCTRICA A DIESEL (2007), LA MARSELLA TOCADA ININTERRUMPIDAMENTE POR UNA HORA (2004), 120 HORAS DE LECTURA CONTINUA DE UNA GUÍA DE TELÉFONOS (2004), 1549 CRÍMENES DE ESTADO (2007) y La serie: TRADUCCIÓN DE UNA CHARLA (Náhuatl 2011, Alemán y Caló 2010, Italiano y Gallego 2009).

⁹ PERSONA DICIENDO UNA FRASE, Reino Unido. 2002

En esta categoría resuenan paralelismos con otras acciones que podríamos considerar icónicas en el devenir del arte llamado contemporáneo: *One Million years* de On Kawara, realizada por primera vez en el festival de Woodstock y vinculada directamente con las protestas civiles en contra de la guerra de Vietnam y el viaje del Apollo 11 a la luna. (SLG 2004) o la acción realizada en 1965 para la galería Alfred Schmela de Düsseldorf: *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt – cómo explicar pinturas a una liebre muera* -de Joseph Beuys. (Stachelhaus 1987: 135)

Al respecto de la pieza TRASLACIÓN DE UNA CACEROLADA, Ana María Guasch señala el notable esfuerzo por “haber erradicado todo residuo objetual (la foto y el vídeo), comportamental (aquí no hay «actores» pagados a sueldo por el propio artista) e incluso informacional (documentación escrita) para concentrarse en algo tan abstracto, inmaterial, invendible, como es el ruido/sonido” (Guasch 2003: 165)

Ubicada en torno a la respuesta social que se dio ante el fenómeno denominado *el Corralito*: la instauración de rígidas condiciones y límites a la retirada de depósitos bancarios el 3 de diciembre de 2001... que se complementó con severos controles de cambios y exigencias de liquidación de divisas para frenar la fuga de capitales y la especulación cambiaria y una bancarización compulsiva” (Schutt 2003: 477), la cacerolada era una forma de protesta social común en el sur del continente americano y cuyas raíces remontan a las críticas que las clases

altas dirigían al gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende en Chile.¹⁰

La inmediatez del sonido fuera del contexto social, económico y político ahora presentado en Londres, Viena, Ginebra, Frankfurt o Madrid mediante una frecuencia sintonizable a través de un canal radiofónico, más que desmaterializar a la obra, permite establecer la tensión entre los contextos originarios de la grabación y la onda sonora perceptible en otro tiempo y en otra latitud. Si el sistema económico permea a todos los contextos en tiempos del modelo globalizante, el contraste entre el locus de enunciación y el de recepción, entre las voces de la protesta y el ambiente sacralizado del espacio de exposición permiten una tensión que posee por sí misma una fuerza narrativa. Tal como recoge de una entrevista la crítica española, de palabras del propio Sierra. “Yo planteo incidentes y con esto ya tengo bastante. Traer una situación a un primer plano y procurar no ocultar de dónde sale y cómo se produce es lo que centra toda mi atención. (Guasch 2003: 166)

Sierra y el espacio

¹⁰ En Argentina la Cacerolada o los cacerolazos se popularizan entre los sectores depauperados durante la década de 1980 y dos décadas después representan el hartazgo social generalizado que culmina en la salida del entonces presidente, Fernando de la Rúa. Acompañado por nuevos procesos de representación popular y por una atención mediática notable, este fenómeno de 2001 implicó además una ampliación a otros sectores culturales, tal como señalan Kammerer y Sánchez Roncero “el ruido de las cacerolas representó la adhesión de las clases medias urbanas a las protestas agropecuarias durante el año 2001, siendo el método preferido de protesta de sectores de la población que no se identifican con el gobierno nacional” (Kammerer: 890-891)

La categoría temática que cierra el análisis de Oriente, remite a las tensiones que se establecen en el sitio en que se desarrolla la operación artística: público – privado, interior- exterior, institucional o no institucional. En este apartado se integran las acciones que tienen por fundamento las relaciones de un espacio con su entorno y con las categorías explícitas o implícitas de un emplazamiento determinado.

En esta línea temática se presentan: 20 TROZOS DE CALLE ARRANCADA, DE 100 CM DE LADO EN SU CARA SUPERIOR, Galería Ángel Romero. Madrid. 2002¹¹, 2 CILINDROS DE 250 X 250 CM CADA UNO, COMPUESTOS DE CARTELES ARRANCADOS, Espacio “P”, Madrid. 2004, INSTITUCIÓN EMBARRADA, Kestnergessellschaft Hannover. 2005, ORDENACIÓN DE 12 PARAPETOS PREFABRICADOS, Herzliya, Israel. 2004, EL PASILLO DE LA CASA DEL PUEBLO, Bucarest. 2005, LOS CASTIGADOS, Frankfurt. 2006. Es importante destacar dentro de este apartado la ocupación del Pabellón español en la Bienal de Venecia y la no menos polémica: 245 m³ para la Synagogue Project de Stommeln (2006).

Sierra rastrea con precisión, en la historia y en las redes de relaciones, los posibles conflictos que de forma directa o indirecta suceden en torno a ese sitio y los hace patentes mediante acciones cuidadosamente planteadas y en las que la operación es indisociable de su emplazamiento.

De forma particularmente precisa Oriente se refiere al espacio expositivo en términos de templo,

¹¹ Esta pieza tiene una vinculación directa con la pieza *Copper square* de Carl Andre de 1967.

cuando habla de la acción en la asociación Kestner “Es sugestivo observar cómo Sierra no siente ningún respeto por el *témenos*¹² del espacio expositivo e inunda literalmente el recinto con barro” y aprovecha para hacer asociaciones con los informes batailleanos¹³ y las “salpicaduras” tanto en Jackson Pollok como en Richard Serra. (Moriente: 2010)

Para delimitar de forma clara este apartado es importante diferenciar entre arte *de* un lugar, *en* un lugar o *para* un lugar. De la misma forma en que el espacio, el sitio o el contexto deberán ser claramente diferenciados. Como señala Jean Robertson, en el capítulo dedicado al lugar, en su análisis sobre temas del arte contemporáneo: “Debido a que en el pasado, gran parte del arte se encontraba situado permanentemente en un lugar, la conexión entre el arte y su contexto parecía conceptualmente (en ocasiones literalmente) indisoluble” (Robertson: 75)

Si apelamos a la historia del arte, podremos ubicar algunos desplazamientos con respecto a la forma de

¹²Para los griegos antiguos, el «orden» comenzaba a partir de la consagración del terreno que ocupaba un altar al aire libre, el *témenos*, y dentro de los límites de este último se hallaba el *hierón* o «lugar sagrado», el equivalente al *templum* romano... En Grecia, el *témenos* era de contornos definidos y claramente delimitados, generalmente por un muro que contenía las construcciones del santuario. El *témenos* estaba constituido, además del altar y el templo, por: los propileos, el Tesoro, la Stoa y las esculturas autónomas. (Harris:70-71)

¹³ Cfr. “Informe no es solamente un adjetivo con determinado sentido sino también un término que sirve para descalificar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que designa carece de derecho propio en cualquier sentido y se deja aplastar en todas partes como una araña o una lombriz. Haría falta, en efecto –para que los académicos estén contentos– que el universo cobre forma (...). En cambio, afirmar que el universo no se asemeja a nada y que sólo es *informe* significa que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (Bataille: 55), cita traducida en (Richter: 88)

entender las relaciones que se establecen entre algunas obras de arte y su entorno. Cuando en el minimalismo se apela a la presencia de un espectador, esto implica que la relación entre el sujeto que observa y el objeto observado ocurre en un lugar. Un lugar físico construido en la presencia del aquí y ahora: coincidencia de tiempo y espacio de un cuerpo y un objeto. En palabras de Hal Foster: “El minimalismo sí anuncia un nuevo interés por el cuerpo, una vez más no en la forma de una imagen antropomórfica o sugiriendo un espacio ilusionista de la conciencia, sino más bien en la *presencia* de sus objetos, unitarios y simétricos... y esta implicación de la presencia sí lleva a una nueva preocupación por la percepción, es decir, a una nueva preocupación por el sujeto” (Foster: 62)

En esta relación entre aquél que puede conocer a través de la experiencia (sujeto) y aquello que se conoce, el lugar juega un papel meramente funcional. Una condición de posibilidad en la que acaso hay accidentes físicos pero no un espacio social, natural o históricamente problematizado, si seguimos a Foster: “El minimalismo volvió de la orientación objetiva del formalismo a la orientación subjetiva de la fenomenología, tendía a considerar tanto al artista como al espectador no sólo como históricamente inocentes sino como sexualmente indiferentes” (Foster: 62)

En un segundo momento podemos hablar del Land Art, en el que se habla ya de una acción concebida específicamente para un lugar. La historiadora del arte española Ana María Guasch, relata la construcción de la categoría lugar (*Site*) por parte de Robert Smithson a partir de un ensayo de 1967 en el que propone la “Integración de los conceptos de

tiempo y de lugar en el discurso de la obra de arte” (Guasch, 2000: 25).

A partir de esta categoría, Smithson trabaja en propuestas desarrolladas para lugares específicos. En palabras de la historiadora del arte “Tal propuesta la concretó en un proyecto concebido específicamente en función de un lugar (*Site*): un campo abandonado, o lo que es lo mismo, un paisaje artificial desnudo de función y de tradición”. (Guasch, 2000: 52)

La idea de lugar que exploran los artistas del Land-art se centra en los aspectos naturales, físicos y paisajísticos. Se seleccionan emplazamientos alejados de la acción humana, a los que se atribuye valores abstractos o simbólicos. La característica común en la categoría *Site*, es su estrecho vínculo con los valores e implicaciones naturales de los sitios y como contraparte, su desvinculación con los aspectos humanos de éstos.¹⁴

En la producción artística de Sierra, la forma de relacionarse con el entorno en que se registran, producen o exponen sus obras no sólo interactúa en el plano físico o puramente visual sino que el lugar es leído desde una aproximación contextual.¹⁵

¹⁴ Tal como señala Guasch sobre un proyecto no realizado de Smithson, la idea era “Crear obras-paisaje realizadas en lugares alejados de la civilización urbana, cuyas imágenes se difundirían gracias a la fotografía y a la televisión” (Guasch, 2000:52)

¹⁵ En este caso la acepción más cercana sería la segunda propuesta por la real Academia de la Lengua Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=contexto> [Consultado el 25/04/2014]

contexto.

(Del lat. *contextus*).

Tal como propone Robertson en su reflexión en torno al papel que desempeña el lugar en la producción artística actual: “Las obras ubicadas en exteriores obviamente interactúan con el paisaje o la arquitectura circundante, pero cada galería, incluso el ‘cubo blanco’ modernista, tiene una arquitectura particular que se convierte en parte de la experiencia visual de cualquier obra de arte que contiene”, y este espacio en que la operación artística se hace pública tiene, al menos desde hace algunas décadas, una lectura que trasciende por mucho los valores físicos o las relaciones naturaleza –artificio para la vida humana: “para los años 80, postmodernistas, feministas y multiculturalistas, todos coincidían en que ningún tipo de arte es visto o entendido independientemente de contexto expositivo ni es enteramente libre de las connotaciones culturales de lugar en que el arte el originado” (Robertson: 76)

Es por lo anterior que podríamos vincular la relación que establece Sierra con los lugares de producción-exposición como algo más próximo a una acción para sitio específico. Sin embargo y para evitar equívocos que vinculen a éste término con las acciones del *Land-art*, sería desde la descripción que propone Nicolas de Oliveira y que recoge Robertson.

1. m. Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados.

2. m. Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el cual se considera un hecho.

3. m. p. us. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc.

4. m. desus. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretrejen.

“La cualidad de Sitio-específico no implica simplemente que una obra se encuentra en un lugar particular, ni que es lo mismo que ese lugar. Por el contrario, significa que la apariencia y el significado dependen en gran medida de la configuración del espacio en que es realizada... Múltiples cosas pueden ser consideradas lo importante en un espacio: Sus dimensiones... su carácter general, los materiales con que es construido, el uso que ha tenido con anterioridad... la parte que ha desempeñado en un suceso histórico, su significado político, etc.” (Oliveira: 35)

Para poder ubicar de mejor forma esta relación, si en una época las operaciones partían del análisis de una combinación de elementos físicos: dimensiones y materiales del espacio, escala, proporción, configuración topográfica, iluminación, ventilación, circulaciones, etc., en un segundo momento se analiza al lugar y a su contexto como a un marco de referencia cultural.

Para regresar a los referentes dentro de la Historia del Arte, será importante tomar en cuenta el tipo de lectura que se propone desde la llamada *crítica institucional* en la que el marco de referencia centra la atención en las estructuras que determinan el funcionamiento del campo del arte. Si bien Sierra pertenece a otra generación y no ha reclamado una filiación directa con dicho movimiento [que inicia a finales de los años 60 y tiene una etapa particularmente activa en los años 70], sí es posible detectar algunos elementos afines. Al menos en la forma de mirar hacia la institución arte y a sus componentes y relaciones. Un buen ejemplo podría

ser la descripción que hace Miwon Kwon, de las prácticas artísticas desarrolladas por Asher, Broodthaers, Buren y Haacke:

“Conscientes del pensamiento contextual del minimalismo, varias formas de la crítica institucional y el arte conceptual, desarrollaron un modelo distinto de sitio específico que criticaba implícitamente la ‘inocencia’ del espacio, así como la presunción de espectador universal... tan apreciada por el modelo fenomenológico... la galería moderna o el museo son percibidos no sólo en sus dimensiones y proporciones básicas, sino como un disfraz institucional, una convención normativa de exhibición que sirve a una función ideológica” (Kwon: 2004, 13)

De esta forma arribamos a uno de los puntos determinantes para este documento, el análisis del sentido que Sierra confiera al espacio institucional y que desarrollaremos a continuación.

CAPÍTULO 2: MOSTRAR RELACIONES. ESTAS CONDICIONES DE POSIBILIDAD PASAN POR LAS RELACIONES ENTRE LOS MATERIALES Y EL ENTORNO, LAS CONDICIONES SOCIOECONÓMICAS DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LOS VÍNCULOS ARTISTA - INSTITUCIÓN - ESPECTADOR.

En el presente capítulo se desarrollarán tres marcos generales que nos ayudarán a problematizar el vínculo que proponemos analizar en Santiago Sierra entre el hecho artístico y las condiciones sociales de su presentación. Para esta sección se ha decidido abordar tres ámbitos específicos - que a pesar de provenir de distintos campos disciplinarios: la historia del arte, la economía y la política,- consideramos que se encuentran íntimamente vinculados. También es posible decir que en la producción artística de Sierra es posible encontrar una postura frente a estos tres grandes campos y que en dicho posicionamiento los tres marcos se encuentran en tensión constante y en simultaneidad. Sería inocente pretender comprender su producción sólo desde estos campos, pero creemos que en el cruce de las tres perspectivas es más fácil poder ubicar el lugar desde el que se plantea la operación artística de Sierra.

En primer lugar se hará un breve análisis del minimalismo, no sólo porque es su referente problemático,-el propio artista se asume como “un minimalista con complejo de culpa”¹⁶- sino porque nos permite vincular en una suerte de progresión: la dimensión artística, la social y la política. A este respecto es importante señalar que también existen

¹⁶ (Martínez, a:168)

influencias importantes del Movimiento Antiforma americano, el Arte povera, el Accionismo Vienés y el conceptualismo europeo de la postguerra así como los movimientos artísticos españoles de mediados y finales el siglo XX,¹⁷ pero consideramos que la mejor forma de acercarnos al análisis en torno a las condiciones sociales de presentación de las operaciones artísticas será a partir de una revisión a algunos aspectos del minimalismo. En este apartado se desarrollará en primer lugar una breve aproximación a la historia y a los instrumentos teóricos recientes para entender a este movimiento y en segundo lugar un pequeño recorrido por los vínculos que podemos encontrar entre la obra de Sierra y el minimalismo de los años 60, las implicaciones geométricas y espaciales del movimiento bajo el signo del cubo y finalmente las críticas realizadas desde la práctica artística a este movimiento así como los vínculos que pueden establecerse entre Sierra y el movimiento llamado Postminimalismo.

En segundo lugar se ubicarán algunos asideros teóricos para afrontar la visión del mercado laboral, desde las nociones económicas de plusvalía, ganancia y explotación hasta la estructuración del campo de la “cultura” de la mano de Pierre Bourdieu. A este respecto es importante destacar que nos interesa analizar el contexto de producción, distribución, valoración, comercio y preservación de los bienes artísticos, así como aproximarnos a la comprensión del llamado “Mundo del arte”, para problematizar de mejor forma el ámbito en que resuenan las acciones de Sierra y su vinculación con el tejido de relaciones entre la “institución arte” y los espectadores.

En el tercer y último apartado de este capítulo se propone una lectura del binomio arte y política. Un tema recurrente

¹⁷ Es importante destacar también la profunda impronta que deja en su trabajo el artista Isidoro Valcárcel Medina (Medina: 224, Spiegler, Albarrán)

dentro de la literatura especializada y de divulgación de la producción cultural en la actualidad. Justamente por la profusión de significados e interpretaciones del término “arte político”, se consideró necesario tomarse el tiempo de rastrear no sólo algunos posicionamientos que analizan esta noción, sino una serie de conceptos que ayudarán a delimitar la noción de lo político que será tratada en esta investigación. En concreto se apela a la obra de Hannah Arendt y a los vínculos que esta concepción de lo político ha tenido en la teoría contemporánea del arte. Finalmente, se hace un breve recorrido por una postura crítica que consideramos nos permitirá unir los diversos puntos planteados a lo largo de todo el capítulo y que, sin delimitar el trabajo de Sierra, si nos permite darle un contexto teórico que sea coherente con la investigación propuesta.

PRIMERA RELACIÓN: SIERRA RETOMA DEL MINIMALISMO LA RELACIÓN CON EL ESPACIO Y LA PRESENCIA FÍSICA DE LOS MATERIALES Y PROPONE UN DESMONTAJE A PARTIR DE MATERIALES, ACCIONES Y CUERPOS CONCRETOS. EL REALISMO SUCIO.

a) UNA NOTA BREVE

El minimalismo, referido a las artes visuales, agrupa una serie de prácticas desarrolladas a partir de los años 60 por un grupo de artistas estadounidenses cuyas operaciones tenían no sólo una serie de elementos formales similares, sino sobre todo, una forma distinta de entender la relación entre el objeto, el lugar en que se encuentra y un sujeto con la capacidad de percibir las relaciones entre ambos.

La primera ocasión en que este término es empleado para describir una práctica artística data de 1929, en el texto introductorio al catálogo de pinturas que John Graham presentara para la galería Dudensing. En él David Burlyuk subrayaba la economía de medios empleados por el artista. (Vaneenoo: 7). Con el paso del tiempo el término

minimalismo adquirirá una especificidad alrededor de las prácticas artísticas de Carl André, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, y Robert Morris y Richard Serra¹⁸.

En una primera aproximación al minimalismo podemos hablar de una serie de operaciones artísticas que inicia en Estados Unidos a mediados de los años 60 en las que un grupo de artistas que compartían intereses comunes trabaja en torno a una austeridad impersonal, sencillas configuraciones geométricas y materiales procesados industrialmente. Dentro de las revisiones históricas no es extraño encontrar como predecesores a artistas tan diversos como Kazimir Malevitch, Barnett Newman o Marcel Duchamp. (Want)

Una mirada un poco más atenta permitirá observar que el empleo de formas geométricas, las composiciones a partir de “una simple disposición de unidades idénticas e intercambiables, presentadas de manera repetitiva, chocladas en una cadena sin límite”, (Gablik: 248)¹⁹ así como empleo de materiales y técnicas industriales podrían implicar algo más allá que un mero cambio estilístico. En el texto de 1965 *Specific objects*, Donald Judd deja en claro que no se trata de un movimiento, de una escuela o de un estilo, sino de una serie de acciones que comparten ciertos elementos comunes. También que esos elementos, se producen “como una alternativa a las convenciones de la pintura y la escultura”, (Gablik: 248) una suerte de desplazamiento de ambas tradiciones. El foco de la atención se encuentra en la -cosa misma- en la presencia del objeto más allá de los adornos o los experimentos formales. “La cosa

¹⁸ La lista de artistas pertenecientes al minimalismo es tomada de Hal Foster (Foster: 39)

¹⁹ El propio Donald Judd describe este carácter repetitivo en su texto *Specific objects* “El orden no es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad de una cosa detrás de otra” (Judd: 4)

como un todo, su cualidad como un todo es lo que es interesante. Las cosas más importantes se encuentran solas y son más intensas, claras y poderosas. No se encuentran diluidas por formatos inherentes, variaciones de una forma, suaves contrastes o la interconexión de áreas y partes.” (Judd: 4)

Otra característica fundamental de las obras minimalistas, era la conciencia de un espectador, o más propiamente de las relaciones que se proponían entre el espectador, la obra y el entorno. Así la obra salía del pedestal y aquel o aquella que lo contemplaba no tenía que ejecutar esa compleja tarea de abstracción perceptiva que significa romper la continuidad entre el objeto “especial” y su entorno: la obra se articulaba o vinculaba con aquello que lo rodeaba. Es lo que Robert Morris destaca en sus notas sobre escultura: “Sacar las relaciones afuera de la obra y hacerlas una función del espacio, la luz y del campo de visión del espectador”, (Morris: 232).

Esta exterioridad de la obra es analizada de forma acuciosa por la crítica de arte Rosalind Krauss al proponer al minimalismo como una ruptura frente al modelo moderno de escultura. Para desarrollar esta hipótesis, inicia proponiendo a la escultura como una categoría histórica que surge en un momento determinado y con un propósito específico: la representación conmemorativa de un evento o personaje en un emplazamiento determinado y que dispone además de convenciones como son los pedestales que sirven para mediar entre el lugar y el signo de representación.²⁰

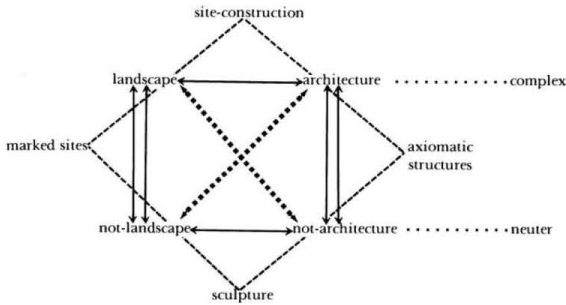
²⁰ A este respecto es muy valiosa la noción de Páreragon que propone Jaques Derrida en su lectura sobre la estética de Kant. Pues plantea la relación entre la obra y los elementos que sirven para separarlo de (y a su vez vincularlo) con su contexto inmediato, para mostrar brevemente este concepto véase a Moxey: “En su ensayo «El páreragon» Derrida argumentó que en *La crítica de la razón pura*, el intento de Kant de distinguir el arte de otros artefactos culturales en base a postular una respuesta humana universal, dependía de la construcción de valor estético más que

A continuación describe a la escultura moderna como un ejercicio de ruptura frente a esta categoría histórica: la escultura moderna experimentará una serie de virajes que la harán más autorreferencial y móvil, con lo que su vinculación original al monumento se verá subvertida a partir de obras que buscan significar en sí mismas y que no se encuentran ancladas a ningún emplazamiento específico.

La contribución de Krauss no radica en esta descripción del advenimiento de la escultura como un campo autónomo sino que a partir del precedente monumental y de la afirmación de la escultura moderna como aquello que no es ni arquitectura ni paisaje, abre un campo expandido para las prácticas artísticas a las que ya no podemos describir como propiamente modernistas²¹:

de su descubrimiento. Al distinguir, digamos, un cuadro de su marco, adscribiéndole significado estético a uno y no a otro, Derrida sugirió que Kant discernía los valores universales en una distinción ordenada culturalmente, una distinción que era de hecho particular y local.” (Moxey 43-45) y al propio Derrida: “Un *páreigon* se ubica contra, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, de la obra, pero no es ajeno, afecta el interior de la operación y coopera con él desde cierto afuera. No está simplemente afuera, ni simplemente adentro. Como un accesorio que uno está obligado a recibir en el borde. (Derrida: 65)

²¹ “Uno tras otro Morris, Smithson, Heizer, Serra, De Maria, Irwin, LeWitt, Nauman.. han ingresado a una situación en la que las condiciones lógicas no pueden ser descritas como modernistas” (Krauss 1990: 41) también Cfr.: “pues el minimalismo es a la vez una contracción de la escultura al puro objeto moderno y una expansión de la escultura hasta hacerse irreconocible” (Foster: 51)



Los sitios marcados, las construcciones para sitios específicos y la estructuras axiomáticas que describe se unen a las dimensiones compleja y neutra de una serie de prácticas que no pueden llamarse más escultura de acuerdo a su dimensión histórica, pero que si nos permiten aproximarnos a una serie de inquietudes que ya no podemos englobar en la “historia de las formas” pero que abre la posibilidad a mirarlas desde sus estructuras lógicas como una serie de procesos históricos. (Krauss 1979: 44)

Ahora, desde esta perspectiva histórica, es mucho más fácil aproximarse a la “cosa como un todo” y su vinculación con su emplazamiento pues desde esta perspectiva el minimalismo retoma las tensiones que se establecen entre el arte moderno y el monumental con respecto a la representación y el lugar en que se encuentran.

Por un lado la autonomía discursiva de la modernidad permanece, pero la operación artística distancia su expresión de las complejidades formales para ubicarse en el plano del gesto sólo que a diferencia de la escultura monumental en la que la carga semántica se encuentra del lado de la conmemoración, en el minimalismo se privilegia la experiencia del destinatario.

Por el otro, al expandirse al campo de la escultura, la marca o señal en el lugar específico no implica el anclaje de un evento específico a un lugar como ocurría bajo el principio monumental sino que el evento mismo es provocado por la participación del espectador al urdir las relaciones que se establecen entre un contexto determinado y una operación artística.

La deslocalización del símbolo y emplazamiento implican ahora un nuevo pivote o agente de significación y este es precisamente el espectador. Un sujeto que a su vez no es aquel de la modernidad, [el agente del *cogito*] sino el sujeto de una experiencia cambiante y fragmentaria, en palabras del propio Morris: “el objeto es tan sólo uno de los términos de la nueva estética... Uno está más consciente que antes de que “uno mismo” establece relaciones mientras comprende el objeto desde varias posiciones y bajo condiciones cambiantes en la luz y el contexto espacial” (Morris: 232).

Para entender mejor a este sujeto regresemos con Rosalind Krauss, que a propósito de la cita anterior señala “Este ‘él mismo’ que establece relaciones, es un sujeto radicalmente contingente en las condiciones del campo espacial, un sujeto que se vincula, pero provisionalmente y de momento-en-momento en el acto de la percepción.” (Krauss 1990:9) En otras palabras, Krauss, señala que la influencia que tuvo la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, sugiere a su vez una idea de un cuerpo implícita en la concepción de las obras minimalistas.

La misma Krauss, en el texto *Doble negativo: Una nueva sintaxis para la escultura*, propone una condición para esta apertura fenomenológica: **la exterioridad**.

Para poder aproximarse a esta noción la autora señala cómo para Donald Judd, aún en las esculturas de Moore o en la producción abstracta de Gabo y Pevsner permanece una suerte de idea o de intención interior que da sentido a la

escultura. Una suerte de metáfora a partir de la cual el artista expresaba un universo psicológico a través de las formas y composiciones: “*Detrás de* la superficie de sus formas abstractas, siempre había indicado un interior y de este interior emanaba la vida de la escultura. Esta fue la clase de orden o de principio constructivo que Judd llamaba <<racionalista subyacente>> y ligado a una filosofía idealista. (Krauss 2002: 248)

Y propone analizar cómo en la obra de Jasper Johns se encuentra presente un principio de este ataque a la credibilidad de un modelo ilusionista [o interior] del significado en el arte. En concreto expone cómo las obras *La Diana* o los *Botes de cerveza*: “Al negar la interioridad [*internality*] del cuadro expresionista abstracto, rechazan al mismo tiempo la interioridad [*interness*] de su espacio y la privacidad del yo al que ese espacio servía de modelo”. Y con el rechazo de este espacio interior que antecede a la experiencia a la espera de ser dotado de sentido se pone en jaque “un modelo psicológico en el que el yo existe repleto de sus significaciones anteriores al contacto con su mundo” (Krauss 2002: 255)

Para poder ejemplificar de mejor forma el tipo de operación que se desarrolla en el minimalismo, propone una revisión a la obra *Sin título* de 1965, conformada por tres cuerpos en forma de ángulos o eles de madera contrachapada dispuestas de tres maneras distintas en el espacio: la primera en posición vertical, la segunda horizontal, recostada en el suelo y finalmente la tercera apoyada en sus dos extremos. Podría decirse que las tres formas son iguales, sin embargo al momento de recorrer el espacio expositivo la impresión o vivencia que se tiene es de diferencia: “Morris parece estar diciéndonos que el <<dato>> de la semejanza entre los objetos pertenece a una lógica que existe antes de la experiencia; porque en el momento de la experiencia, o en la experiencia, las eles contradicen esta lógica y son

<<diferentes>>. Su <<Mismidad>> pertenece solamente a una estructura ideal, a un ser interno que no podemos ver. Su <<diferencia>> pertenece a su exterior, al punto en que emergen al mundo público de nuestra experiencia. Esta <<diferencia>> es su significado escultórico; y este significado depende de la conexión de estas figuras con el espacio de la experiencia” (Krauss 2002: 260)²²

De esta forma el significado escultórico del objeto no se encontraría anclado a una suerte de sentido interno sino que puede experimentar una variación debido a las posibilidades de la percepción del objeto en el espacio: “ por lo tanto, la noción de una rígida armazón interna que podría reflejar el propio yo del espectador-completamente formado antes de la experiencia- se va a pique ante la capacidad de las partes separables de desplazarse, de formular una noción del yo que existe sólo en ese momento de exterioridad de esa experiencia” (Krauss 2002: 261)

Krauss señala finalmente que “La ambición del minimalismo era, pues, resituar los orígenes del significado de una escultura en el exterior, no modelando ya su estructura a partir de la privacidad del espacio psicológico sino a partir de la naturaleza pública, convencional, de lo que podría llamarse espacio cultural” (Krauss 2002: 263), sin embargo cuando se refiere aquí a un espacio cultural en contraposición al espacio psicológico es muy fácil caer en equívocos.

²² A este respecto resulta pertinente la noción de *différance* propuesta por el filósofo Jaques Derrida, pues el signo adquiere significado no sólo por diferencia u oposición a otros significantes, sino también por su ubicación en la cadena de significantes: “Los dos valores aparentemente diferentes de la diferencia [*différance*] se anudan en la teoría freudiana: el diferir como discernibilidad, distinción, desviación, diastema, *espaciamiento*, y el diferir como rodeo, demora, reserva, *temporización*... El uno no es más que el otro diferido, el uno diferente del otro. El uno es el otro en diferencia [*différance*], el uno es la diferencia [*différance*] del otro, (Derrida 1968: 17)

Esta diferencia, entre el espacio psicológico, fenomenológico y cultural tendrá un carácter central en algunas de las ideas que se desarrollarán más adelante. Por el momento vale la pena señalar que efectivamente la exterioridad de la obra que explora el minimalismo sí establece una forma distinta de tejer el campo de relaciones obra-lugar-espectador. Hal Foster, en un apunte a propósito de la lectura que Krauss hace de esta relación señala que el minimalismo efectivamente anuncia un “nuevo interés por el cuerpo”, por la “presencia de sus objetos, unitarios y simétricos” y que esta “implicación de la presencia sí lleva a una nueva preocupación por la percepción, es decir, a una nueva preocupación por el sujeto”, Sin embargo deja en claro el problema que conlleva el enfoque fenomenológico pues aquí tanto el lugar como el sujeto son vistos como “antes y fuera de la historia, el lenguaje, la sexualidad y el poder. En otra palabras no considera al sujeto como un cuerpo sexuado situado en un orden simbólico más que considera la galería o el museo como aparato ideológico” (Foster: 47)

Es precisamente esta posibilidad de un espectador contingente y determinado, emplazado en un lugar, inserto en una serie de relaciones de poder y en un contexto histórico y sociopolítico lo que permitirá aproximarnos a los desplazamientos en torno al minimalismo y, poder aproximarnos a sus críticos y a las operaciones artísticas que abreen [hasta cierto punto] del minimalismo. En todo caso será fundamental para entender algunos de los trabajos del propio Sierra como veremos más adelante.

b) SANTIAGO SIERRA Y EL MINIMALISMO.

1. VÍNCULOS

Tras hacer una revisión a la literatura académica en torno a la obra de Santiago Sierra, el minimalismo aparece siempre como una referencia constante. Se menciona al postminimalismo, a un minimalismo crítico o a una

referencia formal con un trasfondo conceptual. Tras una lectura más detenida podemos ver que su relación con las operaciones artísticas de minimalismo es mucho más profunda que la utilización de patrones formales, gestos o soluciones estilísticas. Hay efectivamente una familiaridad con algunas estrategias formales y compositivas: seriaciones, cubos y paralelepípedos, contenedores y referentes al procesamiento industrial, sin embargo existe también una apropiación de sus cuestionamientos internos: emplazamiento, presencia, participación por parte del público y la tensión entre lo que el objeto es y cómo se ubica en el mundo. En las siguientes líneas intentaremos explorar un poco más a detalle las características de estas tensiones.

La lectura crítica que suele hacerse de Santiago Sierra lleva aparejadas varias constantes: artista español que trabaja desde México, explotación – plusvalía – remuneración, escándalo o al menos conmoción ética y finalmente el minimalismo como punto de partida para ubicarlo dentro de la cartografía canónica de la historia del arte. Es el propio Sierra quien reconoce como uno de sus mayores influencias al artista español Isidoro Valcárcel Medina tal como se lo comenta en entrevista al periodista de Artnews Marc Spiegler: “recuerdo un performance en que Valcárcel recitaba todo lo que conocía de memoria... era sorprendente porque duró horas y horas. Y era una forma muy efectiva para mostrar que nuestra mente no nos pertenece; está llena de información vinculada con las jerarquías de la sociedad. Amo ese tipo de trabajo tan claro” (Spiegler 2003)

Más allá de una noción de sencillez, es posible que la primera clave se encuentre en la **claridad**. Al tomar distancia de los gestos y experimentaciones formales que se encuentran presentes no sólo del expresionismo abstracto, sino en gran parte de la tradición moderna en la escultura, esta suerte de arte vacío, en la que se “deja ser” a los materiales el

minimalismo es retomado en términos formales pero con un programa distinto. (Castro, 2003)

Si como veíamos en la breve nota sobre el minimalismo, la percepción por parte de un sujeto es parte fundamental de ese código artístico, en el caso de la obra de Sierra el vínculo con este movimiento trasciende las soluciones meramente formales e implica también un desplazamiento en relación con sus estructuras de recepción y exposición. La apertura semántica que proponen la lingüística estructural y la fenomenología, serán a su vez revisadas y problematizadas. Su trabajo tiene una apariencia, un halo del minimalismo, pero tanto sus intereses formales como el tipo de relación que plantea entre quien percibe, lo que percibe y el lugar en el que esto sucede, se encuentran ya en lugar muy distinto.

A este respecto, en una entrevista que le realiza Teresa Margolles, [con quien comparte intereses, experiencias y en cierto sentido parte de su exploración artística]²³ Sierra le responde con ironía que decidió emplear el minimalismo como solución estética por dos razones: “Porque sirve para

²³ La relación entre ambos se remonta al inicio de sus carreras artísticas, cuando Margolles formaba parte de SEMEFO y Sierra estudiaba en la Academia de San Carlos. A lo largo de los años han coincidido en exposiciones colectivas e incluso escrito sobre el otro en catálogos y revistas. Al respecto de los vínculos artísticos que tienen, los editores de la revista BOMB, señalan afinidades en la preocupación por la clase trabajadora. (Margolles) Coco Fusco los ubica incluso como fuerzas compensatorias: “el SEMEFO y Santiago Sierra destacan como fuerzas compensatorias. Estos artistas ofrecen una visión crítica clave de la situación social y política del país. Santiago Sierra ha centrado sus esfuerzos en la degradación del trabajo humano como síntoma del malestar social, mientras que el SEMEFO subraya la cultura de la violencia que arrasa las grandes ciudades (Fusco: 21) y para una lectura aún más prolija sobre estos vínculos es pertinente consultar en el blog del Comité Invisible Jaltenco, la entrada sobre Teresa Margolles: “Al mismo tiempo el trabajo [de ambos] evidencia (a propósito?) la inmadurez histórica y política de los espectadores que se muestran incómodos, sorprendidos o en estado de shock cuando se enfrentan a la explotación o a naturaleza de la vida ante la que no puede tenerse un duelo del otro.” <http://comiteinvisiblejaltenco.blogspot.mx/2012/05/about-teresa-margolles-work.html>. Consultado el 01/05/2014

evitar distracciones y motivos residuales y porque está relacionado con el desarrollo de la mercancía – Es más fácil y barato transportar la mercancía si es cúbica” (Margolles, 2004)

A este respecto podemos encontrar consistencia en múltiples entrevistas en las que vuelve a presentar las “ventajas” que proporciona éste código para ser a un tiempo claro y contundente:

-¿Cómo enlaza el minimal con los intentos de obstaculizar las líneas de circulación del capital, tan presentes en tu trabajo?

-Imagínese usted 586 HORAS DE TRABAJO con forma de esfera o de pirámide, aún siendo formas primarias estaríamos metiendo referencias indeseadas. En el primer caso pensaríamos en el globo terráqueo o en el deporte y en el segundo en la espiritualidad de las pirámides, las de mercadillo o las de Egipto, no sé. (Hontoria, 2010)

O al respecto de LÍNEA DE 30 CM TATUADA SOBRE UNA PERSONA REMUNERADA (1998) “La línea tatuada podría ser también la imagen de un monstruo o cualquier otra cosa... pero la línea simple es el mínimo gesto necesario, sin ninguna estética alrededor” (Spiegler, 2003)

El crítico de arte Fernando Castro Flores recuerda un comentario que le hiciera Sierra al respecto de esta suerte de código silencioso. Por un lado el minimalismo pareciera tomar prestada de la ciencia una pasión por la irrefutabilidad: “entidades sin carga representativa, sin anécdotas, las cosas reales por sí mismas, algo independientes de significados, algo esencial” pero a la vez señala lo que es, a su parecer una de sus grandes debilidades: “a lo que llegaron fue a que les trajera sin cuidado todo lo demás, a ese gesto de suprema soberbia, difícilmente

igualable por artista alguno, de anteponer la inmanencia a la necesidad” (Castro, 2003)

En otras palabras no es el minimalismo en sí, ni sus búsquedas últimas lo que le interesa a Sierra sino que es justamente a partir de una lectura profunda tanto de sus opciones formales como de sus estructuras internas [o si se prefiere de la tensión entre sus planteamientos iniciales y las obras concretas] que decide utilizarlo a su vez como vehículo y como objeto crítico de sus operaciones artísticas.

2. EL CUBO

La primera operación que parecería ilustrar de mejor forma esta lectura crítica del minimalismo se dará en torno al cubo, o más propiamente a los paralelepípedos empleados en el trabajo de Sierra. Si bien el uso de volúmenes masivos al interior de las salas de exposición, se encuentran desde PRISMA, CONTENEDOR CÚBICO DE 200CM DE LADO Y CONTENDOR CÚBICO – todas de 1990, y continuará de forma constante a lo largo de esa década, SERÁ 8 PERSONAS REMUNERADAS PARA PERMANECER EN EL INTERIOR DE CAJAS DE CARTÓN, realizada en 1999 en Guatemala la que presentará un cambio drástico en su aproximación.

Durante esa década, en trabajos como: CONTENDOR EN EL ESPACIO²⁴, 4 CONTENEDORES CÚBICOS DE 250 CM DE LADO²⁵, MURO DE CEMENTO CORTADO A 300CM DE LADO EN SU CARA SUPERIOR²⁶, 6 INSTALACIONES HECHAS EN SESEÑA, TOLEDO, EN EL POLÍGONO INDUSTRIAL LOS PONTONES, Y UNA INSTALACIÓN EN EL ESPAI 13 DE LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ DE

²⁴ Kaifu Lodge y Aula taller del Prof. B.J. Bume, Hamburgo, Alemania 1991

²⁵ Iglesia de St. Petri. Lübeck, Alemania. Febrero 1991

²⁶ Atelier del Sur. El Cabrito, La Gomera, España. Octubre de 1992

BARCELONA,²⁷ 15 HEXAEDROS DE 250CM DE LADO CADA UNO²⁸ y 24 BLOQUES DE CONCRETO MOVIDOS CONSTANTEMENTE DURANTE UNA JORNADA POR OBREROS REMUNERADOS²⁹, el uso de la masividad y claridad propia del minimalismo, poco a poco van trasmutando y si bien las obras mantienen esa estructura formal de fácil lectura y presencia contundente, poco a poco serán los materiales y procesos con los que se realizan estas piezas los que van tomando protagonismo. El cubo pasa a ser un contenedor y esto tiene posiblemente dos correlatos en el mundo contemporáneo:

a) En una lógica de producción industrializada, la razón práctica enfocada en los medios busca las soluciones que puedan homogeneizar procesos, simplificar operaciones, sistematizar los distintos eslabones de la producción, ahorrar tiempo y recursos en el trabajo y mejorar los canales y métodos de distribución. Bajo esta aproximación la caja, el contenedor de aristas a 90° y caras paralelas se ofrece como la mejor solución.

b) Un segundo momento remite a los valores de [inter]cambio de las mercancías. Dentro de una caja puede haber cualquier cosa, siempre que pueda ser contenida por ésta y si la exhibición comercial de mercancías implica también la presencia de un empaque, éste comienza a tener protagonismo en el juego del valor de cambio. Algo que remite inevitablemente a la categoría espectáculo, dentro del discurso situacionista: “El espectáculo es el capital a un grado de acumulación tal que éste deviene imagen”. (Debord:19) No es el valor de uso el que marca la decisión de cambio por

²⁷ Montajes exteriores: Noviembre de 1994, Montaje en la Fundación: Enero de 1995.

²⁸ Calle Gante. México D.F. Noviembre de 1996

²⁹ ACE Gallery L.A. Los Ángeles, Estados Unidos. Julio de 1999

parte del consumidor, sino una serie de valores intangibles pero no por ello imperceptibles. A este respecto los contenedores adquieren una presencia clave dentro de la estética de la vida cotidiana.

En palabras del propio Sierra, “Un cubo es un elemento bien construido, sólo se refiere a la universalidad de la forma construida, a la mercancía: especie de norma esencial en lo que el hombre construye. El contenedor de mercancías o la mercancía misma sin elementos de individuación es el cubo, el prisma regular. No obstante no sólo hay cubos en mi trabajo porque no siempre pido lo mismo a la forma, bien sea por necesidades connotativas, por darle un mayor peso al repertorio material o lo que sean mis intereses en cada caso”. (Hontoria, 2010)

En el texto de Suzi Gablik sobre minimalismo –que recoge el libro *Conceptos de arte Moderno*– hay una noción que parece particularmente interesante. En ella se habla de un Cubo epistemológico, “un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad,” Así como de una “simetría plástica que nunca se desvía de su propio campo rígidamente tramado” (GABLIK: 202) Este cubo presentado en un espacio expositivo sería algo más que un cubo, sería la imagen misma de “el cubo”. Aparentemente la acción de situar un objeto liberado de toda connotación externa permitiría liberar las relaciones semánticas de los materiales o procesos. La figura se aproximaría a la idea y desde esa contundencia permitiría a la obra trascender hacia su contexto.

Bajo esta óptica, el ideal minimalista sería un volumen ideal cuya factura y materiales parecieran superar las condiciones de su producción así como las características tangibles de su elaboración. Una forma pura y cerrada en sí misma que permitiera reconocer inmediatamente **qué** es, y por tanto tuviera la capacidad de dirigir la pregunta hacia el **por qué**

llegó ahí. El aparente silencio en la pieza llevaría al espectador a vincular al objeto con su entorno y desarrollar una serie de relaciones que no podría buscar en la estructura misma del objeto.

Pareciera que el trabajo de Sierra, sobre todo en sus etapas más tempranas gira en torno a una noción cercana a esta idea pero desde un enfoque crítico. Los objetos cúbicos son presentados al espectador como contenedores, como resultado de un proceso o como equivalente de algo con una naturaleza distinta -como una cantidad determinada de horas de trabajo-. El “cubo epistemológico” es ahora una suerte de figura retórica a partir de la cual desarrollar una mirada tangencial. El gesto sigue teniendo la capacidad para comunicar la idea del cubo, pero ahora las preguntas cambian. En el cómo llegó ahí, se ilustran las condiciones de su producción.

La vinculación entre el objeto y el lugar en que se encuentra se problematiza al pensar al cubo como contenedor. Relación que no siempre es clara pero que contiene ya el germen de un viraje teórico. Será el primer paso hacia lo que el crítico español denomina “superación” del minimalismo. (Castillo 2006)

A partir de ahí sigue una serie de variaciones que poco a poco van desmontando esa dimensión pulcra del minimalismo. De la procedencia de los materiales a la implicación de una ocupación espacial, el cubo, que permanece incuestionable en términos formales, empieza a explotar el juego de contextos del minimalismo al punto de tornar su mirada hacia las convenciones propias del ejercicio museográfico y utilizarlas a su favor. Uno de los mejores ejemplos será 586 HORAS DE TRABAJO en la que el título, incrustado en la obra cambia la pureza del volumen y revela las condiciones de su producción. En palabras de Castillo, este gesto la proporciona “el ardid de la ejecución remunerada” y Sierra

“trasciende el hermetismo formalista de sus antecesores y lo expone al debate contemporáneo en torno a las incorrecciones políticas que justifican su estrategia”. (Castillo 2006)

Hay algo que desde los comienzos de la producción artística de Sierra, - o al menos desde la década del 90 - caracteriza las obras de este artista y es la presencia de lo sucio, o al menos del empleo de materiales, ambientes y soluciones formales que, de una u otra forma, contrastan con el ambiente ascéptico, immaculado e indistinto del espacio expositivo³⁰. La limpieza formal y los valores de producción industrializados del minimal tendrán como contraparte algo que remite en mucho a la calle, a los espacios y ambientes exteriores a la galería o museo, a una vida cotidiana que produce desperdicios, rastros materiales de las interacciones, materiales degradables o fragmentos que se desprenden durante las operaciones de traslado o fabricación. Lo interesante aquí es que de alguna forma Sierra logra establecer una convivencia entre la forma contundente y de enorme claridad del minimalismo con una dinámica física que remite al espacio de la vida cotidiana. No niega las calidades ambientales del espacio en que se desarrollan las operaciones artísticas, sino que aprovecha su condición aséptica para introducir materiales que serían rechazados en automático dentro de la lógica de operación de estos

³⁰ Hay una serie de tecnologías aplicadas en el diseño de las salas de exposición y una de las principales, al menos bajo el paradigma del cubo blanco es la construcción de un espacio aislado y aislante. Para un análisis incisivo véase: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, de Brian O'doherty: “La galería ideal elimina del obra de arte cualquier elemento en interfiera con el hecho de que eso es ‘Arte’, la obra es aislada de cualquier cosa que pudiera distraer de su propia evaluación... Una galería es construida bajo leyes tan rigurosas como las que se empleaban para las iglesias medievales. El mundo exterior no debe entrar, así que la ventanas suelen estar selladas. Los muros pintados de blanco, el techo es la fuente de luz, el piso de madera está tan pulido que se puede taconear clínicamente, o alfombrado para transitar silenciosamente, descansando los pies mientras los ojos tien para sí todo el muro” (O'Doherty 14-15)

espacios: El polvo y fragmentos de los materiales junto a la pieza que serían barridos al instante en cualquier montaje museográfico, el cartón corrugado del que se vale para delimitar los volúmenes de sección cuadrada [o rectangular] que ocultan a seres vivos, los registros en videos que, aprovechando una crudeza voluntaria en los encuadres, ofrecen las capas del tiempo, el polvo y la suciedad de las habitaciones donde se desarrolla la vida de los sectores sociales que difícilmente asistirían a una inauguración.

3. CRÍTICA O POSTMINIMALISMO

“Soy un gran amante de la forma minimalista pero también soy su gran enemigo, por su falta de contenido. O cuando menos por porque su contenido se relaciona en mucho con el momento de la industria, o a la ignorancia ante los problemas generados en este momento de la industria. Me gustan los artistas minimalistas, pero trabajo con ellos un poco como un enemigo – un enemigo al que admiro profundamente” (Obrist: 49) Así responde Sierra en la entrevista que le hace el curador suizo Hans Ulrich Obrist a una pregunta sobre sus vínculos con el arte conceptual o minimalista.

Como se ha planteado líneas arriba, en este vínculo formal se encuentra tanto el reconocimiento al gesto preciso como a la pretensión de claridad. Pero en la aproximación de Sierra también hay una crítica a un silencio cómplice u omiso, que ya no celebra las virtudes de la máquina o de la producción industrial, -como pudiera ser en muchos movimientos de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX-, sino que simplemente se da por sentado que forman parte de nuestra cotidianidad.

En su obra vemos una suerte de escenificación minimalista en la cual se busca desmontar los elementos de eso que se reconoce como cotidiano, mediante la visibilización de los flujos y condiciones de posibilidad del acontecimiento

artístico.³¹ Es así como esta postura es reconocida como una transgresión del minimalismo clásico al “sumarle una dinámica física y mental acorde a las circunstancias de la época” (Castillo 2006) o al confrontar a esta corriente artística “como lenguaje hegemónico asociándolo a la dictadura de la producción y el beneficio.” (Martínez,2003)

La forma, los límites espaciales del objeto y su ubicación en el espacio remiten constantemente a referentes específicos, - a obras conocidas dentro de la producción minimalista, o de la historia del arte occidental-, pero en la producción artística de Sierra, siempre hay algo que trastoca el mutismo y revela las condiciones de un objeto específico en un contexto determinado: por puro que parezca un material y por geométrica que sea su constitución, viene de algún lugar, fue elaborado por alguien, en un tiempo y a un costo específico bajo condiciones laborales dictadas por el mercado, en un país, una ciudad y una comunidad con problemáticas sociopolíticas, condiciones históricas e intereses específicos.

Este “realismo sucio” a que se refiere Héctor Antón Castillo, en un texto que juega con la famosa exposición curada por Harald Szeemann – cuando las actitudes devienen forma, tiene como contraparte una separación muy acentuada entre el artista y la elaboración de la obra. (Castillo 2006) Si en el minimalismo la producción de los objetos artísticos era realizada por talleres especializados o encargada a consorcios fabriles, en el caso de Sierra la distancia permanecerá. La documentación, la contratación de las personas [que serán posteriormente remuneradas por la ejecución de una acción], o la supervisión de dichas tareas, suele ser encargada a un tercero, que también será remunerado por ello. Ya sean

³¹ “Lo que estaba comunicando no era que todo este trabajo había ocurrido, o que cada espacio es un espacio de trabajo- solo estaba reconociendo que este tipo de trabajo invisible existe – poniéndole un nombre, diciendo cuánto costó, cómo, quién o qué trabajador estuvo implicado y bajo qué circunstancias” (Obrist : 44)

agencias de contratación, personal de montaje o documentación de alguna institución vinculada con el proyecto, en todos los casos se mantiene la distancia entre quien concibe la obra y su materialización.

En opinión de Castillo, Teresa Margolles y Sierra comparten una suerte de desvinculación con los cuerpos que sirven de medio para el desarrollo de sus operaciones artísticas: “La peculiaridad asociable de estos transgresores del minimal es que ninguno vincula la experiencia de su cuerpo a la de los otros”. (Castillo 2006). Si bien esto puede ser cierto para la gran mayoría de las piezas del español y mayormente falso o desinformado en el caso de la sinaloense,³² lo que muestra es que las acciones desempeñadas por los individuos remunerados o los cuerpos son considerados bajo esta perspectiva como instrumentos de una producción simbólica.

Esta objetivación dirigida con una finalidad específica, o instrumentalización en términos prácticos, es fundamental para el trabajo de Sierra, pues no sólo continúa con la lógica para la cual el trabajo es otro bien de intercambio más, disponible en el mercado y sujeto a sus leyes, sino que los procedimientos de esta instrumentalización, también obedecen a las lógicas imperantes. Las obras no sólo hablan

³² Teresa Margolles, no sólo es técnica forense certificada, sino que gran parte de su trabajo implica precisamente un contacto directo con los cuerpos o con residuos directos de éstos. En *Spectralidad Materialista*, texto curatorial que enmarca la participación de Margolles en la 53 Exposición internacional de Arte de la Bienal de Venecia, Cuauhtémoc Medina describe tres etapas del trabajo de la sinaloense: del trabajo directo en las morgues del Servicio Médico Forense de México, a los trabajos realizados a partir de residuos orgánicos y trasladados a contextos artísticos y finalmente el trabajo a partir de residuos físicos que permanecen en el espacio público tras asesinatos. En todos los casos lo que subyace es el contacto directo, los restos como evidencias y una poética de la presencia “En lugar de la observación neutra y desinteresada de ‘lo bello’, Margolles exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que, profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor. (Medina 2009: 19)

de la explotación, lo hacen a través de la propia explotación: “Acusado de reproducir la explotación, Sierra afirma que hace la misma instrumentalización de los otros que el sistema capitalista. ‘Quizá ese es el tema de mi trabajo y nunca está escondido.’”(Hidalgo)

En las acciones el trabajo es trabajo como tal, no hay representación. Sigue presente el lema ‘lo que hay es lo que ves’. Las personas contratadas reciben su salario por realizar tareas a todas luces inútiles y es a través de esta tensión que el espectador no es más un cuerpo o el sujeto indistinto que contempla del minimalismo. “En su demostración de los mecanismos propios de la lógica del mercado, de la corrupción y de la explotación de la gente, permite que la dolorosa experiencia ante la desesperanza de las adversidades sociales sea de primera mano y por así decirlo la propia realidad al duplicarla en el contexto del arte.”(Schoofs: 20)

Este emplazamiento de la realidad tiene como correlato la problematización del sujeto que percibe en el *minimal*. Sierra propone un interlocutor en una circunstancia específica y en un mundo concreto: “Su arte encarna miméticamente la realidad social en su despiadada crudeza, perturbando a los espectadores, sacándolos de su indiferencia o impotencia... esta táctica de shock deliberada y demostrativamente se opone a la noción de arte como última autoridad moral ‘lo que es permisible en el mundo del arte corresponde naturalmente con aquello que se permite en el capitalismo. Compartimos una y la misma realidad’”(Schoofs: 21)

Las acciones y operaciones artísticas de Sierra, una y otra vez buscan dotar de un peso específico a la materia como algo concreto y sujeto a las condiciones de la vida que suelen pasarse por alto en la galería y el museo. La convención bajo la que se apuntala la recepción artística en estos espacios y

que señala que un objeto colocado sobre una base, clavado a una mampara o protegido bajo un capelo, no son iguales a aquellos que se encuentran cruzando el umbral de salida, se revierte al señalar que el objeto, el capelo, la mampara y la base siguen siendo objetos en el mundo, producidos por alguien, con un costo y un número determinado de horas de trabajo invertidos para su elaboración. El objeto suele ser el elemento que pliega la vista y la regresa al espectador y a su circunstancia.

Siguiendo a Castillo: “el ‘vacío’ procesual de Sierra implica el ‘lleno’ del esfuerzo de la mano de obra contratada para elaborar y ubicar los contenedores cúbicos en la sala de exhibiciones. La paradoja que encierra este ejercicio será una constante en la operación crítica del artista: humanizar el minimal mediante su propia deshumanización.” (Castillo 2006)

Si la materia suele ser una de las vías preferidas para desmontar al minimalismo, también lo será la problematización del lugar en el que se presenta la obra. El análisis de las condiciones sociales, históricas, políticas. La diferencia central está en que si el aparato conceptual del minimalismo parte de las relaciones espaciales, en la obra de Sierra estas relaciones permanecen pero con una problematización muy diferente. El espacio no es entendido sólo como un conjunto de relaciones volumétricas entre un objeto y un cuerpo sino como un tejido urdido a partir de complejas relaciones políticas y sociales, económicas y estéticas.

En este sentido es fácil detectar una cierta proximidad o afinidad con artistas como Hans Haake, Richard Serra o Daniel Buren, para quienes la obra permite señalar las problemáticas de su entorno inmediato. Si regresamos a las propuestas de interpretación de Rosalind Krauss, la capacidad para codificar la anécdota en el espacio propia del

monumento, en el minimalismo toma la faceta de un gesto que sirve para marcar un espacio. Y es el silencio en ese gesto el que critica Sierra en sus obras. Sus operaciones artísticas tienen en común la capacidad de visibilizar las problemáticas de un espacio determinado a partir de un gesto público.

La descomposición formal, el juego de esferas proxémicas³³ o las tensiones entre el espacio contenedor y la obra del minimalismo, permanecen en las obras del español, pero ahora vinculadas con las relaciones sociales que hacen posibles esos montajes o acontecimientos. Es por eso que suele haber algo incómodo cada vez que uno se enfrenta con sus obras en museos o galerías, más allá de una apariencia simple y articulada, hay algo que interpela al espectador al llevar esas relaciones espaciales a planos inusuales en espacios consagrados al arte. No es lo mismo ver un bloque de cemento de 250 x 150 x 100 cm en el espacio de una galería, que estar en la conciencia de que hay alguien que lo desplaza a lo largo de las salas y corredores de la galería y que, en cierta medida, ser espectador es ser corresponsable de que se produzca un trabajo en apariencia tan inútil pero indispensable para que la obra exista.³⁴

³³ Proxemia: uso y percepción del espacio social y personal. (HALL: 1999)

³⁴ Nos referimos a 24 BLOQUES DE CONCRETO MOVIDOS CONSTANTEMENTE DURANTE UNA JORNADA POR OBREROS REMUNERADOS. ACE Gallery L.A. Los Ángeles, Estados Unidos. Julio de 1999. "En cuatro salas y un corredor de dicha galería fueron introducidas, por medios mecánicos, 24 formas de cemento. Las mismas eran unidades modulares, de las comúnmente empleadas en diques de contención, con un peso de dos toneladas por pieza y una medida de 250 x 150 x 100 cm. Una vez introducidos los bloques, se contrató a diez jornaleros de origen mexicano o centroamericano, de los que acostumbran a ofrecer su fuerza laboral en plazas públicas de Los Ángeles. A estos últimos se les pidió que procedieran, durante esa jornada, al movimiento contante de las 24 piezas a lo largo de los espacios, sin respetar la integridad física del mismo y empleando sólo barras de metal como palanca. El resultado expuesto consistió en las marcas dejadas por el trabajo, en forma de daños sobre el piso y los muros de la galería, junto con las herramientas y materiales empleados por los obreros, restos de alimentos y bebidas

A su vez es notable que el credo del gesto mínimo permanezca a pesar de las intenciones de visibilidad, ya que suelen ser indicios, marcas o restos los que dan testimonio de algo que usualmente es descrito en el texto que acompaña las intervenciones [cédulas de objeto] y que de otra forma quedaría como un acto de fe o la sospecha de encontrarse ante la obra de un charlatán. En este sentido es importante señalar que la verosimilitud es central para que las piezas desarrolladas por este artista, tengan el impacto deseado, y que éste se sitúa justamente en esa frontera entre la operación artística y el espacio que abrió el minimalismo.

Otro elemento interesante en esta suerte de desmontaje del minimalismo, es el papel que juega el performance en sus obras, pues las acciones humanas, la sola presencia de individuos ante el espectador realizando una tarea inútil o los rastros o indicios de que hubo una acción humana que el espectador no puede contemplar permanecen restringidos al gesto mínimo necesario.

La dimensión performática se teje con el minimalismo, los gestos mínimos para visibilizar un problema son conducidos o canalizados por acciones repetitivas, o en palabras de Castillo: “Sin renunciar a la premisa ‘menos es más’ enarbolada por sus maestros, el artista procura desafiar esa austeridad formal mediante el auxilio de los contenidos que activan su poética: el cuerpo, el movimiento y la desaparición del objeto que genera la acción. (Castillo)

Tal vez uno de los mejores ejemplos de esta postura que recrimina al enemigo al que tanto se admira sea CUBO DE PAN 90 X 90 CM. Con vínculos directos con Sol LeWitt y con referencias directas al asistencialismo, a la caridad entendida como sustituto del compromiso social y a la

ingeridos, y los propios bloques de concreto” http://www.santiago-sierra.com/995_1024.php

demagogia política, el cubo es ahora comida de un solo día, objeto que desaparece para no regresar. Acción que se documenta y que no se reproducirá en el albergue de indigentes de la Plaza del estudiante pero que tendrá una buena aceptación en el circuito de galerías y museos.

Más allá de las críticas que desarrolla Héctor Antón Castillo a lo largo del artículo *Cuando las actitudes devienen mercancía*, y que no son compartidas en este trabajo, cerramos este apartado con dos fragmentos que nos parecen describir muy bien la postura de Sierra ante el minimalismo y que se concentran en torno al cubo de pan:

“... los cubos movibles o comestibles de Santiago Sierra inter-actúan con la zona vulnerable de la sociedad: la emigración y el hambre, el gasto irracional del tiempo y el allanamiento del espacio sin objetivo alguno” (Castillo)

“... lo que distingue a la geometría vulnerable de Sierra es una antipoesía destinada para matar el hambre sin rebasar el plano simbólico. Ante la presencia de un gesto donde la apariencia dadivosa no pretende enmascarar la esencia de su crudeza, el artista se iguala al político que manipula sin escrúpulos a la masa inepta en asuntos de trampas humanitarias.”

SEGUNDA RELACIÓN: SIERRA MUESTRA QUE LAS REGLAS DEL ARTE, NO SON DISTINTAS DE AQUELLAS QUE RIGEN EL RESTO DEL MUNDO Y QUE TODO TRABAJO SE DESARROLLA EN CONDICIONES SOCIOECONÓMICAS DISPARES. EL TRABAJO ES LA DICTADURA”.³⁵

³⁵ Título de la acción desarrollada en enero de 2013 en el Ivory Press. Madrid. España. “30 trabajadores fueron contratados con el salario mínimo recomendado por el Servicio Nacional de Empleo para llenar mil libretas a mano con una frase

a) PLUSVALÍA

En esta etapa del trabajo de Sierra se abre también otra de las vetas que marcarán de forma contundente el resto de su producción: la reflexión en torno a la producción y el beneficio. La inquietud por visibilizar aquello que suele pasarse por alto y más aún en el “Mundo del arte”: las relaciones de producción, la disparidad con que se relacionan los distintos agentes dentro de este campo y la capacidad que tiene este ámbito para transformar capitales de diversas naturalezas.

En este punto se considera importante hacer una aclaración pertinente al trabajo. La aproximación de Sierra hacia la problemática de la plusvalía, la explotación y las condiciones del mercado laboral constituyen en sí mismas un ámbito tan complejo e importante dentro de su producción artística que se requeriría realizar una investigación específica en torno a ello y este no es el objetivo de la presente investigación. Si el foco del presente trabajo es ofrecer una aproximación sobre la relación que propone la obra de Santiago Sierra con las reglas o mecanismos de operación del campo artístico y en particular el funcionamiento de los espacios de exhibición, la forma de abordar el trabajo, [la remuneración, plusvalía, ganancias, etc] será una pieza muy importante del análisis, pero no es el núcleo medular del presente texto. Es por esto que haremos una pequeña aproximación en este punto pero sin pretender por ello agotar o analizar en su totalidad un elemento tan complejo de su producción artística.

En PERSONA DICIENDO UNA FRASE, realizada en Reino Unido en febrero de 2002, se contrata a una persona que pedía limosna en la calle con mayor actividad comercial de la

tomada de un grafiti encontrado en Madrid ‘El trabajo es la Dictadura’”.
http://www.santiago-sierra.com/201301b_1024.php. Consultado el 27/04/2014

ciudad de Birmingham para que dijera ante una cámara de video “Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72,000 dólares. Yo estoy cobrando 5 libras esterlinas”. Si tomamos esta pieza como piedra de toque podemos ubicar algunos elementos y problematizarlos.

Está en primer lugar la plusvalía. Descontando optimistamente el costo prorrateado de la cámara de video, cinta, transportes, viáticos, alojamientos y demás cosas que se nos puedan ocurrir y tras añadir las cinco libras esterlinas, queda clara la inmensa diferencia entre el costo de producción y las ganancias obtenidas por la pieza. En segundo lugar tenemos la compleja relación entre quien oferta una cantidad determinada de dinero por el desarrollo de una actividad y quien está dispuesto a participar en la acción remunerada. En este caso no se trata de una acción que pudiera calificarse como extrema como ocurre con los tatuajes o las tareas que demandan un gran esfuerzo físico, se trata simplemente de alguien a quien se le hace una invitación al pasar y que está dispuesto a trascender un cierto límite. Como señala Castro Flórez “Cualquiera puede ser contratado para hacer cualquier cosa, esto es, el sujeto reducido a la condición de nada, tratado como masa o fuerza de trabajo, literalmente cosificado... por emplear términos kantianos, subraya su inutilidad en un trabajo artístico” (Castro 2003:16)

Bajo este rasero el trabajador deviene un *cualquiera*, elemento intercambiable bajo el rasero monetario: la paga es segura para cualquiera que esté dispuesto a realizar una labor, misma que en su inutilidad o en su aparente improductividad refuerza el gesto que subyace a la petición: en el contexto del arte - o más precisamente de un sector de las artes visuales de nuestros tiempos - un gesto, una

operación, una actividad pueden generar una plusvalía desproporcionada frente a otras actividades productivas.³⁶

En tercer lugar, es interesante la contundencia de la acción: solicitar a alguien que haga evidente que la relación entre inversión y ganancias [posibles] son tan dispares, es solicitar a alguien que comente -previa remuneración- que es consciente de la alienación del trabajo. No es sólo la expresión pública de la conciencia de la alienación sino la aparente desafección por parte del remunerado.

Si la fuerza de trabajo deviene mercancía a la luz del capitalismo, ["El capital sólo surge allí donde el poseedor de medios de producción y de vida encuentra en el mercado al obrero libre como vendedor de su fuerza de trabajo."] (Marx t.I:123), Sierra propone una vuelta de tuerca al proponer como mercancía las condiciones de este devenir mercancía así como sus consecuencias. En esta suerte de compraventa de la conciencia de la alienación,³⁷ se pone en evidencia que también la conciencia de clase puede ser objeto de las leyes del mercado.

³⁶ Para ver una aproximación macro de la relación entre "productos culturales" en la economía ver: Piedras, Ernesto. ¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México. Conaculta. México 2004, MLA. Measuring the economic benefits of arts and culture. Arts Council England. Londres. 2012.; Kern, Paul. The Arts and Cultural Production Satellite Account. Bureau of Economic Analysis, U.S. Department of Commerce. 2014. Para información específica en el mercado de las artes visuales consultar: Skate's Annual Art Investment Report. State of the Global Art Industry 2012. Disponible en http://www.skatepress.com/files/Skates_Annual_Art_Investment_Report_2012_P_art_2.pdf.

³⁷ La propia frase contiene un principio de alienación: se está expresando el inmenso diferencial entre uno de los componentes de la inversión productiva y la plusvalía potencial. Se le solicita al individuo que diga en voz alta, no que está vendiendo su fuerza de trabajo, sino que será remunerado a partir de la conciencia de esa alienación entre inversión y ganancias potenciales.

En el video de 59 segundos de duración se puede ver a alguien –presumiblemente de una extracción social baja– repitiendo la frase sin acabar de comprender hasta el final. Hay una breve pausa, una mirada hacia la lente de la cámara que pudiera sugerir la comprensión de lo dicho... pero tras ese breve gesto voltea a quien lo entrevista (presumiblemente el propio Sierra) como para buscar la confirmación de que su labor será remunerada de acuerdo a lo pactado. O dicho en otros términos “Sierra hace ver que tras las obras artísticas hay obreros que no podrán comprar las obras que producen y que, además, ni tan siquiera las entienden. La miseria parece necesaria, pues sobre ella se sustentan los privilegios de la minoría, la miseria es la otra cara de la moneda del lujo.” (Moreno 2011: 16)

Finalmente, al tocar este terreno es inevitable hacer una pequeña mención a la capacidad de la mercancía para proyectar ante los hombres “el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo” (Marx t.I: 89), esta famosa capacidad que permite leer en las mercancías algo que trasciende su naturaleza objetual y que Marx denominó Fetichismo: “la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es más que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres” (ibíd.)

Propiedad que será ampliamente analizada en el trabajo de muchos autores de la segunda mitad del siglo XX, (en particular Guy Debord³⁸) y que juega un papel determinante

³⁸ Cfr.: “Es el principio del fetichismo de la mercancía, es la dominación de la sociedad a través de ‘cosas suprasensibles aunque sensibles’ lo que se hace absolutamente efectivo en el espectáculo, en donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo

tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia... El hombre reificado exhibe con ostentación la prueba de su intimidad con la mercancía. Como en los éxtasis de las convulsiones o los milagros del viejo fetichismo religioso, el

para la aproximación al objeto o producción artística en el trabajo de Sierra. En palabras de Miguel Ángel Hidalgo: “...él constata la persistencia del concepto marxista de fetichismo de la mercancía y de cómo tras éste se sitúa la reificación de unas relaciones sociales entre personas -jerárquicas y violentas- en torno a las relaciones laborales, la remuneración y la plusvalía que genera ese trabajo. (Hidalgo)

En tanto que pieza de exposición o galería, la obra proyecta en este caso un doble fantasma: por un lado remite al autor y a las redes de relaciones en las que la obra se produjo y por el otro llama a la presencia las relaciones dispares que Sierra evidencia en sus obras. Este juego de espejos permite a su vez visibilizar un tercer elemento que suele pasarse por alto en la convención de la recepción artística pues al presentar las enormes diferencias entre el objeto artístico-mercancía y el trabajo remunerado-mercancía llama a la presencia a un fantasma poco visible y que refleja las condiciones de producción, distribución y consumo del *mundo del arte*. La imagen mercantilizada de una explotación refleja el mercado que demanda productos con un potencial inmenso de plusvalía.

El secreto en este juego de espejos reside en mostrar que en términos laborales, productivos y económicos los valores que mueven al *mundo del arte* no se ubican en un plano autónomo. Que no es un espacio con una autoridad moral superior ni que en su interior se siguen lógicas excepcionales en lo referente al capital. En palabras del propio Sierra: “Yo no transgredo ninguna norma. Ninguna natural, puesto que no vuelo ni respiro bajo el agua, ni tampoco humana ya que mis límites son los del sistema capitalista ... La ley está hecha

fetichismo de la mercancía alcanza momentos de excitación ferviente. El único uso que se expresa aquí también es el uso fundamental de la sumisión. (Debord: 21, 38)

para cumplirse y se cumple sin posibilidad de transgresión” (Martínez, 2003: 188).

b) MERCADO DEL ARTE / CAPITAL CULTURAL

Como apunte final para el apartado sobre el beneficio y la plusvalía en la obra de Sierra resulta pertinente vincular estos intercambios de valor con la aproximación teórica planteada por Pierre Bourdieu respecto al capital cultural. A lo largo de una producción académica vasta y compleja El sociólogo francés Pierre Bourdieu introduce tres categorías para su análisis de la cultura: el Campo, el *habitus* y el capital específico de cada campo.

Las tres categorías se encuentran íntimamente relacionadas:

a) Campo. Bourdieu propone que con el avance de la modernidad ciertos ámbitos de la sociedad van adquiriendo una autonomía cada vez mayor y a pesar de las diferencias específicas de cada uno de estos terrenos de la actividad humana, es posible encontrar una serie de principios compartidos por estas estructuras a las que denomina campos. Esta homología se caracteriza por las relaciones internas entre los agentes, una serie de normas explícitas y no explícitas y por códigos compartidos que paulatinamente van diferenciándose y especializándose hasta llegar a ser absolutamente oscuros para aquellos ajenos al campo. Las relaciones a su vez se caracterizan por una tensión entre quienes tienen el reconocimiento interno al campo y aquellos que desean obtenerlo. Esta suerte de polaridad genera conflictos y posturas que buscan por un lado conservar las posiciones obtenidas a través de la reproducción de mecanismos de exclusión y operaciones que garanticen la hegemonía y por el otro un movimiento constante por parte de los emergentes de crítica a las

posiciones conservadoras y la adopción de posturas más heterodoxas.³⁹

b) Capital Cultural. Si al centro del análisis de Bourdieu se encuentran las relaciones sociales, éstas se expresan también a través de intercambios y uno de los elementos más notables de su análisis es la capacidad del capital cultural para funcionar como propiedad: quien lo tiene se beneficia a expensas del otro. Además ubica que el capital es específico a los diferentes campos, así como podemos hablar de capital científico, educativo y económico, nos es posible hablar de un capital cultural. Además el capital específico, es acumulable, puede circular entre las personas y por diferentes medios y además tiene la capacidad de ser resguardado y explotado en instituciones específicamente diseñadas para esos fines: escuelas, museos, galerías, bancos, academias, etc.⁴⁰

c) Habitus. El otro gran interés de este sociólogo, como lo ha sido para muchos dentro de esta disciplina científica ha sido el de la reproducción social. La capacidad de heredar hábitos, prácticas e incluso gustos entre generaciones y grupos. Una estructura estructurante, algo que si bien no condiciona, si ejerce un grado de influencia mayor en los

³⁹ Cfr. La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha, o si se prefiere así, de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores. Esta estructura, que constituye el principio de las estrategias destinadas a transformarla, está ella misma siempre en juego: las luchas que tienen lugar en el campo tienen por objetivo [*enjeu*] el monopolio de la violencia simbólica (autoridad específica) que es característica del campo considerado, es decir, en definitiva, la conservación o la subversión de la estructura de la distribución del capital específico. (Bourdieu 1990:135)

⁴⁰ Cfr. Hablar de capital específico significa decir que el capital vale *en relación con* un campo determinado -por tanto, en los límites de ese campo- y que sólo es convertible en otra especie de capital en determinadas condiciones... (Bourdieu 1990:136)

patrones de conducta, lecciones y valoraciones de acuerdo a la clase o grupo al que se pertenezca.⁴¹

A partir de estas tres categorías podríamos analizar de la mano de Bordieu [y de aquellos que continúan con su investigación], algunos aspectos que en una primera aproximación podrían ser pasados por alto, pero que brindan elementos sólidos para comprender de mejor forma algunas estrategias de Sierra.

Si líneas arriba hablábamos de la estrategia de espejos mediante la cual, al poner la atención en los procesos e implicaciones de la mercantilización de la fuerza laboral, era posible reflejar las condiciones mercantiles detrás de la producción artística, veremos ahora cómo es posible que opere una suerte de transubstanciación de capitales específicos en torno al mundo de la cultura.

En el trabajo de Bourdieu, es posible ubicar algo a lo que llama alquimia social, que implica las desigualdades y complejas relaciones de redes que operan detrás del valor del bien cultural. Si el valor de cambio trascendía la utilidad tangible del objeto e implicaba una serie de valores intangible asociados a éste y que en ocasiones eclipsaban la naturaleza original de los bienes útiles, en el caso de la producción artística esta diferencia o potencial de plusvalía es aún más marcado, como se describe en el libro *Art Rules*, que analiza las implicaciones de éstas teorías en el mundo del arte:

“Bajo esta perspectiva, la producción de una obra de arte como ‘objeto sagrado o consagrado’- es en realidad ‘el producto de una vasta operación de alquimia social, orquestada de forma conjunta con igual convicción pero con

⁴¹ Cfr. El habitus, sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas [*schèmes*] generativos, es generador de estrategias que pueden ser objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido expresamente concebidas con este fin. (Bourdieu 1990:141)

ganancias muy desiguales por parte de todos los agentes implicados en el campo de producción. i.e. escritores y artistas desconocidos así como maestros consagrados, críticos y publicistas así como teóricos, clientes entusiastas y vendedores con enorme convicción’.” (Grenfell: 76)

Esta propiedad alquímica otorga a su vez un lugar privilegiado a las instituciones consagradas a la conservación, exhibición y elaboración de discursos en torno a los objetos artísticos.⁴² En el museo se desarrolla una serie de procesos que generan valor agregado a lo expuesto y a los implicados en los montajes. Este espacio vinculante entre la producción artística y los diversos públicos, es también el punto en que convergen otros actores implicados en los procesos de intercambio de capitales específicos.

“Los propios museos son agentes activos en el campo de la producción cultural, como comerciante, beneficiario o repositorio de obras de arte – una institución que conserva el capital de bienes simbólicos – y también en el campo del consumo cultural, como proveedor del espacio en el que los individuos manifiestan sus disposiciones y educación culturales”. (Grenfell: 78)

Estos procesos de intercambio de capitales específicos, son los que permiten que alguien con una gran capacidad económica, pero poca relevancia cultural social o cultural decida invertir en o financiar un museo. Es la misma regla que, aprovechándose de la buena imagen pública de lo “cultural”, marca la tendencia de los gobernantes y políticos a “tomarse la foto” en las inauguraciones o eventos artísticos. Sin ir más lejos, es el impulso de muchos artistas por transformar su capital cultural en capital económico.

⁴² El papel de las galerías o casas de subastas es también importante en este proceso, pero es en la dimensión “no lucrativa” del museo que este hecho resulta más paradójico.

El tercer elemento de esta plataforma de intercambio de capitales, es la capacidad de transformar los *habitus* de los implicados, pues no se trata únicamente de especular con capitales de diversa procedencia, sino que también, en los espacios consagrados a la valoración – legitimación, es posible propiciar desplazamientos al interior del propio campo.

“Los Museos son espacios altamente consagrados, con un gran volumen de capital cultural, en el que se pueden transformar los *habitus* de los participantes dentro del campo. Por ejemplo, un donante de arte al dar obras de arte a un museo hace una contribución al patrimonio cultural de un país, pero indirectamente también puede estar buscando intercambiar el valor económico de la colección por el invaluable capital cultural del reconocimiento y estima del público. Por el contrario, sus herederos pueden canjear el capital cultural de una obra maestra por el capital económico de una reducción fiscal en los trámites de herencia. En otras palabras, lo que puede alcanzarse a través de un Museo de arte es la transformación del de la configuración de capital - *habitus*- en un individuo.” (Grenfell: 78)

Si retomamos la vocación de visibilizar [injusticia, explotación, desigualdad, perversidad laboral y discriminaciones sociales] contenida en la biografía que ofrece su galería española Helga de Alvear, parece ser que la estrategia de visibilidad atraviesa también a las condiciones de producción de la obra.

Sierra se reconoce como productor de mercancías de lujo, limitado por las reglas propias del capitalismo.^{43 44} Estos

⁴³ “En relación al mundo del arte, ese compromiso consiste en visualizar cómo se crea una obra de arte, es decir, una mercancía de lujo.” (Hidalgo)

⁴⁴ “No trasgredo ninguna norma. Mis límite son los del sistema capitalista... el sometimiento de toda actividad humana a la circulación y reproducción del capital modela explotadores-esclavos como forma perfecta para la creación de individuos

productos de lujo, en la lógica de un mercado específico (campo) cuentan con un índice de valor agregado inmenso desde la perspectiva de la distinción en Bourdieu, pues no sólo pueden ser intercambiados por grandes sumas de dinero, sino que también gozan de una notable “rentabilidad cultural” (Bourdieu 1988: 267)

En otras palabras, una vez que la producción de un artista es reconocida dentro del campo y se le asigna un lugar dentro de él, comienza a formar parte de la “cultura legítima” (Bourdieu 1988: 280).

Este grupo de productos que obtienen el reconocimiento por parte de actores ubicados hacia el centro del campo, se articulan a su vez con una serie de *habitus*, orientados a perpetuar la diferencia entre quienes tienen el acceso, la información, la posesión y la proximidad con estos productos y aquellos que no lo tienen.

La rentabilidad cultural es precisamente esta capacidad para poder intercambiar el capital cultural y los *habitus* asociados a ésta como diferenciador social y que sumado frecuentemente al capital social y educativo marcan separaciones culturales entre los diversos grupos o clases sociales. Estas separaciones actúan en el plano educativo y social en la medida en que el nivel de legibilidad, entendimiento o comprensión de una obra o acción artística, depende del tipo y nivel de preparación del receptor. Y para alcanzar un conjunto de habilidades y saberes es necesario contar con los recursos económicos y sociales que permiten el acceso a una mayor preparación.⁴⁵

tipo átomo, teje complicidades interclasistas como estructuras de genoma nacional, racial o sexual o cualquier otro que quede a mano” (Martínez: 188 y 206)

⁴⁵ Cfr. : “La disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para ‘descifrar’ la obra de arte, con

Es en este sentido que el sociólogo Néstor García Canclini, en su introducción a la sociología de Pierre Bourdieu señala “No basta que los museos sean gratuitos y las escuelas se propongan transmitir a cada nueva generación la cultura heredada. Solo accederán a ese capital artístico o científico quienes cuenten con los medios, económicos y simbólicos, para hacerlo suyo”. (Canclini: 18)

El secreto de la reproducción de la diferencia entre las clases o grupos sociales que cuentan con el capital educativo, social y económico para poseer, conocer o relacionar estos productos se encuentra en naturalizar esta diferencia a partir de estrategias como aquellas que proclaman la validez universal del arte ⁴⁶y que son fácilmente reconocibles a través de los patrones de consumo de los “iniciados” y del resto de potenciales consumidores, espectadores, usuarios. En palabras del propio Bourdieu: “Lo que se llama ‘la mirada’ es pura mitología justificadora, una de las maneras que tienen quienes pueden hacer diferencias en materia de arte de sentirse justificados por naturaleza... El simple hecho de recordar que lo que se vive como un don, o un privilegio de las almas de elite, un signo de elección, es en realidad el producto de una historia, una historia colectiva y una historia individual, produce un efecto de desacralización, de desencantamiento o de desmitificación” (Bourdieu 2010: 32)

La conciencia de estas categorías por parte de este artista es tan contundente como clara, tal y como se demuestra en la

correlativos con el nivel de instrucción o, más precisamente con los años de estudio” (Bourdieu 2010: 32)

⁴⁶ Si bien el giro postcolonial ha puesto en entredicho esta supuesta validez universal y el acceso a múltiples lugares de enunciación artística mediante plataformas de interconexión como el internet, permite poner en evidencia que este constructo difícilmente se sostiene ante la experiencia, la idea de un arte universal permanece como idea remanente en múltiples publicaciones de divulgación e incluso en algunas especializadas.

entrevista que sostiene con Hilke Wagner, a propósito de la acción desarrollada en la sinagoga abandonada de Stommeln: “El público en general, no es una cosa indefinida. El público de arte es gente que tiene una alta formación que pertenece a una élite, cuando menos cultural.” (Wagner: 16) En dicha entrevista no sólo reconoce que el perfil del público que suele asistir a exposiciones, acciones y actividades relacionadas con el ‘mundo del arte’ tiene ciertas constancias, [por no hablar ya de los propios artistas, profesionales de museos, galeristas, marchantes, críticos, o académicos], sino que estos suelen además encontrarse en un lugar particular dentro del tejido social que los sitúa en proximidad de los círculos que detentan el poder “El público es un grupo social muy determinado en cada país, estamos hablando de gente muy próxima a las personas que toman las decisiones, puesto que es un público altamente cualificado” (Wagner: 16)

En un breve recuento, podremos constatar que en el contexto en que se desarrolla el arte no sólo existe un intercambio de valores: económicos, sociales, culturales o educativos, sino que este campo también tiene unas reglas determinadas, posee mecanismos de inclusión / exclusión, experimenta luchas internas y tiene como una de sus características más interesantes el servir como vehículo privilegiado para que algunos de sus actores obtengan beneficios de los intercambios que se producen tanto al interior como en los límites con otros campos.

De sobra estaría decir que las condiciones estructurales del campo y las condiciones de producción, distribución, intercambio o valoración de los capitales específicos implicados, suelen convocar también a una voracidad por obtener mayores beneficios producto de los intercambios y que en su mayoría éstos van a parar a aquellos que tienen la

capacidad de establecer las reglas del juego al interior del campo.

TERCERA RELACIÓN: SIERRA VISIBILIZA CÓMO MUSEOS Y GALERÍAS OPERAN DESDE UNA COMPLEJA RED DE INTERESES QUE GESTIONAN EL ACCESO DE LOS DIVERSOS PÚBLICOS A AQUELLO QUE SE RECONOCE COMO ARTÍSTICO. UN JUEGO ESPECULAR.

a) ACCIÓN O DISCURSO POLÍTICO

Hace algunos años, como parte del seminario de estudios culturales y curaduría organizado por T.E.R.A.T.O.M.A y coordinado por Pip Day, se estableció una discusión entre los participantes en torno a lo que era el arte político y en un momento calve, Shuddhabrata Sengupta, miembro del colectivo *Raqs Media* solicitó hacer la diferencia entre el arte que hablaba de la política y el arte que era político. La diferencia desde ese momento ha sido una constante preocupación y en parte tiene mucho que ver con los motivos para realizar esta investigación.

Al respecto de esta pregunta el primer indicio puede ser encontrado en la *Teoría Estética* de Theodor Adorno, quien sospechaba de un arte que tocara temas políticos o que adoptara posturas políticas sin considerar los aspectos formales o técnicos, a una postura que señalara las diferencias sociales sin analizarlas y reconstruirlas dentro de una nueva creación. En este sentido cuestiona los dos niveles, tanto la acción política como el discurso político.

En el primer nivel, pone en duda la valía del arte como parte de un activismo político, pues a su parecer su capacidad para impactar se encuentra en otros terrenos y en otros tiempos:

“La relación dialéctica del arte con la praxis es la relación de su efecto social. Hay que poner en duda

que las obras de arte intervengan políticamente; si eso sucede, suele ser periférico para ellas; si aspiran a eso, las obras de arte suelen quedar por debajo de su concepto. Su verdadero efecto social está muy mediado, es la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos y se concentra en las obras de arte; esa participación solo la ganan mediante su objetivación.” (Adorno 2004: 394)

Esta dificultad para impactar de forma directa a la sociedad pasa también por los aspectos formales, pues una de las características indispensables en el ejercicio de la propaganda es la claridad del mensaje.⁴⁷ En el primer nivel, pone en duda la valía del arte como parte de un activismo político, pues a su parecer su capacidad para impactar se encuentra en otros terrenos y en otros tiempos: “La razón aguda de la ineficacia social de las obras de arte de hoy que no se entregan a la propaganda cruda es que, para oponerse al sistema de comunicación que lo domina todo, tienen que renunciar a los medios comunicativos que tal vez las acercarán a las poblaciones.” (Adorno 2004: 395)

En un segundo nivel, para Adorno los contenidos políticos tienen la posibilidad de convertirse en temas, referentes o anécdotas. Su crítica al realismo socialista de Zdanov y Ulbricht, o a la aparente adopción ‘revocable’ del arte radical por Occidente tras la segunda guerra mundial pasa tanto por lo que califica elitismo pequeñoburgués, como por las posturas que buscan una lectura forzada de obras realizadas en contextos pasados como la interpretación que Brecht hace de Shakespeare desde la óptica de la lucha de clases.

⁴⁷ Cfr. Con los llamados *principios de propaganda* recopilados por P. Quentin en 1943 a partir de las estrategias empleadas por Joseph Goebbels (Antón: 660)

“Aunque en el arte las características formales no se pueden interpretar políticamente sin más, en él no hay nada formal sin implicaciones de contenido, y estas llegan hasta la política.” (Adorno 2004: 411)

Para el filósofo de la escuela de Frankfurt, el peligro de caer en la propaganda es un asunto muy delicado.⁴⁸ Reconoce una variabilidad constante de las relaciones que se establecen entre la praxis social y el arte y advierte sobre la posibilidad de que el gesto que busca señalar algo se quede en el plano de la mera decoración, juego vacío, o la simple anécdota.

“Hoy, el momento de crítica social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en tanto que tal porque esta se ha convertido en ideología duplicadora de sí misma, en el summum del dominio. Que de este modo el arte no se vuelva indiferente desde el punto de vista social, un juego vacío, la decoración del negocio, depende de en qué medida sus construcciones y sus montajes sean al mismo tiempo desmontajes, destruyan los elementos de la realidad al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente.” (Adorno 2004: 412)

A este respecto la pregunta por la vinculación de Sierra con lo político podría plantearse en los siguientes términos: ¿Hasta qué punto las operaciones de Sierra inciden en el ámbito de lo público?, ¿Cuál es el ámbito en que se desarrollan sus acciones: es ante los sujetos que desarrollan las acciones y por las que reciben una remuneración, es en el contexto en que la obra es presentada ante un público o es en la tensión que se establece entre ambos?, ¿Qué implicaciones

⁴⁸ A este respecto cita de manera directa la sospecha que Walter Benjamin experimenta sobre el futurismo italiano y su relación con el fascismo. Cfr. Epílogo de *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos Interrumpidos I* (Benjamin 1989: 55-57)

tiene el hacer visibles unas circunstancias sociales, institucionales o económicas en un ámbito que reclama autonomía propia?

b) EL ESPACIO ENTRE LOS HOMBRES

Para poder abordar la respuesta a estas preguntas es importante delimitar lo que entenderá como político en este texto y para ello acudimos a una de las filósofas que podrían brindar mejores luces al respecto, ya que su teoría se desarrolla desde la segunda mitad del siglo XX, tras los campos de concentración, la expansión del capital internacional y la aparición de los llamados derechos humanos en el ámbito internacional: Hannah Arendt.

En su Libro *¿Qué es la Política?*, la filósofa germana desplaza la idea de lo político de algo asible o identificable en un *algo* o un *alguien*. Para ella lo político no se encuentra en la esencia de *‘el’* hombre sino en el ámbito de las relaciones: “La política nace en el Entre-los-hombres, por lo tanto completamente fuera del hombre. De ahí que no haya ninguna substancia propiamente política. La política surge en el entre y se establece como relación.” (Arendt 1997:46)

Si ubicamos a la política como una relación, ésta requerirá tomar como punto de partida a *los hombres*, a aquello que no ocurre en el plano individual sino en el colectivo: “La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos... La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres. Dios ha creado al hombre [mensch], los hombres son un producto humano, terrenal, el producto de la naturaleza humana... Sólo hay libertad en el particular ámbito del *entre* de la política. (Arendt 1997:45)

La concepción de política de Arendt es fundamental en el contexto contemporáneo ya que en el momento actual podemos delimitar de forma clara un ámbito laboral consagrado por entero a la “política” y cuyas tareas se

concentran en los procesos y mecanismos de la administración pública y fundamentalmente con los asuntos del Estado. De esta manera la política pareciera algo relegado a un grupo de profesionales con un perfil más o menos determinado y por lo tanto separado del resto de la sociedad, población o nación. Ese estar-juntos, se ve sustituido por los mecanismos de representación del estado moderno.

Parafraseando a Hobbes: si nos constituimos grupo para garantizar nuestra seguridad y supervivencia..., la construcción del Estado-nación [el Leviatán] implica rendir en tributo, nuestra parcial o total libertad. (cfr. Hobbes: 127,220)⁴⁹ De esta forma el ejercicio de la política en el contexto del estado moderno parece limitarse a un conjunto de prácticas desarrolladas por un grupo de especialistas. La soberanía de los miembros del grupo, se expresa a través de mecanismos de representación e instituciones y la ejecución y participación activa queda en manos de un grupo. Así, el ejercicio político parece ser competencia de un puñado de profesionales y no un aspecto que atraviesa todas las acciones que emprendemos en comunidad.

Para Arendt, es muy importante señalar que la política se encuentra en un punto más allá que el de una pluralidad que se expresa en la diferencia y en el ejercicio del poder [en relaciones de dominio y sumisión], y mantiene una suerte de

⁴⁹ “Del mismo modo que es necesario para todos los hombre que buscan la paz renunciar a ciertos derechos de la naturaleza, es decir, no tener libertad para hacer todo aquello que les plazca, es necesario también, por otra parte, para la vida del hombre, retener algunos de estos derechos, ... Ahora bien, el derecho de naturaleza, es decir, la libertad natural del hombre, puede ser limitada y restringida por la ley civil: más aún, la finalidad de hacer leyes no es otra sino esa restricción, sin la cual no puede existir ley alguna. La ley no fue traída al mundo sino para [139] limitar la libertad natural de los hombres individuales, de tal modo que no pudieran dañarse sino asistirse uno a otro y mantenerse unidos contra el enemigo común”

esperanza en torno a lo político: “Ahora bien, esta esperanza es de todo punto utópica si por política se entiende —cosa que generalmente ocurre— una relación entre dominadores y dominados. Pero si entendemos por político un ámbito del mundo en que los hombres son primariamente activos y dan a los asuntos humanos una durabilidad que de otro modo no tendrían, entonces la esperanza no es en absoluto utópica” (Arendt 1997:50)

Lo anterior no quiere decir que Estado, instituciones o legislación sean categorías ajenas a la política, sino que éstas son más bien la expresión de los acuerdos y desacuerdos de uno o de varios grupos que buscan regular las acciones en el terreno común. Es justamente esta diferencia la que permite, por un lado atender a una raíz más profunda de lo político y por el otro analizar que tanto las leyes, como las formas de gobierno y las estructuras a partir de las cuales se ejecutan las disposiciones comunes, tienen una dimensión histórica y que responden a necesidades y contextos específicos.

Si es posible ubicar en el tiempo y el espacio los cambios en las formas de gobierno, de normatividad y de los mecanismos para su ejercicio, podremos ver hasta qué punto la acción humana tiene la posibilidad de incidir en su contexto y cómo estas acciones humanas tienen ya una dimensión política, tal como señala Arendt: “Dondequiera que los hombres viven juntos, existe una trama de relaciones humanas que está, por así decirlo, urdida por los actos y las palabras de innumerables personas, tanto vivas como muertas. Toda nueva acción y todo nuevo comienzo cae en una trama ya existente, donde, sin embargo, empieza en cierto modo un nuevo proceso que afectará a muchos, incluso más allá de aquellos con los que el agente entra en un contacto directo.”

Un punto más a considerar para tener una idea más clara sobre esta concepción de la política. La acción humana, es la última en una sucesión de actividades por parte del hombre:

En el primer nivel propuesto se encuentra la *labor*, aquella dedicada a conseguir el sustento, que es repetitiva y, en mucha mayor medida, vinculada a la naturaleza, sus productos son perecederos y a pesar de requerir un gran esfuerzo físico no requiere una gran implicación intelectual. En un segundo nivel se encuentra el *trabajo*, vinculado a los procesos técnicos, la fabricación de medios para la producción, más tendiente a la especialización y a la acumulación, a objetos que pueden durar más que una vida humana. Finalmente la *acción* es aquella en la que se expresa el agente y lo hace en terreno público: “La acción y la palabra están tan estrechamente ligados debido a que el acto primordial y específicamente humano debe siempre contener, al mismo tiempo, la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado «¿Quién eres tú?»... La acción muda no existe, o si existe, es irrelevante: sin palabra la acción pierde al actor, y el agente de los actos solo es posible en la medida en que es, al mismo tiempo, quien dice las palabras, quien se identifica como el actor y anuncia lo que está haciendo. Lo que ha hecho o lo que trata de hacer” (Arendt 2005: 104)

Bajo esta perspectiva, explorar la dimensión política de las operaciones artísticas de Sierra implicará, no sólo atender a los temas o contenidos de sus piezas, sino también al cómo sus obras se inscriben o actúan en la red de relaciones preexistentes en un contexto dado. En muchos de los casos será el llamado mundo del arte, (es decir: el conjunto de estructuras que participan en la producción, circulación, valoración e intercambio de los objetos, los discursos, valoraciones y un amplio etcétera de intangibles asociados) y en muchos otros en la tensión existente entre este subconjunto de lo social al que podríamos llamar esfera cultural, y el campo ampliado de lo social en un contexto espacial y temporal delimitado.

Si la aproximación a la política se realiza desde esta perspectiva, el arte deviene político en su exposición, en su hacerse público ante los hombres. Bajo esta mirada la dimensión política no se encuentra ubicada en el desarrollo de una “cosa” específica: el llamado objeto artístico, sino que implica [en un campo expandido], tanto los contenidos o conceptos, como los medios y procesos de producción así como los contextos espacio-temporales en los que se presenta en un mundo concreto. Para volver un poco a Adorno: no será uno de estos elementos aislados lo que le dé a una producción u operación artística específica su carácter de político, sino que será la interrelación de estos elementos la que supere el gesto ideológico y pueda montar y desmontar esa otra forma de confrontarse con el Mundo.

Ver la dimensión política del arte desde este punto de vista nos permite a su vez vincularnos con una de las ideas más influyentes de la teoría del arte en la era moderna: aquella que ubica a la operación artística en una particular adecuación entre los contenidos y medios de representación.⁵⁰ Si en la interpretación que se hace del texto hegeliano: la dialéctica entre disfrute y juicio, contenido y medios de representación, incorpora también la dimensión del contexto de presentación, la obra puede dejar de ser analizada *en sí*, -como abstraída del acontecimiento de su recepción-, y se le puede estudiar ahora a partir de las relaciones que establece en un momento y un contexto determinados. Sin pretender desarrollar más a profundidad esta noción, podríamos decir de una forma sencilla, que al incorporar el enfoque fenomenológico, se estudia cómo la

⁵⁰ “Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos” (Hegel: 13)

obra *es-en-el-mundo*⁵¹ y cuáles son las relaciones explícitas e implícitas en el contexto de la presentación-recepción.

Como se pretende desarrollar más adelante, separar la obra de Santiago Sierra de estos contextos, es fragmentar una obra de la que éstos forman parte integral. La dimensión política en su trabajo, se encuentra precisamente en que sus operaciones artísticas implican a sus contextos y que la lectura que se hace de éstos implica ya una postura crítica, que busca señalar las condiciones de su producción, distribución, valoración y publicidad, así como señalar los mecanismos que permiten su reproducción social.

c) CRÍTICA INSTITUCIONAL

Para cerrar este apartado sobre los elementos que nos permitirán analizar la dimensión política del trabajo de Sierra e ilustrar de forma más clara lo expresado líneas arriba, es pertinente acudir a una categoría de análisis de la historia del arte que en años recientes ha experimentado una relativa fortuna crítica y que permite dar un marco de análisis específico para el presente texto: la crítica institucional.

La obra de Sierra no se inscribe necesariamente en el movimiento de Crítica Institucional, sin embargo esta categoría nos ayuda a comprender mejor algunos de los planteamientos de Sierra en el terreno de lo político, lo social y lo económico: una mirada que vuelve sobre las condiciones de producción, sobre las redes de relaciones que pre-existen a las acciones del artista, sobre los fundamentos de una lógica

⁵¹ La llamada al *In-der-welt-sein*, [ser-en-el-mundo] de Heidegger, no es en absoluto casual. Hannah Arendt y Martin Heidegger mantienen una relación personal y profesional muy compleja a lo largo de sus vidas y el trabajo de la politóloga en muchas ocasiones retoma categorías de su antiguo maestro como son el Mundo y el acontecimiento. Cfr. Ludz completo y (Estrada: 147,150). Y se permite un cierto guiño sería la obra al interior del campo en el que es producida, distribuida, valorada o publicitada.

de valoración, circulación y distribución de objetos y acciones artísticas y sobre la construcción de un campo que se ofrece ante el mundo como un terreno autónomo, pero que en realidad establece más complicidades de las que se quisieran admitir con otros sectores del quehacer humano. En palabras de Rosa Martínez Sierra “Sigue la estela de una serie de artistas, principalmente desde los años setenta, cuestionaron el formalismo de los lenguajes establecidos, renovaron la conciencia del rol político del arte y expandieron sus intervenciones por todo el espacio social reconstruyendo el poder de las propias instituciones artísticas” (Martínez b: 16)

Si regresamos a la obra analizada en el inciso de plusvalía: PERSONA DICIENDO UNA FRASE, podemos ver claramente el doble movimiento especular que detectábamos en la relación que establece Sierra con el minimalismo: un giro en el que al voltear al contexto de la producción de la pieza, lleva al contexto de su exhibición – recepción. En cierto sentido ubica al espectador-visitante-usuario de la sala de exposiciones en una suerte de cómplice parcial de la explotación que se desarrolla en el video y al virtual comprador de la pieza lo ubica en un estado de complicidad total. En palabras de Pilar Villela: “Al poner el acento en el carácter mercantil, cuestionaba el aura del arte como institución moral. El propio artista aparecía no como un prestidigitador que trasciende las miserias del sistema sino como un verdugo”⁵²

El movimiento artístico conocido como crítica de las instituciones y su posterior análisis teórico, datan de finales de los años 60 y principios de los 70. Gira en un principio en torno a las operaciones artísticas desarrolladas por Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers o Michael Asher

⁵² La cita es del ensayo “El bufón y el verdugo” de Pilar Villela. Retomado por Martínez (b: 16)

y a los textos críticos desarrollados desde la revista *October* por parte de: Benjamin H.D. Buchloch, Douglas Crimp, Craig Owens y en cierta medida por parte de Hal Foster y la ya citada Rosalind Krauss.

Un elemento compartido por los primeros textos que analizan la crítica institucional es la referencia al trabajo de Arthur Danto y Pierre Bourdieu. Sin duda autores disímbolos, tanto por sus enfoques teóricos como por sus metodologías y contextos, sin embargo suelen ser referencias constantes ya que ambos hablan de una *institución arte* que se compone por “una serie construcciones sociales e ideológicas a través de las cuales se dota de sentido a las estructuras materiales, tales como museos y galerías, así como las propias obras de arte”. (Peltomaki 2007: 38)

En un resumen un tanto forzado y de la mano de la teórica finlandesa Kirsi Peltomaki, éstos serían los elementos centrales propuestos por ambos autores en el análisis de una institución llamada arte:

Arthur C. Danto:

- El *mundo del arte* es definido como una combinación entre teoría y filosofía del arte y que funciona como marco de referencia necesario para diferenciar al arte de las *simples cosas reales*.
- La existencia de un discurso generalizado desarrollado a partir de debates e historias compartidas, hasta el punto en que se afirma que las teorías artísticas tienen como función hacer posible al arte y al mundo del arte.
- Una preocupación central en las ‘pre-condiciones analíticas necesarias’ para que el arte fuera percibido dentro de un contexto histórico y discursivo.

Pierre Bourdieu:

- Reconocimiento de la validación social que las instituciones culturales y artísticas confieren a sus visitantes.
- Vínculo entre la institución artística y la legitimación social (distinción) que provee a aquellos que encajan en determinados criterios culturales. 53
- Un énfasis en las batallas implícitas en las condiciones socio/históricas para los campos artísticos específicos y en el *habitus* cultural requerido para tener experiencias artísticas y poder participar activamente en esos campos. 54

Con estos antecedentes y ante la producción de artistas que tomaban una postura crítica ante las instituciones, se pudo detectar que en esas acciones había una investigación en torno a las condiciones materiales y sociopolíticas de las prácticas artísticas contemporáneas.

Esta postura crítica se desarrolla además en un entorno marcado por la desconfianza hacia las instituciones. Esta suerte de desencanto se ubicaba en las prácticas cotidianas y expresiones políticas hacia finales de los años 60 y a lo largo de la década de los 70. Una corriente cuyo ámbito de intereses se encontraba distante de las prácticas artísticas pero que en cierta forma marcan el espíritu de una época en un horizonte cultural delimitado.⁵⁵

⁵³ Ver lo anteriormente expuesto en el inciso: Mercado del arte / Capital cultural

⁵⁴ El resumen aquí propuesto es una versión simplificada del desarrollado originalmente por Peltomäki en su tesis doctoral. "Strategies of Institutional Critique in Recent American Art" (Peltomäki,2002)

⁵⁵ Si bien esta desconfianza hacia las instituciones, tiene expresiones sincrónicas en múltiples lugares del planeta: México, Japón, Francia, la antigua Checoslovaquia, Suecia o Estados Unidos de América, sería irresponsable llamarlo un movimiento mundial. Es por esto que preferimos ubicarlo dentro de un horizonte cultural. Dicho horizonte podría establecerse a partir de una tensión entre

De acuerdo con Blake Stimson, este movimiento “anti-autoritario” se nutre de una cantidad considerable de referencias provenientes de posturas políticas heterogéneas pero que convergen en inquietudes similares. Para dar una mejor idea de las ideas que alimentan a este movimiento este autor toma tres ejemplos:⁵⁶

- a) Cornelius Castoriadis: “Una vez que una institución es establecida, pareciera que se vuelve autónoma... y por tanto deja atrás su función, sus ‘fines’ y su razón de existir”, “Un conjunto de instituciones al servicio de la sociedad se convierte en una sociedad al servicio de instituciones” (Castoriadis:110)
- b) Louis Althusser en su análisis sobre los aparatos ideológicos del estado a los que describe como instituciones especializadas, [diferenciadas del ejército o la policía, que tienen una función más represora] y que funcionan mediante la ideología “la forma *necesaria* en que la ideología de las clases gobernantes deber ser llevada a cabo” (Althusser: 184-185)
- c) Michel Foucault quien, de acuerdo con Stimson, encuentra la respuesta a los nexos institucionales entre poder y conocimiento en un “sueño del intelectual destructor de evidencias y universalidades, aquel que en las inercias y limitaciones del presente ubica y señala los puntos débiles, las aberturas, las líneas de poder, que se desplaza incesantemente, que no sabe exactamente hacia dónde se dirige o qué pensará mañana porque

las ideas con que se crearon las estructuras propias del Estado-Nación y su práctica cotidiana.

⁵⁶ Las tres citas se encuentran en Stimson: 22-23

está demasiado atento al presente” (Foucault 1989: 155)

El “paso” de estas ideas a la crítica del arte vendría de la mano de Peter Bürger, quien en 1974 llamaría a la *Institución del arte*: “La objetivación de la autoconciencia de la clase burguesa o esteticismo” (Bürger: 17), o en palabras de Stimson: “El arte institucionalizado era el arte por el arte mismo y por tanto la imagen especular del sentido burgués de sí mismo: emergiendo y dirigiendo como amo y señor (*lording*) sobre la totalidad de la cultura, como un sujeto soberano por sus propios medios: universal y translúcido que ya no requiere de la sanción o autorización divina o militar” (Stimson:24)

Alexander Alberro, en su introducción al libro *Institutions, critique and institutional critique*, señala como antecedente de este movimiento la ceración en 1968 del museo ficticio *Department of Eagles, Museum of Modern Art*, del artista belga Marcel Broodthaers. La idea para esta operación artística se encuentra en el proceso para acomodar su estudio para desarrollar una reflexión colectiva con un grupo de artistas, galeristas y coleccionistas. Al desplazar cajas de embalaje por el espacio, se “sorprende de la similitud de este proceso con la instalación de obras de arte en una exposición y concluye que el museo fue creado no mediante un concepto, sino por las circunstancias, el concepto ya vendría después”, en cierta forma la estructura de este museo ficticio invertía la estrategia del *readymade*, Broodthaers citado nuevamente por Alberro señala: “Marcel Duchamp una vez dijo ‘esto es una obra de arte’ lo único que yo decía era ‘esto es un museo’”. (Alberro:5)

Si seguimos a este autor, al crear un museo ficticio que convertía todo cuanto en él circulaba como parte de la institución arte, Broodthaers ponía el dedo en la llaga, pues situaba la pregunta por el *modus operandi* de los museos, sus

condiciones de aparición y las motivaciones de los agentes que determinan el ingreso de las obras en sus salas de exposición y colecciones. De esta forma el foco de la operación artística se dirigía al marco⁵⁷ que encuadra al museo: “aquel que sobre/determina aquello que abarca, un marco inherentemente ideológico y creado a partir de una miríada de elementos culturales, sociales y políticos” (Alberro:5)

En cierto sentido, la apertura que las operaciones minimalistas hacían en torno al entorno físico en que eran expuestas, toma un nuevo camino cuando este lugar era problematizado. En torno a las obras de Asher, Buren o Haacke el lugar y las condiciones de presentación de una obra son cuestionados desde sus condiciones históricas, económicas y políticas o culturales. Así como en las operaciones artísticas del minimalismo se exploraba la relación del espectador con un entorno físico, en la producción de estos artistas se ampliaba la mirada sobre el lugar pero para develar las condiciones de producción, circulación y valoración de la propia acción artística, así como de su recepción. Podría decirse que en la crítica institucional se revivía una estrategia del minimalismo, pero dirigida hacia otros fines.

Es importante mencionar que la llamada crítica no es en realidad un movimiento unitario con un programa o agenda definida. Más bien podríamos hablar de una metodología: “El método crítico era la práctica artística y la institución en cuestión era la institución del arte, principalmente el museo de arte, pero también galerías y colecciones. Por lo tanto la crítica institucional tomó muchas formas, tales como obras

⁵⁷ De nueva cuenta el marco remite a la noción de parergon de Derrida. Ver nota 20

de arte, intervenciones, estrictos teóricos y activismo político-artístico” (Sheikh: 29)

Así mismo, es frecuente encontrar periodizaciones que hablan de una primera época ubicada en torno a las prácticas de los artistas mencionados líneas arriba, una segunda que ocurre a mediados de los años 80 y finalmente una suerte de renacimiento en torno a la década de los 90 con una participación activa por parte de artistas que se mueven entre la periferia y el núcleo institucional. Sin pretender desarrollar una genealogía o algo por el estilo, sí nos interesa describir al menos cuatro aspectos pertinentes para el estudio de la producción artística de Santiago Sierra:

- La crítica de la institución-arte implica también el análisis de sus condiciones de posibilidad. En una entrevista concedida a canal 22 en la inauguración de la exposición PINTURAS REALIZADAS POR UN ARROJAFUEGOS⁵⁸ el 22 de enero de 2004 en la Sala de Arte Público Siqueiros, el artista respondía sobre las relaciones entre el arte y los museos: “normalmente algo que está dentro de un museo es arte y no debemos preguntarnos más... arte es lo que dicen los aparatos de legitimación que es arte, y estamos en uno”. (Tc: 14:28-14:32, 14:13-14:16)⁵⁹ En esa misma entrevista habla sobre los mecanismos de inclusión/exclusión: “Evidentemente uno no es artista contemporáneo mientras la comunidad del arte contemporáneo, que

⁵⁸ PINTURAS REALIZADAS POR UN ARROJAFUEGOS. Toreo de Cuatro Caminos. Naucalpan, México. Octubre de 2003. “Este trabajo precisó de la contratación de un arroja fuegos de los que abundan en las esquinas del Distrito Federal y Estado de México. Éste simplemente arrojaba fuego por su boca sobre lienzos colocados horizontalmente hasta conseguir un tono oscuro. Un pintor profesional también contratado se encargaba de su fijación al lienzo. Se pintaron así 17 cuadros en dos tamaños diferentes”

⁵⁹ Entrevista realizada por Alejandro Sabido. Acervo videográfico de Canal 22 BCT 220.03.47763.

forma parte del arte contemporáneo, no se pone de acuerdo para decir que lo eres” (Tc: 16:09-16:17).

- No sólo se voltea la mirada hacia los museos y galerías, sino que también se analizan las condiciones del mercado económico, las universidades y centros de investigación que desarrollan los modelos teóricos de interpretación, las publicaciones que ya sea desde la conceptualización o la divulgación, reproducen o inducen estructuras discursivas, y la vinculación del aparato cultural con las estructuras de gobierno, tal como se puede leer en un artículo con una clara visión postcolonial al respecto: la crítica “apunta a la estructura de la institución cultural al interior del estado-nación en general” y la “Legitimación autoritaria de ese estado-nación mediante la institución cultural, a través de la construcción de una historia, un patrimonio físico y cultural, un canon, etc.” (Steyer: 15)
- Una mirada analítica al propio estatuto del artista en la sociedad contemporánea, así como una cierta desconfianza hacia las narrativas que pretendían cambiar al mundo desde el arte y que fueron muy frecuentes en las vanguardias de inicios del siglo XX. Esta postura también tuvo un fuerte impulso para salir del campo artístico e incidir en ámbitos que se encontraban ajenos al circuito “cultural”.⁶⁰ En otras palabras en este movimiento tenía una clara motivación para proponer otra ubicación del arte dentro del tejido de lo social: “La re-socialización de las actividades

⁶⁰ Posiblemente el mejor ejemplo de un proyecto artístico que logra salir del campo cultural e incide de forma directa en la vida política de un país sea la discusión que se desarrolla entre 1999 y el año 2000 en el parlamento alemán en torno al proyecto Der Bevölkerung de Hans Haacke. La descripción del proyecto se encuentra en: <http://www.bundestag.de/kulturundgeschichte/kunst/kuenstler/haacke/derbevoelkerung/>

artísticas para ir más allá de las fronteras del arte e incluso la motivación para criticar el propio rol como artistas y las motivaciones para encerrarse en el campo artístico” (Nowotny: 25)

- Un cambio en el papel del espectador ante la obra: “En el contexto de la Crítica institucional, se le solicita al espectador que perciba su entorno como un sistema social e ideológico. Las restricciones arquitectónicas, los modelos de financiamiento, las conexiones políticas así como las expectativas psicológicas son consideradas inseparables de cualquier obra de arte y de las condiciones de su recepción. (Por pequeñas que estas sean) A los espectadores se les solicita que detecten conexiones específicas entre la institución-arte y el contexto social ampliado – un marco que incluye a los propios espectadores”. (Peltomaki 2007: 39)

Dos trabajos nos podrían ejemplificar hasta qué punto el trabajo de Sierra se vincula con algunas de estas posturas:

a) En primer lugar el proyecto incompleto de CONTRATACIÓN Y ORDENACIÓN DE 30 TRABAJADORES CONFORME A SU COLOR DE PIEL⁶¹, realizado en septiembre de 2002 en la Kunsthalle de Viena en Austria. Un proyecto que originalmente había proyectado para realizar en la P.S.1 de Nueva York en la que, en palabras de Miguel Ángel Hidalgo “advirtió cómo el vigilante negro, únicamente con su silla, ocupa la planta baja del edificio, mientras las pieles más

⁶¹ La descripción que se ofrece en el sitio www.santiago-sierra.com es la siguiente: 30 trabajadores fueron contratados por la Kunsthalle Wien. Se buscaba personas de diferentes tonos de piel para ser ordenadas del más claro al más oscuro. Sólo se les preguntaba telefónicamente su origen y de ahí se deducía la variedad tonal. Una vez que se supuso que se tenían suficientes personas para armar una escala tonal, se convocó a las mismas. Llegaron primero 27 personas y comenzamos la ordenación dejando a cada una en ropa interior y de espaldas a la pared. El grupo intermedio correspondiente al mixto caucásico y negroide llegó cuando la acción estaba concluida, con lo que resultó apreciable la ausencia de tonos intermedios.

blancas, entre ellas la del director de la institución, ocupan los despachos de la planta superior y poseen al mismo tiempo los sueldos más elevados”. Aquí el proyecto gira la vista directamente hacia las estructuras económicas del espacio que lo invita a desarrollar una acción artística y busca poner en evidencia algo, que sin ser un secreto, sí puede incomodar la visión del museo o galería como un espacio neutro o abstraído de la lógica económica circundante. Si seguimos con Hidalgo: “Sierra comprobó como en los museos y espacios de arte existía una relación entre el salario y el color de la piel. Aquél era más bajo cuanto más oscura era ésta.” (Hidalgo, 2005)

En este caso no hablamos de los mecanismos y las lógicas de participación, inclusión/exclusión, acceso o legitimación de los artistas dentro del ‘mundo del arte’, sino de los mecanismos que operan al interior de museos y galerías. [Tanto podría decirse también de universidades, publicaciones especializadas y de difusión, etc.] Valerse del museo para exponer las condiciones de operación del propio recinto, es algo muy próximo a lo que señala Alberro como uno de los desafíos de la crítica institucional: “exponer a la institución del arte como un campo profundamente problemático, haciendo aparentes las intersecciones en que los intereses económicos, políticos e ideológicos intervienen directamente en la producción de cultura pública” (Alberro: 7)

b) El otro ejemplo será SALVAPANTALLAS,⁶² realizado en 2006 en Roma. En él se muestra un bucle de video en blanco y negro en el que “se aprecia un plano en vertical, grabado con cámara en mano, donde se identifica el patio de una cárcel”. A decir de David Moriente, en este video “se iguala el significado de ‘contenedor de obras’, el lugar desde donde

⁶² La sucinta descripción que se ofrece en el sitio electrónico del artista es la siguiente: “Grabado desde la ventana de una sala de arte”

se realiza la grabación, con el de ‘contenedor de hombres’, ya que en las prisiones los reos están ubicados según los grados del delito, como en una taxonomía o una colección, por lo que en cierto modo aproxima la idea del *museo* a la del *centro penitenciario*.” (Moriente: 2010)

Sin coincidir plenamente en lo de *igualar*, la comparación es más que pertinente ya que históricamente la prisión y el museo tienen un origen común. Tal como señala Douglas Crimp “Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas —la locura, la enfermedad y la criminalidad—. Hay otra institución de confinamiento esperando un análisis arqueológico —el museo— y otra disciplina —la historia del arte—. Ambas son las condiciones de posibilidad del discurso que hoy conocemos como arte moderno” (Crimp: 79)

Así mismo, el sociólogo Tony Bennett, (uno de los teóricos más influyentes en el mundo anglosajón en lo referente a la teoría de los museos) considera las prisiones y los espacios de exhibición constituyen dos tipos de instituciones cuyas relaciones de poder /conocimiento, así como sus historias se mueven en direcciones paralelas. En ambos casos encontramos estructuras disciplinarias y aparatos de control, mecanismos para separar y clasificar, dispositivos para vigilar y conducir las acciones de quienes se encuentran hacia su interior, así como una vinculación con una estructura social mayor que requiere de espacios para actuar sobre aquello que “sale de la norma” ya sean objetos o personas.⁶³

⁶³ Para una lectura detallada de estas relaciones consultar (Bennet: 1990 y 1998)

CAPÍTULO3: JUEGO DE CONTEXTOS. 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE. LAS CONDICIONES SOCIALES DE PRESENTACIÓN DE UN TRABAJO DE SIERRA VISTO A DETALLE.

En el capítulo anterior se propuso el análisis de tres tipos de relación que permitirían analizar la forma en que Santiago Sierra desarrolla sus operaciones artísticas a partir de las condiciones sociales de presentación:

- Presencia: los materiales y su relación con el espacio
- Labor productiva: La relación entre el trabajo y sus condiciones sociales de producción
- Redes de relaciones: los vínculos artista - institución - espectador.

En este capítulo se propone analizar el trabajo: 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, con base en estos tres tipos de relación. Este ejercicio busca mostrar que esta aproximación hacia la labor artística por parte de Sierra, implica una un desplazamiento de una idea del “arte por el arte” hacia un arte realizado para un tiempo, unos públicos y unas circunstancias específicas. Esto es, que la conciencia de la estrecha vinculación entre las condiciones de producción, exhibición y recepción se convierte en parte esencial de la operación artística y que las soluciones formales y las estrategias de presentación se encuentran unidas como parte de una misma acción.

Por lo tanto se propone que en los trabajos de Sierra la producción artística se realiza de cara a unas circunstancias cambiantes. Que las condiciones de recepción varían dependiendo de la latitud en la que son presentados, tanto como de las condiciones físicas y sociales en que se realiza su presentación. Por lo tanto, en su trabajo podemos reconocer

la conciencia de las disparidades de un mundo que se ha propuesto como globalizado pero que se experimenta a través de la coexistencia de una multiplicidad de condiciones de vida. Una tensión que se vive cotidianamente entre los distintos niveles de acceso a los satisfactores económicos y sociales y los distintos modelos desarrollados para entender el mundo.

Se decidió utilizar el trabajo 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, grabada en la casa de la Cultura de Zinacantán. México, en Marzo de 2001, por ser uno de los primeros trabajos en que es plenamente distinguible una estrategia para afrontar las condiciones sociales de presentación de un trabajo artístico y en el que entran en juego las tres relaciones propuestas. Aunado a lo anterior consideramos que ofrece también algunos aspectos especialmente problemáticos para el análisis: postcolonialismo, lenguaje y pedagogía.

Si seguimos la estructura planteada dentro de este análisis el primer paso consistirá en indagar aquellos elementos que visibilizan las condiciones de posibilidad de la operación artística. El trabajo que analizamos es descrito en la página de Internet de Santiago Sierra con el siguiente texto:

“Once mujeres indias tzotziles, sin conocimiento alguno de la lengua española, fueron reunidas en una sala para enseñarles a decir una frase en español. La frase era: «Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro». Cobraron \$2 por persona”.⁶⁴

En dicha página podemos ver tres imágenes y un video con los que se documenta la acción. Las tres imágenes son capturas del video en blanco y negro. El video tiene una estructura continua en la que no se emplean cortes o

⁶⁴ http://www.santiago-sierra.com/200101_1024.php Consultada el 23/01/2016

procesos de montaje: Una cámara fija y con un encuadre constante capta como grupo de 11 mujeres de diversas edades toma su lugar en las primeras filas de un salón. En esa secuencia continua se ve a una persona de mediana edad y de sexo masculino hablar en tzotzil a las mujeres⁶⁵.

Las indicaciones iniciales que se dan al grupo de mujeres no dejan en claro en ningún momento si se explica el significado de la frase. Al menos no para un público que desconozca la lengua tzotzil que tiene raíces lingüísticas en el maya. El sonido es capturado por un micrófono ambiental, presumiblemente el perteneciente a una cámara de video digital de uso no profesional [lo que se puede deducir por el autofocus en los primeros planos].

Tras las indicaciones en tzotzil podemos escuchar la voz del individuo masculino repetir una y otra vez la frase «Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro», y a las mujeres repitiendo a continuación fragmentos de la frase. La dinámica repite los códigos nemotécnicos de la enseñanza pública: repetir palabra a palabra lo que el instructor va diciendo, sin necesidad de mediar una comprensión de la frase.

La dinámica en la escena transcurre en un ambiente distendido, niños circulan por el espacio, las mujeres comentan con sus vecinas de banca, a veces se ríen, se tapan la boca, o se cubren con sus coloridos *moxib* o *moxibal*⁶⁶. No miran a la cámara y se concentran por momentos en el

⁶⁵ De acuerdo con Iván Mejía, se trata de “un profesor de la lengua española que era totalmente desconocida para ellas” (Mejía)

⁶⁶ Pieza de vestimenta de tela gruesa similar a una capa que se usa para protegerse del frío y cuyo uso se remonta a la colonia. “Especialmente importante es para las mujeres la cultura del tejido, ya que constituye la más compleja actividad en su comunidad, una habilidad adquirida por todas las mujeres de Zinacantán. En realidad, el tejido es considerado como la esencia de la feminidad zinacanteca. (Esteban, 2010: 177)

instructor que, tras unos minutos, tiene que subir la voz para imponer una suerte de orden entre un grupo que parece no tomarlo en serio. Las bromas o comentarios entre las mujeres continúan hasta lograr un seguimiento, palabra a palabra de la frase. Esta dinámica se repite a lo largo de los 9 minutos con 28 segundos que dura la obra. En este punto vale la pena señalar, que habiendo observado el video en repetidas ocasiones, no queda claro el que la frase haya sido memorizada.

En los últimos segundos del video, se ve como, tras unas palabras del instructor, éste entrega unos billetes a una mujer que se encuentra sentada al centro de la segunda banca. Algunas mujeres voltean a ver cómo se hace entrega del dinero y se corta la imagen.

Este trabajo ha sido expuesto en múltiples ocasiones y en distintos foros, pero para este análisis vamos a concentrarnos en su primera aparición dentro del circuito comercial, durante la 21ª edición de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, Arco 2002, en el *Project Room* de la Galería suiza, Peter Kilchmann.

Como primera aproximación analítica partimos de los descriptores o agrupamientos conceptuales que vinculan a este trabajo en el sitio de Internet de Santiago Sierra: México, film, acción, fotografía, cuerpo, palabra, interior, trabajo, pedagogía, colonialismo y traducción.

Para mayor claridad, tal como vimos en el primer capítulo, es importante jerarquizar y separar en categorías estos descriptores:

- Ubicación: México, interior
- Medio: film, acción, fotografía
- Material: cuerpo, palabra

- Conceptos: trabajo, pedagogía, colonialismo, traducción.

Por parte de Si las categorías de análisis propuestas por David Moriente, este trabajo quedaría en la intersección de dos de ellas: Obras Remuneradas y Obras Sonoras.

- Obras Remuneradas. Existe un intercambio de dinero por la realización de una tarea y ésta se expresa mediante una acción repetitiva y en muchos sentidos absurda.
- Obras Sonoras. Podemos reconocer claramente una micro-narrativa que se desarrolla en el tiempo y que tiene al sonido y, en particular, a la palabra como protagonista.

Como se puede ver al emplear las categorías de Moriente, éstas no terminan de ubicar con precisión el ámbito de acción del trabajo de Sierra, pues confunde los medios con los materiales y a éstos con los conceptos en torno a los cuales se proponen las acciones. 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE es una obra en la que el cruce de tres fenómenos: pedagogía, colonialismo y traducción, ocurre en el contexto de un trabajo remunerado, que actúa sobre cuerpos específicos. La acción se desarrolla en la tensión que existe entre la propia lengua y el aprendizaje, valoración y funcionalidad de otra. El registro de la acción, que se realiza en un video y fotografías, [cuyas características formales se desarrollarán más adelante], no es otra cosa que el vehículo para poner en presencia estas tensiones en unas circunstancias, tiempos y condiciones específicos.

Cuando se ha señalado en esta investigación que los trabajos de Sierra no suceden en un espacio abstracto, nos referimos precisamente a que los elementos que componen este trabajo:

- El registro en una sola secuencia, sin cortes, en blanco y negro, grabada en un equipo de baja calidad,
- El hecho de reunir a un grupo de mujeres tzotziles de Zinacantán, en la Casa de Cultura local, para desarrollar una acción guiada por un instructor ajeno a esa comunidad,
- Que la acción implique repetir los fonemas de una lengua inmensamente problemática,
- Que se les solicita que memoricen una frase en la que reconocen la remuneración por verbalizar algo cuyo sentido desconocen,

Se encuentran interrelacionados y que este planteamiento es tan importante como las condiciones en que el trabajo va ser expuesto.

La presentación de la obra, digamos en el Project Room, de Arco 2002, implica poner en acción las tensiones históricas, sociales y políticas, de Zinacantán y Madrid; de la incomprensión del tozotzil y del castellano; y de las razones para esta incomprensión por parte de quienes miran el video en medio de una feria de arte contemporáneo en la que se dan cita 250 galerías de 33 países. Esta presentación tiene además unas condiciones de recepción específicas ya que en la edición 21 de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, la temática central giraba en torno a la “Reflexión sobre los centros de poder y su relación con las denominadas culturas periféricas, así como el análisis de si términos tan ambiguos como la innovación, el progreso, la evolución o el progreso, han dado lugar, si no a soluciones concluyentes, sí a ideas interesantes”. (artsnews, 2002)

De esta forma podemos ver que la *puesta en presencia* de este trabajo particular, implica el hacer visibles sus propias condiciones de posibilidad a partir del reconocimiento de las

tensiones entre los ámbitos de la acción desarrollada en Zinacantán y de su recepción en una feria de arte contemporáneo realizada en Madrid. Para ello se desarrolla un análisis entre esas condiciones de posibilidad y las relaciones que se han propuesto en esta tesis: entre los materiales y el entorno, entre el trabajo y sus condiciones socioeconómicas de producción y en los vínculos que se establecen en la relación artista - institución - espectador.

Primera relación: Sierra retoma del minimalismo la relación con el espacio y la presencia física de los materiales y propone un desmontaje a partir de materiales, acciones y cuerpos concretos. El *realismo sucio*.

Podemos ver algunos elementos del minimalismo en la forma en que se Santiago Sierra registra la acción en Zinacantán. La ausencia de cortes permite que lo que vemos se desarrolle en una sola línea temporal, no hay trabajo de edición o postproducción. Somos testigos de una acción cuyas condiciones de desarrollo se nos explican en el título. [De alguna forma se ha negociado y gestionado con algunas personas de una comunidad en los altos de Chiapas para acudir a una hora y un lugar determinados para realizar una acción por la cual serán remuneradas]. Al fluir de forma continua y presentarse sin adiciones al registro original, el lapso de tiempo que podemos observar en el video, permite la verosimilitud del documento. El foco de atención se concentra en el material audiovisual en tanto que prueba, de la misma forma en que el objeto minimalista requiere la atención en la cosa misma, sin adornos o experimentos formales.

La adopción del blanco y negro en el registro implica también evitar distractores a la acción. Podríamos decir que el tipo de registro que se hace responde a la pregunta ¿Cuáles son los mínimos elementos necesarios para documentar esta acción y evitar elementos que pudieran connotar otras interpretaciones? Si de acuerdo con el *cannon* del minimalismo “lo que hay es lo que ves”, en el video, Sierra reduce al mínimo los elementos que pudieran incorporar lecturas o remitir a códigos externos. Una solución que sigue su aproximación utilitaria al recurrir a una solución que “evite distracciones” y “motivos residuales”.

El propio encuadre evita señalar la ubicación específica del espacio en que se desarrolla la acción. Podemos ver bancas

corridas de madera, que se encuentran desgastadas colocadas una detrás de otra en un espacio que lo mismo podría ser el interior de un salón, de un auditorio o de un templo religioso. Piso de madera, paredes blancas y algunos elementos indefinidos al fondo del espacio apoyados contra lo que presumiblemente es una puerta. Contamos con la información indispensable en la descripción de la pieza: la grabación se hizo en la Casa de Cultura de Zinacantán, en marzo de 2001.

Sin embargo, como ya se ha señalado al inicio del segundo capítulo, la relación con el minimalismo es compleja: Sierra se sirve de él para controlar qué es visto y cómo es visto, pero en lugar de buscar un “objeto metafísico”, trabaja a partir de materiales que existen en un mundo concreto. Al interior de este espacio se ve el polvo, el desorden, la construcción precaria de las bancas. Lo que podemos mirar en el video tiene un uso y un desgaste, las marcas de una trayectoria y una función. Un elemento que podría ejemplificar esto serían los famosos textiles de la región, no en su apariencia de aparador, sino en su condición de vestido cotidiano. La idea del minimalismo de: dejar ser a los materiales permanece, pero lo que podemos ver en el registro se ubica en el lado opuesto a la abstracción, los materiales existen en un tiempo y un lugar determinados.

De igual forma los gestos, las actitudes y comportamientos de las indígenas tzotziles, no se ofrecen como las visiones estereotipadas de la representación indígena museográfica que puede verse en la sección etnográfica del Museo Nacional de Antropología de México o en los cromos idealizados de la compañía Galas de México. El registro no busca obtener conocimiento de un “otro” que ha sido constituido como objeto de estudio, sino que presenta a un grupo de mujeres indígenas chiapanecas aprendiendo una frase. En palabras de Coco Fusco “El énfasis que pone el artista a la hora de subrayar las patéticas condiciones de la

clase marginada y el sinsentido de sus acciones revientan la venerable tradición mexicana de celebración de la creatividad de los oprimidos frente a la adversidad. (Fusco: 23)

El otro elemento del minimalismo que retoma Sierra, es la relación con el espacio, pero en este caso la construcción es un poco más compleja. En este caso el espectador se encuentra ante una proyección de video y algunas fotografías distribuidas en un recinto expositivo. Existe, por supuesto la tentación de una lectura del campo de proyección como un espacio representacional. Sin embargo las estrategias de montaje museográfico para las imágenes, evitan cualquier tipo de encuadre o separación con respecto al espacio en el que encuentran emplazadas. Al evitar explícitamente la presencia de marcos y pedestales que señalen una separación cualitativa del objeto con respecto a los otros objetos presentes en un espacio, se propone una lectura de la operación artística no como espacio de representación sino como presentación de un acontecimiento presente.

Al evitar la mediación física del *párrergon*, [marcos, pedestales, bases, etc.] esta “distinción ordenada culturalmente”, Sierra reclama para el público que lo que se encuentra en el espacio es, de hecho “particular y local frente a los valores universales” (Derrida: 65). En otras palabras que lo que se encuentra en la sala no es algo que debe ser leído desde un código interpretativo separado del mundo cotidiano, sino que su presencia tiene un sentido específico en ese preciso lugar y en ese preciso momento.

Si el minimalismo apelaba a la conciencia de un cuerpo físico ante una relación particular de volúmenes en el espacio, en la presencia de las fotografías y el video de 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, Sierra apela a un espectador determinado [el público que acude a ferias internacionales de arte contemporáneo], en un tiempo

determinado [2002] y en un lugar específico [*project room* de la galería Peter Kilchmann en ARCO '02].

El contraste entre el ambiente aséptico del espacio expositivo y el ambiente de la Casa de Cultura de Zinacantán, mediado por la verosimilitud de las fotografías y el video, en tanto que documentos, opera entre la *puesta en presencia* de una realidad que existe en un mundo globalizado y la pregunta para el espectador sobre su relación con aquello que está mirando.

Segunda relación: Sierra muestra que las reglas del arte, no son distintas de aquellas que rigen el resto del mundo y que todo trabajo se desarrolla en condiciones socioeconómicas dispares. El trabajo es la dictadura.

En el artículo que dedicó Víctor del Río a este trabajo de Sierra en Arco 2002, lo comparaba con la paradoja de Epinénides: “Todos los cretenses con unos mentirosos”. Al ser el propio Epiménides originario de Creta, la frase plantea un círculo vicioso. De la misma forma, para del Río, el planteamiento de 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, implica una “estructura tautológica” se trata del “planteamiento de un problema y se describe con frialdad, como un enunciado escolar, con la monotonía de un inventario.” (del Río. 2002) Un problema que visibiliza una inexistencia explícita de sentido.

Así como se propuso en el Capítulo 2 con relación a PERSONA DICIENDO UNA FRASE, realizada en Reino Unido en febrero de 2002, la remuneración gira en torno a la conciencia de la alienación del desposeído, el pedirle a las mujeres tzotziles que memoricen la frase *Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro*, implica el pago por algo más que un ejercicio mnemotécnico colectivo, implica una remuneración por la conciencia del desconocimiento de la lengua oficial de un país. En cierto sentido es el reconocimiento público de la condición de extranjería u otredad de una comunidad inserta en un país que reconocía hasta ese momento al castellano como único idioma oficial.

El cambio sobre la relación del Estado Mexicano con respecto a las lenguas originarias sería discutido, justo en la coyuntura de la discusión en el Congreso de la Unión de los Acuerdos

de San Andrés⁶⁷ tras la *caravana por la paz y la dignidad de 2001* (llamada popularmente caravana zapatista o *zapatour*).

La coincidencia de fechas no es en lo absoluto azarosa. 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE está datado en marzo de 2001 y la llegada de la comandancia zapatista al Zócalo del Distrito Federal ocurrió el 11 de marzo, al tiempo que se desarrollaba una discusión al anterior de la cámara de diputados en San Lázaro sobre el cumplimiento de unos acuerdos que fueron pactados en su momento, pero que no fueron ratificados.⁶⁸ (Arango, 2002: 119) El 28 de ese mes, la comandanta Esther habla en la tribuna del Congreso de la Unión: “Se acusa a esta propuesta de promover un sistema legal atrasado, y se olvida que el actual sólo promueve la confrontación, castiga al pobre y le da impunidad al rico, condena nuestro color y convierte en delito nuestra lengua”. (Carabó 2003:131)

Es ahí que la paradoja se torna en visibilidad de una tensión estructural. Tras el proyecto integrador Vasconcelista, aparece la necesidad del debate en torno a un país multicultural. Los rasgos culturales, con las lenguas originarias como punta de lanza, se colocan al centro de un debate en el que hasta ese momento, el paradigma del monolingüismo había marcado los planes de trabajo de la Secretaría de Educación Pública.

⁶⁷ Los acuerdos de San Andrés son compromisos y propuestas conjuntas que el gobierno federal pactó con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) para garantizar una nueva relación entre los pueblos indígenas del país, la sociedad y el Estado. El propósito central de estos acuerdos era “terminar con la relación de subordinación, desigualdad, discriminación, pobreza, explotación y exclusión política de los pueblos indios.” En los acuerdos 2 y 4 se señala el reconocimiento y promoción de los derechos culturales, uno de los principales sería la coexistencia de lenguas dentro del Estado Mexicano (cfr. Cedoz, 1996)

⁶⁸ No existe en la bibliografía consultada ninguna referencia explícita a una relación entre este trabajo de Sierra y el contexto sociopolítico de México. Sin embargo la conexión, como se verá en líneas bajo, es más que plausible.

Sierra desarrolla, a partir de la paradoja, un ejercicio de visibilidad sobre las tensiones sociales en un Estado que desconoce oficialmente los problemas del post-colonialismo. Esta noción de disparidad en las relaciones con el Estado Mexicano, puede ser explorada a partir de la noción de patrimonio de los pueblos originarios que propone el investigador Mario Ruffer: más que centrar el discurso en un pasado glorioso debería cuestionarse su función en torno a “un sentido compartido de pérdida, de expoliación y conquista; y no necesariamente una posibilidad de articular un discurso de esa pérdida: qué es esa historia propia de violencia, cómo se narraría, y en todo caso, qué posibilidades aporta... la noción de patrimonio”. (Ruffer, 2014: 10) Más que regodear la mirada exotizante hacia el *otro* que aporta restos monumentales de tiempos pasados, en esta coyuntura sería necesario indagar sobre la forma en que esos múltiples otros se relacionan con un proyecto de nación, en la conciencia de las disparidades, los distintos niveles de acceso y las carencias a partir de las cuales se estructuran estas formas de relación.

Sierra en este punto es fiel a su principio de reproducir las condiciones del trabajo en el capitalismo tardío pues continúa con la separación del trabajo. Las 11 mujeres son remuneradas no por sus características individuales, inquietudes o talentos específicos. La selección se hace obedeciendo a una convocatoria para cualquiera que cumpla con un perfil: Mujer toztzil que desconozca la lengua castellana. Esta forma de reconocer en al trabajador como un cualquiera intercambiable, siempre que cumpla con unas características previamente seleccionadas permite que los gestos y signos de individualidad psicológica que podemos reconocer en el rostro de las mujeres solo sirva para reforzar esta separación funcional del mundo laboral. Tal como lo señala Hidalgo “Da igual que las indias conozcan el sentido de la frase, simplemente son un eslabón de la cadena de

montaje, como cualquier trabajador en su empresa, a lo largo del proceso de creación de una mercancía de lujo”. (Hidalgo, 2005)

En el intercambio económico propuesto por Sierra podemos reconocer una triple presencia de las relaciones productivas:

- Una persona que propone una actividad, delimita el tipo de persona que será remunerada, establece el monto disponible y reconoce una expectativa de venta que reporta una plusvalía inmensa, (descontando los gastos de producción, promoción y comercialización)
- Un grupo de mujeres motivadas a participar por una remuneración de dos dólares que en ese año representaban 18.68 pesos, prácticamente medio día de salario mínimo en Chiapas,⁶⁹
- Un sector de la población que se distribuye entre los compradores potenciales y los asistentes a las ferias de arte. Sin considerar el monto por el que pudo haber sido adquirido al trabajo de Sierra, vale la pena mencionar que por el ingreso a la feria y consumo de alimentos y bebidas en su interior, los asistentes desembolsarían más que los 22 dólares que se pagó en total a las mujeres tzotziles.

La disparidad entre los actores de esta relación es evidente y por tanto permite ver las diferencias en las motivaciones que los llevan a participar en este arreglo económico. Como señala Coco Fusco” Al transferir el juego interactivo entre las castas contemporáneas al espacio de la galería y desviar la atención de cuestiones tales como la creatividad o la originalidad, mediante el refuerzo de ciertas tareas

⁶⁹ De acuerdo a información de la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, CONASAMI, el salario mínimo en Chiapas era de 38.30 pesos diarios. (CONASAMI, 2001)

repetitivas, Sierra focaliza plenamente esta dinámica de fuerzas”. (Fusco: 25)

Santiago Sierra ha repetido en múltiples entrevistas que es un *megaobrero*, un productor de mercancías de lujo que genera un inmenso valor agregado a los objetos colocados a la venta en circuitos especializados y que no hace que seguir las reglas del mercado. (Martínez, 2003: 174) Contrario a lo que señala Víctor del Río en torno a este trabajo “La opinión o el juicio acerca de los hechos desaparece cuidadosamente borrado de forma que no existe una valoración de aquello que se muestra.” (del Río. 2002) Es precisamente esta tensión entre los valores de la galería y las implicaciones de lo que se muestran en las fotografías y el video lo que genera la plusvalía. Una tensión que es sancionada por un código de valores propio de una institución que ha validado que lo que muestra es aceptable como producción artística.

Un último aspecto que vale la pena poner en consideración sobre las relaciones productivas, es la selección que realiza Sierra para elegir a sus potenciales “personas remunerados” Un elemento que vincula las diversas obras en las que media una remuneración por el desarrollo de una actividad, es que los participantes en ellas comparten la condición de pertenecer a grupos vulnerables de la sociedad: inmigrantes, sexoservidoras y sexoservidores, personas en situación de calle, etc.

En este caso particular, la elección de mujeres indígenas permite constatar no sólo las diferencias que hay en el mercado laboral cuando se trata de la remuneración a la mano de obra tanto de mujeres como de personas cuya lengua pertenece a las lenguas originarias, sino que la discriminación es acumulativa y progresiva ahí cuando se cruzan los ejes de la desigualdad.

Si seguimos la tesis de la discriminación acumulada en la que al ser indígena se le añade al hecho de ser mujer,⁷⁰ podríamos entender que las personas dispuestas a participar en el video serían aquellas que se encontrarán en actividades productivas de menor remuneración o que laboraran en trabajos no remunerados como el cuidado de los hijos o ancianos. Sin embargo la convocatoria es exclusiva para mujeres ya que el reparto de las tareas es claramente delimitado. Al inicio del video vemos a un hombre de espaldas. Es él quien da las instrucciones y conduce al grupo: “Lo que puede verse es el reiterado ensayo de esa frase que el grupo de mujeres repite después de una voz masculina que pronuncia correctamente el castellano.” (del Río, 2002)

Tal como propone Hidalgo: “se encontró con mujeres indias tzotziles. En un país en el que pervive un profundo machismo, su condición de mujeres limita en gran medida sus aspiraciones al papel de esposas y madres. Su condición de indígenas que no hablan español constriñe aún más, y de hecho anula, las posibilidades de salir de su restringido círculo social.” (Hidalgo, 2005) Sin embargo, contraria a la lectura de Hidalgo, es posible ver en los gestos y en las actitudes de las mujeres en el video una actitud diferente.

La relación no es aquella que estructura la pedagogía tradicional en la que se otorga un estatuto superior al instructor, Podemos ver claramente en el video una actitud completamente diferente, al punto en que el instructor tiene que imponer su voz a lo largo del ejercicio de repetición. En la documentación de Sierra, es posible ver también que las actitudes frente a los roles patriarcales experimenta cambios en el marco de lo que ocurre en 2001. En las últimas

⁷⁰ Esta noción de discriminación acumulativa, se puede encontrar tanto en el discurso de las mujeres zapatistas: por ser mujer, por ser indígena y por ser zapatista, (Carabó 2003:130) como en muchos de los trabajos que exploran en la discriminación femenina en los entornos indígenas (Bueno, 2009)

imágenes es posible ver que el cometido de dominación no cumple a cabalidad con su propósito y observar cómo la realidad cuestiona al estereotipo y cómo la construcción social sobre la docilidad se tiene que enfrentar con un empoderamiento vinculado a los movimientos descolonizadores.

Tercera relación: Sierra visibiliza cómo museos y galerías operan desde una compleja red de intereses que gestionan el acceso de los diversos públicos a aquello que se reconoce como artístico. Un juego especular.

Uno de los primeros rasgos que saltan a la vista en la documentación de 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, es que el título que se encuentra superpuesto en los primeros cuadros del registro en video, está escrito tanto en español como en inglés. Para un trabajo en que la posición que se tiene frente al conocimiento y uso de una lengua es tan importante, esto no es algo que pueda pasarse por alto.

La *lingua franca* del mercado del arte es el inglés. Es el código que marca la mayor parte de las transacciones económicas tanto en las casas de subastas, como en las galerías y en el mundo de los museos. El título incorpora ya la lógica propia del mercado en que será distribuida, vendida y, en muchos casos, valorada la documentación de la acción, entendida como mercancía.

Por lo tanto lo que tenemos ante nosotros no es sólo un registro documental, sino una producción desarrollada dentro de los límites de una lógica institucional. Lo artístico, visto desde esta perspectiva, es entendido como lo que se intercambia al interior de un campo que incorpora tanto los espacios de circulación, distribución y legitimación, como la producción académica, la divulgación y el mercado. Un capital específico al interior de un campo de fuerzas en el que se requiere de la aceptación por parte de, al menos algunos de sus miembros, para poder acceder a sus mecanismos de valoración. Una feria de arte internacional, el respaldo de una galería, los comentarios de la prensa calificada y la cartera de clientes que implica este circuito, respaldan la aceptación del trabajo de Sierra dentro de este ámbito.

Cuando Theodor Adorno, señala los peligros de un arte vinculado con la propaganda o la ideología menciona que un

arte podrá tener un auténtico valor político cuando la forma y el contenido se encuentren interrelacionados de tal forma que superen el gesto ideológico y puedan montar y desmontar esa *otra forma* de confrontarse con el Mundo. Hablamos entonces de una producción en la que tanto las temáticas y las estructuras como las estrategias formales y comunicativas se vuelquen en una forma de implicación y presentación de la obra en el mundo. En 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, el juego de espejos entre el artista, las mujeres de Zinacantán y los asistentes a la galería, feria o museo, contrapone tanto las condiciones de posibilidad de la producción, distribución, valoración y publicidad del trabajo artístico, así como señala a los mecanismos que permiten su reproducción social.

Si con el minimalismo existe una preocupación por un cuerpo que se relaciona con el espacio físico circundante, con la llamada crítica institucional, la conciencia se despliega hacia un espectador consciente de que su entorno es una construcción social e ideológica. Es también el reconocer que toda acción llega al mundo en una red de relaciones que preexisten y frente a las cuales deberá operar. La crítica de la institución pasa también por reconocer que la aparente autonomía del mundo del arte, es una estrategia funcional si lo que se propone es la contemplación de representaciones que no hundan sus raíces en unas circunstancias y condiciones efectivas de la vida cotidiana. Esas 11 mujeres desarrollan sus vidas en un espacio lejano de Madrid, pero comparten no sólo un periodo de tiempo con los espectadores, sino que también comparten los efectos de un sistema económico común.

En palabras de del Río “La obra en sí se convierte en un evento laboral remunerado. Pero, la presencia física de los trabajadores y su colaboración ajena a la mecánica del arte imponen una alusión incómoda al espectador”. (del Río. 2002) Esta alusión es precisamente la conciencia de las

disparidades y las diferencias en el acceso tanto a los satisfactores materiales como a los códigos culturales hegemónicos.

Si estos contrastes son expuestos como un ejercicio de representación se corre el peligro del espectáculo y la *pornomiseria* “Cuando artistas como Sierra Intentan trasladan al Primer Mundo una serie de cuestiones candentes en su entorno de trabajo en un país en vías de desarrollo, lo que encuentran es un público ávido de emociones, que consume el drama político de la periferia como si de un espectáculo se tratase.” (Fusco: 27) Sin embargo, cuando el código adoptado explora la presentación visible de una relación que interpela al espectador, éste se encuentra “sólo, sin la compañía de un sesgo al que atenerse para reconstruir una intencionalidad clara en el autor. El lenguaje plano enfatiza el absentismo interpretativo de quien organiza este evento documentado.” (del Río. 2002)

No se trata del indigenismo museográfico gracias al cual nos encontramos con un *objeto de estudio* construido y delimitado “aquella representación estética mistificadora desvinculada de las prácticas reales de la representación política y que adquirió su esplendor durante los años 1930-1960 (Morales, 2007: 35) o con sujetos integrados a una narración que incluye un juicio de cada uno de sus elementos (Puebla, 2015)

En este trabajo, Sierra plantea una relación abierta, presente y que tiene la capacidad de interpelar al espectador. No está viendo un asunto solucionado o una acción que busca reparar una falta, es más bien “un ejercicio en el que la crítica y lo ideológico lo son sólo desde un punto de vista formal. Es decir, entendiendo la “crítica” como un ejercicio de delimitación (en este caso referido al discurso artístico) y lo “ideológico” como manifestación de la mala conciencia de un espectador condicionado y definido por el hecho mismo

de ser partícipe (privilegiado) de ese discurso de lo artístico.”
(del Río. 2002).

En 11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE, se pone en juego la relación entre los mecanismos que operan al interior del mundo del arte y los mecanismos propios de la pedagogía del lenguaje en un contexto postcolonial, a partir de una petición que pareciera absurda, pero que, del otro lado del espejo, interpela al espectador, a partir de las condiciones sociales de su presentación.

CONCLUSIÓN

1. En esta investigación se muestra cómo, en los trabajos de Santiago Sierra, las condiciones sociales de su presentación no son algo externo a sus operaciones artísticas, sino que deben ser consideradas como parte integral de la conceptualización y desarrollo de su práctica artística.

Las tres relaciones planteadas en este texto: presencia, labor productiva y vínculos artista-institución-espectador, muestran una aproximación a la acción artística, como una producción en un contexto específico.

Por tanto, en su trabajo no podemos hablar propiamente de una representación de algo a través de un soporte o una estrategia. Para Sierra la presentación implica el reconocimiento de un lugar y tiempo específicos en los que, las determinantes culturales, históricas, sociales y políticas, se relacionan con un sistema económico omnipresente.

Esta conciencia de las condiciones sociales de presentación de un trabajo artístico plantea la negociación continua entre los contextos de producción, circulación y exhibición y abre la puerta para reconocer las tensiones entre las ideas aceptadas en una comunidad artística y las prácticas específicas que introducen lógicas externas al interior de un campo que pareciera autónomo.

Esto implica que podemos ubicar una aproximación a las operaciones artísticas que se desarrolla a partir del reconocimiento de las tensiones entre los diversos contextos en los que se desarrolla vida y los

referentes teóricos desde los que se plantea el *ser* o *deber ser* del arte. En otras palabras que en trabajos como los de Santiago Sierra, es posible percibir una dialéctica entre las ideas y las necesidades concretas de un mundo específico. Que estas tensiones se desarrollan a partir de acciones que visibilizan las relaciones e intercambios entre el mundo del arte y otros mundos que coexisten. Y que es a partir de lo anterior que podemos hablar de una práctica artística que adquiere su sentido pleno en las condiciones sociales de su presentación.

2. Para iniciar la investigación sobre la relación que hay en el trabajo de Santiago Sierra entre el hecho artístico y las condiciones sociales de su presentación, se tomó la decisión de enfocar el análisis en las acciones y obra producidas entre 1990 y 2011 y que van de los primeros contenedores cúbicos hasta el NO GLOBAL TOUR.

Como, en repetidas entrevistas, Sierra ha afirmado tener un cuidado especial por la presentación pública de su persona, se decidió partir de la descripción que él mismo ofrece en la galería de Alvear de su propio trabajo. Una suerte de carta de presentación para compradores potenciales. También se propuso una revisión de los agrupamientos conceptuales que el propio artista propone para navegar en su sitio de internet: país, medio, material, entorno, colaboraciones y conceptos.

De ambas formas de autor/representación pudimos detectar los siguientes elementos pertinentes a esta investigación:

a) Al declarar que es un artista cuya obra tiene como ‘objetivo central’ el ‘hacer visibles las tramas de poder, injusticias, desigualdades y discriminaciones presentes en el mundo actual’, pareciera que la motivación en Santiago Sierra es de carácter político, pero es importante no confundir esta dimensión con un perfil suerte de activismo o de ‘arte de denuncia’. Si seguimos lo planteado por Ana María Guasch, podemos ubicar su práctica artística del lado de los que consideran que el arte “todavía puede ser útil y operativo en tanto que herramienta política que manifiesta una resistencia al poder”. (Guasch 2003:164)⁷¹ Es importante no perder de vista que el centro de su atención se encuentra en el terreno del arte y es desde ahí que propone desarrollar esa visibilidad sobre problemáticas sociales.

⁷²

b) Para poder contextualizar su trabajo desde la historia del arte nos apoyamos en la frase que mejor describe su aproximación hacia la práctica artística: “su trabajo interrumpe los flujos de

⁷¹ Ana María Guasch, de la mano de lo propuesto por Walter Benjamin en su conferencia *El artista como productor*.

⁷² “Está claro donde se ubica el arte de Santiago Sierra con relación a las prácticas artísticas contemporáneas. No está del lado de los que creen en la autonomía del arte ni de los que comulgan con la estética de las formas pero tampoco de aquellos que sustentan su obra en la calidad”. (Guasch 2003:164)

capital y mercancías⁷³ gracias a retomar y actualizar algunas estrategias del minimalismo, el arte conceptual y el performance de los años sesenta”. Desde ahí fue posible establecer un marco de referencia para ubicar el *corpus* de estrategias artísticas que emplea.

- c) Una vez delimitado este marco de referencia, la siguiente tarea consistió en detectar la forma en que ‘actualiza’ estas estrategias, por lo que fue necesario indagar en las distintas aproximaciones, lecturas e interpretaciones que Sierra hace de estas producciones artísticas. En particular, del minimalismo.

En segundo lugar, mediante una contraposición entre los agrupamientos conceptuales que el propio Sierra ofrece en su sitio de Internet (país, medio, material, entorno, conceptos y colaboraciones) y las ‘temáticas recurrentes’ que propone el crítico de arte español David Moriente (contención, cubriciones u oclusiones, obras remuneradas, obras sonoras y relaciones con el espacio) fue posible, por un lado ofrecer

⁷³ La frase “interrumpe los flujos de capital y mercancías” es propuesta por el propio Sierra en su Dossier, para la galería Helga de Alvear. Tras una revisión esta frase, propuesta por la Dra. Blanca Gutiérrez, se abre un campo de interpretación interesante para próximas investigaciones pues esta frase tiene resonancias muy interesantes con el trabajo de Deleuze y Guattari. En concreto con el Anti Edipo: “El capitalismo nace, en efecto, del encuentro entre dos clases de flujos, flujos descodificados de producción bajo la forma del capital-dinero, flujos descodificados del trabajo bajo la forma del «trabajador libre” (Deleuze: 39)

un recorrido general sobre la producción de este artista en el periodo previamente delimitado y, por el otro, explorar los elementos recurrentes en su trabajo y que permitieron abordar la pregunta por la relación que existe entre las operaciones artísticas de Sierra y las condiciones sociales de su presentación:

- La forma de asumir la dimensión ‘conceptual’ de su trabajo ya que en la categoría conceptos engloba lo mismo estrategias formales, que acciones o fenómenos.
- Los desplazamientos con respecto al minimalismo. En particular la incorporación de connotaciones semánticas en el objeto.
- Las acciones que buscan visibilizar relaciones de poder mediante la restricción a la circulación de personas o mercancías y el acceso al espacio físico o simbólico.
- La estrategia que emplea para visibilizar las asimetrías subyacentes en el modelo económico vigente, mediante la puesta en acto de tareas inútiles o absurdas, que conservan intactas las reglas de las relaciones contractuales en el mercado laboral.

- La inmediatez de sus acciones performativas:⁷⁴ Sierra produce o incentiva situaciones específicas que le permiten establecer tensiones entre contextos sociales, políticos y económicos. En ellas no pretende *representar* acciones, condiciones o situaciones. Las lleva a cabo procurando evitar dar pie a ambigüedades o interpretaciones. Las acciones se producen en la realidad, con personas reales y con consecuencias reales.
- La forma particular que tiene Sierra de concebir y emplear el espacio. En su trabajo hay una exploración de las connotaciones históricas, culturales⁷⁵ y sociales de un lugar determinado. A través de esas connotaciones busca traer a la atención del espectador las relaciones de poder, las implicaciones económicas y las condiciones de acceso a dichos lugares. (Suele enfatizar las diferencias de acceso de acuerdo a los distintos estamentos sociales a los que se pertenezca). Lo anterior es posible leerlo de forma puntual en las acciones

⁷⁴ David Moriente vincula estas acciones con la obras sonoras, pero en una revisión más amplia del trabajo de Sierra es posible ver que dichas acciones trascienden a esa 'temática recurrente'.

⁷⁵La noción de cultura que se emplea es aquella que proviene de la antropología. Por lo tanto no nos referimos a la producción y circulación de productos simbólicos excepcionales, sino al ámbito propio de las determinantes que caracterizan a un determinado grupo social y que son capaces de ser transmitidas: hábitos, gestos, lenguaje, estamentos, etc.

que propone para espacios institucionales de exhibición.

En el segundo capítulo se analizaron los elementos recurrentes antes mencionados desde tres perspectivas específicas: Minimalismo, Mercado Laboral y Política.

a) Minimalismo.

El trabajo de Sierra presenta una mirada crítica hacia el minimalismo. En sus acciones podemos ver la producción de un ‘minimalista con complejo de culpa’ ya que retoma algunas estrategias propuestas por este conjunto de artistas activos en las décadas de 1960 y 1970. Pero estas estrategias siguen un camino muy distinto ya que el interés semántico de Sierra difiere considerablemente.

En las obras de los minimalistas podemos señalar dos desplazamientos claramente identificables frente a las ideas de escultura predominantes en el siglo XIX y principios del XX.⁷⁶

El primero sería un cambio en la forma de concebir las relaciones entre el espectador y la ‘obra’, así como el papel que juega el lugar en que se desarrollan estas relaciones. La noción de *campo expandido*, propuesta por Rosalind Krauss abre el camino para ver en las obras minimalistas una nueva forma de aproximarse a la escultura: el objeto

⁷⁶ Es importante señalar que hablamos de las ideas hegemónicas en la producción académica y artística en los continentes europeo y americano ya que sería irresponsable asimilar a esta delimitación las producciones asiáticas o africanas.

escultórico es puesto a disposición de un cuerpo en movimiento (el espectador) que establece relaciones dinámicas con el lugar en que está emplazado el objeto. De esta forma los volúmenes colocados ‘uno detrás de otro’, en su dimensión de objetos adquieren una especificidad espacial a partir del lugar en que se encuentran.

El segundo sería el distanciamiento frente a un *sentido interior* en el cual se ubicarían los valores de un objeto escultórico. Tal como lo proponen Karuss y Foster, la presencia de estos objetos ‘unitarios y simétricos’ apela a la percepción a partir de aquello que es sensible para los sentidos. Esta *exterioridad* de la obra implica un giro frente a la ilusión de profundidad, así como a la intención psicologista de desentrañar un mensaje oculto tras la forma. Podemos hablar de un sujeto que busca captar la información de la pieza a través de los sentidos. Pero el sujeto al que hacen mención los artistas minimalistas se encuentra previo y exterior a la historia el lenguaje, la sexualidad y el poder.

Como puede verse en ambos desplazamientos, la atención al emplazamiento y a la exterioridad en las obras de los minimalistas pasa por reconocer una puesta en relación con una entidad dotada de percepción y que posee un interés hacia el objeto. Pero tanto el objeto escultórico como el sujeto que lleva a cabo los actos perceptivos se encuentran en un plano de gran abstracción.

El trabajo de Sierra introduce una dimensión contingente a las estrategias del minimalismo. Retoma estructuras compositivas y formales: La ‘cosa como un todo’, la ‘continuidad de una cosa detrás de otra’ o las relaciones planteadas en ‘función del espacio, la luz y del campo de visión del espectador’ para conseguir una contundencia formal que le permita ‘el mínimo gesto necesario, sin ninguna estática alrededor’. Pero en el trabajo de Santiago Sierra tanto la *cosa* como el *receptor* son entendidas como realidades concretas, en un espacio y en un tiempo específicos.

El paso del cubo metafísico, al contenedor de personas o a la hogaza de pan señala un cambio fundamental. Esto a lo que Héctor Antón Castillo califica como un *realismo sucio* implica que el objeto que presenciamos posee una materia y una forma contingentes y existe en un tiempo y un espacio específicos. Ese objeto fue elaborado por alguien, bajo un contexto laboral específico, tiene un valor de mercado potencial, existe en un espacio tanto físico como simbólico determinado por fuerzas económicas, políticas y sociales y por tanto no es más un volumen inerte. A su vez, quien se encuentra ante estos objetos o quien presencia una de sus acciones es considerado como un espectador contingente y determinado, emplazado en un lugar, inserto en una serie de relaciones de poder y en un contexto histórico y sociopolítico.

En Sierra la apuesta compartida con el minimalismo será la de la claridad y la puesta en relación con alguien, y el desplazamiento central será el empleo de esa claridad para una proponer una relación concreta y determinada entre objetos y personas del mundo real.

b) Mercado laboral: "el trabajo es la dictadura"

Posiblemente las obras más conocidas del trabajo de Sierra sean aquellas en las que solicita a alguien realizar algún trabajo inútil (al menos en apariencia) mediante una remuneración. En ellas visibiliza una serie de nociones que no son frecuentemente asociadas con la producción artística: plusvalía, oferta y demanda en el mercado laboral, fuerza de trabajo (entendida como mercancía) y la noción marxista del *fetichismo de la mercancía* asociada con esta fuerza de trabajo. Estas nociones no sólo se encuentran en las llamadas *acciones remuneradas* dentro del trabajo de Sierra, sino que es posible detectarlas en gran parte de su producción. Al menos dentro del periodo analizado en la presente investigación.

Dichas nociones implican una tensión adicional al ser llevadas al contexto del espacio de exposición. Ya sea en un museo, galería, bienal, o en el espacio público (cuando se trata de obras comisionadas), el trabajo de Sierra confronta a un ámbito, que a la luz de la llamada autonomía del arte,

pareciera guarecerse de estas problemáticas. Al interior del llamado ‘mundo del arte’ es frecuente observar un velo que oculta las relaciones de producción, las asimetrías en el acceso a oportunidades y los abusos de poder. Como si estas instituciones fueran ajenas a los conflictos presentes en el resto de los ámbitos de la sociedad.

En trabajos concretos de Sierra podemos observar cómo diversas entidades ‘culturales’ se vuelen copartícipes de la explotación, la disparidad con que se relacionan los distintos agentes implicados y la capacidad que existe en su accionar cotidiano para transformar capitales de diversas naturalezas.

Al visibilizar las condiciones del mercado laboral, Sierra muestra cómo la fuerza de trabajo deviene mercancía y cómo el individuo al interior de esta lógica deviene intercambiable para efectos de la producción. E incluso lleva, en algunas obras, esta acción de visibilidad a un nuevo límite al proponer la compra de la conciencia de la alienación: cuando una persona acepta ser remunerada por reconocer que está siendo explotada (PERSONA DICIENDO UNA FRASE. 2002), el pago no es otorgado en compensación por un trabajo o un servicio, sino por la conciencia de que se está siendo explotado.

La estructura de estas obras obedece a un doble juego de espejos. Por un lado muestra la relación entre la persona que vende su

fuerza de trabajo y el artista que la va a capitalizar y, por el otro, muestra las disparidades entre el artista-productor y las entidades del llamado ‘mundo del arte’. A través de esta estructura Sierra proyecta el fantasma de la explotación en un mercado en el que el trabajo remunerado deviene objeto-artístico y el objeto-artístico deviene mercancía cultural. Sierra se sirve de este aparente intercambio de contextos para mostrar que las condiciones de producción, distribución y consumo en el mercado del arte son equiparables a las que rigen los intercambios cotidianos, con lo que desmonta de forma efectiva esa aparente autonomía del ámbito artístico.

En el trabajo de Sierra la acción artística se sitúa como bisagra entre ambos contextos y permite el intercambio de referentes de este juego especular, lo que permite visibilizar las reglas que estructuran al ‘campo artístico’, pues pone en acto estas tensiones.

Por lo tanto es posible decir que la producción artística de Sierra no *representa* las condiciones sociales de presentación de los objetos artísticos, sino que adquiere su sentido a partir de los mecanismos que determinan esas condiciones sociales de *presentación*.

c) Política

Para ubicar el trabajo de Sierra dentro del plano de la relación de arte-política se tomó como referencia el trabajo de Theodor Adorno quien propone una diferencia entre

acción y discurso político en el arte. Por un lado el arte activista o propagandístico que coloca al centro de su labor una agenda y pone en segundo plano su dimensión de arte en tanto que arte y por el otro lado una producción artística que ‘contribuye a la transformación de la sociedad, a través del combate a la indiferencia’ y que permite que sus estructuras y soluciones sean al mismo tiempo ‘desmontajes’ que permitan recomponer los elementos de la realidad para reunirlos ‘por libertad’ en algo diferente.

Para delimitar la forma en que se aborda la noción de *política* en la presente investigación se acudió a Hannah Arendt. La idea central de la filósofa alemana es que la política surge en el espacio entre-los-hombres y se establece como una relación. Concretamente como acciones públicas que inciden en las redes de relaciones que se establecen entre la pluralidad de los seres humanos.

Si la aproximación a la política se realiza desde esta perspectiva, el arte deviene político desde su exposición, en su hacerse público ante los hombres. Bajo esta mirada la dimensión política no se encuentra ubicada en el desarrollo de una “cosa” específica: el llamado objeto artístico, sino que implica [en un campo expandido], tanto los contenidos o conceptos, como los medios y procesos de producción así como los contextos espacio-temporales en los que se

presenta en un mundo concreto y ante alguien concreto.

Es importante subrayar que en esta investigación no se busca asimilar la producción de Sierra a una estrategia de carácter político, pues dicha acción implicaría pasar por alto el constante recordatorio del propio Sierra, en el que una y otra vez menciona que su producción se circunscribe ante todo al arte.⁷⁷ Explorar los vínculos que hay en el trabajo de Sierra con algunas de las ideas de Arendt, busca más bien explorar ciertas tensiones entre elementos característicos del trabajo de Sierra y un corpus de ideas específicas. Si bien es posible encontrar resonancias entre ambos, no es en absoluto el resultado de una agenda común o la piedra de toque para desmontar un fenómeno más complejo. Más bien se trata de explorar las proximidades entre las acciones realizadas al interior de un ámbito específico con un marco teórico desarrollado en otro momento y con un objeto de estudio distinto. A esta serie de tensiones, similitudes o aproximaciones es a lo que llamamos dimensión política.

3. Para explorar la dimensión política de las operaciones artísticas de Sierra es necesario atender tanto los conceptos o temáticas de su trabajo como la forma en que sus obras se

⁷⁷ “El arte no tiene la capacidad de sublevar a la población. No tengo ese derecho si estoy trabajando de decorador de instituciones”. (Hidalgo, 2005)

inscriben o actúan en la red de relaciones preexistentes en un contexto dado.

La dimensión política del trabajo de Sierra reside en que sus operaciones artísticas se desarrollan a partir de sujetos y objetos determinados en tiempos y espacios específicos y que la lectura que se hace de éstos implica ya una postura crítica, que busca señalar las condiciones de su producción, distribución, valoración y publicidad, así como señalar los mecanismos que permiten su reproducción social.

Para colocar esta interpretación en un ámbito más próximo a la teoría del arte se trazaron líneas de proximidad con el movimiento denominado crítica institucional, en el cual, es posible detectar algunos elementos afines al trabajo de Sierra. Es pertinente recalcar que aunque Sierra no se inscribe en dicho movimiento, los siguientes principios son compartidos.

- La crítica de la institución-arte implica el análisis de sus condiciones de posibilidad.
- En ella se analizan los vínculos de legitimación, apropiación y cooptación entre la institución-arte y los poderes económicos, políticos y sociales.
- Se propone una mirada analítica sobre el estatuto del artista en la sociedad contemporánea y se busca proponer otra ubicación del arte dentro del tejido de lo social.

- Se busca un cambio en el papel del espectador ante la obra, que implica detectar las conexiones específicas entre la institución-arte y el contexto social ampliado, que incluye a los propios espectadores.

Con el análisis de los trabajos: CONTRATACIÓN Y ORDENACIÓN DE 30 TRABAJADORES CONFORME A SU COLOR DE PIEL.2002, SALVAPANTALLAS. 2006, fue posible constatar cómo la obra de Sierra se sirve de estrategias propias del minimalismo para volver la mirada hacia las condiciones de operación propias de las instituciones en que son presentadas las obras: a sus procedimientos de inclusión / exclusión, a las intersecciones de intereses económicos, políticos e ideológicos, así como a los mecanismos que determinan aquello que puede o no ser reconocido como valioso.

Al visibilizar las estructuras subyacentes en los espacios que gestionan la exposición de los productos artísticos, Sierra entreteje en su trabajo las complejas relaciones entre los sujetos-espectadores, las instituciones del arte y los objetos, de tal forma que el producto final no podía aislarse de ninguno de los elementos concretos que componen esta compleja interrelación.

De esta forma fue posible analizar cómo en el trabajo de Sierra las condiciones sociales de la presentación del hecho artístico son parte consubstancial de la obra misma:

- La obra es concebida como la puesta en relación, entre objetos y sujetos determinados, temporal y espacialmente, a partir de una estrategia que privilegia la claridad.
 - En estas obras o acciones no se busca que las condiciones sociales de presentación sean un elemento temático o conceptual de los objetos artísticos, sino que la obra como tal existe a partir de los mecanismos que determinan esas condiciones.
 - La obra es el tejido resultante de una ‘puesta a disposición’ entre los sujetos, las instituciones y los objetos, a partir de sus determinantes históricas, políticas, económicas y sociales que trasciende la mera descripción y tiene el propósito de visibilizar los conflictos compartidos.
4. Esta tesis abre varias líneas de investigación que sería importante poder desarrollar posteriormente.

La conciencia sobre las posibilidades de incidir en el plano de lo social a partir de una acción artística, ha estado presente a lo largo de la historia y es posible detectar en muchas operaciones artísticas un cálculo cuidadoso de las condiciones sociales de su presentación, por lo que un análisis histórico de las estrategias que incorporan el aparecer en el mundo de una obra sería una investigación que podría revelar información valiosa con respecto a los cambios en las motivaciones, coincidencias

y desplazamientos por parte tanto de los artistas como de las instituciones.

En esta investigación se ha decidido centrar la atención en el lado del artista, pero es un hecho que muchas de las instituciones que han recibido, promovido o rechazado algunos de estos trabajos, están conscientes del tipo de estrategia que se desarrolla en dicho trabajos. Por esto sería necesario hacer una investigación que reflejara la visión de museos, galerías, bienales o entidades públicas y privadas en torno a estas estrategias.

Si bien muchos académicos proponen analizar la dimensión ética de estas estrategias desde una perspectiva de suspensión -que colocaría lejos del plano de la pertinencia académica hacer una valoración social de estas operaciones artísticas-, ¿Es posible hacer una valoración ética de la red de relaciones que se teje en los intercambios entre artistas e instituciones que son conscientes de estas mismas estrategias? Y si es así ¿Cuál sería el punto de partida para analizar las condiciones éticas de esta relación?

Finalmente, el análisis sobre la relación particular que establece Santiago Sierra entre su trabajo y las condiciones sociales de su presentación, arroja una perspectiva interesante sobre los límites de lo que llamamos objeto, producción u operación artística, pues escapa a la concreción de las entidades y se proyecta de forma singular en

el plano de las acciones. Al menos en el sentido que da Hannah Arendt sobre la acción. Un acto humano destinado a incidir en la red de relaciones que preexisten entre los hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Akal. Madrid. 2004
- ALBARRÁN, Juan. *Trabajo y delito en la obra de Santiago Sierra*. Revista Fakta. 2003. Disponible en: <http://revistafakta.wordpress.com/2013/06/12/trabajo-y-delito-en-la-obra-de-santiago-sierra-por-juan-albarran-2/>. Consultado el 12/12/2013
- ALBERRO, Alexander. "Institutions, critique and institutional critique". En: *Institutional critique, an anthology of artists' writings*. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge. 2009, pp. 2-19.
- ALTHUSSER, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York: Monthly Review Press. 2001pp. 143-145 y 184-185
- ANTÓN, Emma Rodero. "Concepto y técnicas de la propaganda y su aplicación al nazismo". En *Cultura y medios de comunicación: actas del III Congreso Internacional*, Salamanca, del 15 al 18 de febrero de 1999. Servicio de Publicaciones, 2000. pp. 655-668.
- ARANGO, Obed. "El Zócalo como texto cultural. Un caso de análisis etnográfico-semiótico: la entrada triunfal de la caravana zapatista." *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 9.25 (2002): 118-147.
- ARENDT, Hannah. *De la Historia a la Acción*. Paidós. México. 2005

- _____. *¿Qué es la política?*, Paidós. Barcelona. 1995
- _____. *La condición Humana*, Paidós, Barcelona, 2005
- ARTSNEWS, Indepth Arts News: "ARCO'02", *Artsnews Archive*, Madrid. 2002. Consultado en:
- <http://www.absolutearts.com/artsnews/2002/02/13/29648.html>
- BATAILLE, Georges. *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2003
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la Historia*. Taurus. Buenos Aires. 1989
- BENNETT, Tony. *The exhibitionary complex*. New Formations No 4, 1998. pp. 73-102
- _____. *The political rationality of the museum*. Continuum, 1990, vol. 3, no 1, p. 35-55.
- BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books. 2012
- BOURDIEU, Pierre. "Algunas propiedades de los campos". En: *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990 pp.135-141
- _____. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus. Madrid. 1988
- _____. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI. Buenos Aires. 2010
- BUENO, Andrea Pequeño. *Participación y políticas de mujeres indígenas en América Latina*. Flacso-Sede Ecuador, 2009.

- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge. 1984
- CANCLINI, Néstor. "Introducción: La sociología de la cultura". En: *Bourdieu, Pierre. Sociología y Cultura*. Grijalbo – CONACULTA. México. 1990
- CASTILLO, Héctor Antón, *Cuando las actitudes devienen mercancía (El arte de Santiago Sierra)*, 20.12.2006, Réplica 21. En http://replica21.com/archivo/articulos/a_b/42_0_anton_sierra.htm Consultado el 06/08/2013
- CARBÓ, Teresa, and Paloma Villegas. "La comandanta zapatista Esther en el Congreso de la Unión: un análisis de su desempeño escénico como intervención política." *Debate Feminista* (2003): 101-150.
- CASTORIADIS, Cornelius. *The imaginary Institution of Society*. Massachusetts Institute of Technology .Cambridge. 1998. p 110
- CASTRO FLÓREZ, Fernando. "Castigados [Consideraciones sobre el trabajo de Santiago Sierra]". En *Revista Exit* número 12, 2003, p. 50
- CEDOZ, ¿Qué son los Acuerdos de San Andrés? Centro de documentación sobre el zapatismo, 1996. Consultado el 24/01/2006 en <http://www.cedoz.org/site/content.php?doc=400>
- CLARAMONTE, Jordi. *Arte de contexto*. Nerea, 2011.
- CONASAMI. Boletín de prensa, "incremento a los salarios mínimos de las tres áreas geográficas" comisión nacional de los salarios mínimos. 27 de diciembre de 2001. Consultad el 24/01/2016 en: http://www.conasami.gob.mx/pdf/bolatinos_sal

_minimo/2001/boletin_prensa_27_diciembre_2001.pdf

- CRIMP, Douglas. "Sobre las ruinas del museo", En: Foster et al. *La Postmodernidad*. Kairós. Barcelona. 1985, pp.75-92
- DE ALVEAR, Helga. *Biografía*, en: <http://www.helgadealvear.com/web/index.php/santiago-sierra/#bio>. Consultado el 27/09/2013
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Naufragio. Santiago. 1995
- DEL RÍO, Víctor. "Afinidades efectivas: Santiago Sierra. 11 personas remuneradas para aprender una frase", *Arconoticias*, n° 23, primavera 2002, pp. 18-20.
- DELEUZE, Gilles, y Guattari, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Trans. Francisco Monge. Barcelona: Paidós. 1985.
- DERRIDA, Jacques. *La verdad en pintura*. Editorial Paidós. Buenos Aires. 2001
- DERRIDA, Jacques. *La diferencia (Différance)*. Edición electrónica de [www. philosophia. cl/](http://www.philosophia.cl/)Escuela de Filosofía Universidad e ARCIS, 1968.
- ESTEBAN, Moisés, and Ignasi Vila. "Modelos culturales y retratos de identidad. Un estudio empírico con jóvenes de distintos contextos sociodemográficos." *Estudios de Psicología* 31.2 (2010): 173-185.
- ESTRADA Rebull, María del Mar. "Política en Hannah Arendt". En: *Estudios Socailes Núm. 2*, Universidad de Guadalajara. Diciembre 2007, pp. 137- 158

- FAGUET, Michèle. *Pornomiseria: Or how not to make a documentary film*. Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, 2009, p. 5-15.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo Real*. Akal. Madrid. 2001
- FOUCAULT, Michel. "The End of the Monarchy of Sex" En: *Foucault Live: Interviews, 1966-1984*. Semiotext(e). New York. 1989, p. 155
- FUSCO, Coco. "La insoportable pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta". *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, 2001, no 29, p. 16-34.
- GABLIK, Suzi. "Minimalismo", en STANGOS. Nikos: *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 202
- GRENFELL, Michael y HARDY, Cheryl. *Art Rules, Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. BERG. Oxford, 2007
- GUASCH, Anna Maria. *El arte último del Siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma. Madrid. 2000
- GUASCH, Anna Maria." El desplazamiento de la Cacerolada", en: *Matèria: revista d'art* Núm.: 3/ Universidad de Barcelona. 2003
- HALL, Edward T. *Proxémica. La nueva comunicación*, 1994, p. 198-229.
- HARRIS DIEZ, Ronald. "El paisaje de los dioses: los santuarios griegos de la época clásica y su entorno natural". *Aisthesis*. n.49. 2011. pp. 67-83.
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones de Estética*. Volumen 1. Akal, Barcelona. 1989
- HIDALGO, Miguel Ángel, *Trabajando con los excrementos de lo Real*, salonkritik.net, octubre 30, 2005,

http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php. Consultado el 20/09/2013

- HOBBS, Thomas. *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Fondo de Cultura Económica. México. 1980
- HONTORIA, Javier, Santiago Sierra “Estamos ante un sistema violento. Mi obra no es una estafalaria aportación estética”, *El Cultural* 23/07/2010, Publicado el 11/11/2004, Edición impresa | ARTE
http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra
- JUDD, Donald. “Specific objects”. *Arts Yearbook*, 1965, vol. 8, p. 1959-75. Consultado en <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf> [15/08/2013] pp. 1 a 6
- KAMMERER, María Luján; Sánchez Roncero, María Victoria. “El cacerolazo como nueva forma de expresión popular”. *Question*, 2010, vol. 1, no 6.
- KNABB, Ken, ed. *Situationist international anthology*. Berkeley, CA: Bureau of Public Secrets, 2006
- KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expandend Field”. *October*, Vol.8 1979 pp. 30-44
- KRAUSS, Rosalind. “The cultural logic of the late capitalist museum”. *October*, 1990, vol. 54, p. 3-17.
- KRAUSS, Rosalind. “Doble negativo”. En *Pasajes de la escultura moderna*. AKAL, Madrid. 2002, pp. 239-279
- KWON, Miwon. *One Place After Another*. MIT Press, 2004

- LUDZ, Ursula. Ed. *Hannah Arendt, Martin Heidegger. Correspondencia 1925-1975 y otros documentos de los legados*. Herder, Barcelona. 2000
- MARGOLLES, Teresa, “Conversación con Santiago Sierra”, *BOMB* 86, Winter 2004, <http://bombsite.com/issues/86/articles/2606>. Traducción al inglés de Kerry Hegarty. Consultado el 06/12/2013
- MARTÍNEZ, Rosa: “Entrevista a Santiago Sierra” En: *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores/ Turner, 2003, pp. 150-213 (a)
- _____. “La mercancía y la Muerte” En: *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores/ Turner, 2003*, pp. 14-25 (b)
- MARX, Carlos. *El Capital, crítica de la economía política*, Volumen 1. Siglo XXI 1981. P.123.
- MAYOLO, C., Ospina, L., Márquez, G. G., & Samudio, A. C. *Agarrando pueblo*, Satuple. Colombia. 2008
- MEDINA, Cuauhtémoc. “Aduana” En: *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores/ Turner, 2003, pp. 214-253.
- MEDINA, Cuauhtémoc. “Espectralidad materialista”. En: *Margolles Teresa. ¿De qué otra Cosa Podemos Hablar?* Editorial RM. México. 2009, pp. 15 a 32
- MEJÍA, Ivan. "El Otro como objeto, el Ideal del yo, y Viceversa", en *Escritos sobre arte*, (s.f.) Consultado el 23/01/2016. <https://sites.google.com/site/contemporaryartcri>

ticism/home/escritos-sobre-arte/el-otro-como-objeto-el-ideal-del-yo-y-viceversa.

- MORALES Moreno, Luis Gerardo. "Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México" *Relaciones*. Estudios de historia y sociedad, vol. XXVIII, núm. 111, 2007, pp. 31-66
- MORENO, Luis D. Rivero. "Soy mercancía. Arte, seres humanos y otros productos". *ASRI: Arte y sociedad*. Revista de investigación, 2011, p. 16.
- MORIENTE, David. "Santiago Sierra: Ocultar y desvelar, Una genealogía de la Dominación". *Asociación Aragonesa de críticos de Arte* Número 11. 2010
- MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture" en G. Battcock, ed. *Minimal Art a critical anthology*. Univ of California Press, 1995 p.232
- MOXEY, Keith. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 2003, no 1, p. 41-59.
- NOWOTNY, Stefan. "Anti-Canonization". En: Raunig, Gerald y Ray, Gene (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. MayFlyBooks. Londres. 2009 pp. 21-28
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. University of California Press. California. 2000
- OBRIST, Hans Ulrich. "Santiago Sierra In Conversation with Wans Ulrich Obrist" (Enero 13, 2012) En: GORDON Uri. Et al. *Santiago Sierra. The Black Cone—Monument to Civil Disobedience*. Reykjavik Art Museum. Reikiavik, 2013. pp 37-56

- OLIVEIRA, Nicolás de. Oxley Nicola, Petry Michael. *Installation Art*. Thames and Hudson. Londres. 1994
- PELTOMÄKI, Kirsi. "Affect and spectatorial agency: Viewing institutional critique in the 1970s (Claire Copley Gallery)". *Art Journal*, 2007, vol. 66, no 4, p. 37-51
- _____. *Strategies of Institutional Critique in Recent American Art*. Tesis Doctoral. University of Rochester. Program in Visual and Cultural Studies. 2002.
- POMIAN, Krzysztof. "Historia cultural, historia de los semióforos". En Jean-Pierre Rioux y Jean-Francois Sirinelli, *Para una historia cultural*. México: Taurus. 1997. pp.79-108
- PUEBLA Antequera, Maria Florencia. "Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de américa latina" *Revista del Museo de Antropología* 8.2 (2015): 239-250.
- RICHTER, David F. *Diálogos sobre lo informe: Trayectoria de Bataille a Poeta en Nueva York*. Acta literaria n.46. 2013. pp. 85-106.
- ROBERTSON, Jean. "Place". En Robertson, Jean y McDaniel, Craig. *Themes of contemporary art. Visual art after 1980*. Oxford University Press. Oxford. 2012
- RUFER, Mario. "La comunidad melancólica: etnicidad, patrimonio comunitario y memoria en México". En *Kompetenznetz Lateinamerika, Working Paper Series*, No. 12, 2014. Pp. 1-21
- SCHOOFS, Miriam. "Hamburg as the point of departure for Santiago Sierra's Political minimalism". En

- Santiago Sierra. *Skulptur, Fotografie, Film*. Kunsthalle Tübingen. Snoeck. Bonn. 2013 pp. 11-24
- SCHUTT, Daniel. "Argentina 2001-2002: agonía, estallido y naufragio". *Foro Internacional*, 2003, vol. 43, no 172, El colegio de México. p. 477
- SHEIKH, Simon. "Notes on Institutional Critique". En: Raunig, Gerald y Ray, Gene (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. MayFlyBooks. Londres. 2009 pp. 29-32
- SLG - South London Gallery, *On Kawara: Reading one Million Years*, 29 mar - 5 apr 2004, <http://www.southlondongallery.org/page/144/On+Kawara+Reading+One+Million+Years/132>. Consultado el 30-07-2013
- SPIEGLER, Marc. "When Human Beings Are the Canvas", *ARTnews*, Vol. 102 Número 6, 2003, <http://www.artnews.com/issues/issue.asp?id=10206>
- STACHELHAUS, Heiner. *Joseph Beuys*. Abbeville Press, New York, 1987, p. 135.
- STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art, a very Short Introduction*. Oxford University Press. Oxford.2004
- STEYERL, Hito. "The Institution of Critique". En: Raunig, Gerald y Ray, Gene (eds.) *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*. MayFlyBooks. Londres. 2009 pp. 13-20
- STIMSON, Blake. "What was institutional critique?". En. *Institutional critique, an anthology of artists' writings*. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge. 2009 pp. 20-42.

TATARKIEWICKS, Wladislav, *Historia de seis ideas*, Alianza – Tecnos, 1988

VANEENOO, Cedric. “Minimalism in Art and Design: Concept, influences, implications and perspectives”. *Journal of Fine and Studio Art*. Vol, 2011, vol. 2, no 1, p. 7-12.

WAGNER, Hilke, “Entrevista a Santiago Sierra”. En: *STOMMELN / FRANKFURT*. CAC Málaga. Málaga. 2006 pp12-32

WANT, Christopher. *Grove Art Online*, Oxford University Press. 2009, Consultado en http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10459 [15/08/2013]

ANEXO 1. LISTADO DE OBRAS REFERIDAS EN EL TEXTO

11 PERSONAS REMUNERADAS PARA APRENDER UNA FRASE. 2011.
--11, 28, 100, 101, 104, 109, 111, 112, 118, 119, 121, 144



120 HORAS DE LECTURA CONTINUA DE UNA GUÍA DE TELÉFONOS.
2004 ----- 29



15 HEXÁEDROS DE 250CM DE LADO CADA UNO. 1996 ----- 54



1549 CRÍMENES DE ESTADO. 2007 ----- 29



2 CILINDROS DE 250 X 250 CM CADA UNO, COMPUESTOS DE CARTELES ARRANCADOS. 1994----- 32



20 TRABAJADORES EN LA BODEGA DE UN BARCO. 2001----- 16



20 TROZOS DE CALLE ARRANCADA, DE 100 CM DE LADO EN SU CARA SUPERIOR. 1992----- 32



24 BLOQUES DE CONCRETO MOVIDOS CONSTANTEMENTE DURANTE UNA JORNADA POR OBREROS REMUNERADOS. 1999 - 26, 54, 64



245 M³.2006 ----- 32



3.000 HUECOS DE 180 X 50 X 50 CM CADA UNO. 2002----- 23



4 CONTENEDORES CÚBICOS DE 250 CM DE LADO. 1991 ----- 53



586 HORAS DE TRABAJO. 2004-----23, 52, 57



6 INSTALACIONES HECHAS EN SESEÑA, TOLEDO, EN EL POLÍGONO INDUSTRIAL LOS PONTONES, Y UNA INSTALACIÓN EN EL ESPAI 13 DE LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ DE BARCELONA. 1995 -- 20, 54



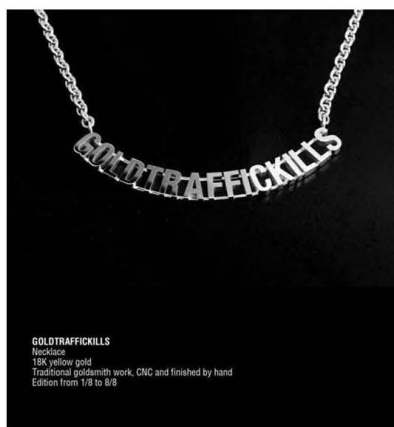
9 FORMAS DE 100 X 100 X 600 CM CONSTRUIDAS PARA SER SOSTENIDAS EN PERPENDICULAR A LA PARED, 2002----- 26



ALTAVOCES. 2005 ----- 19, 29

No hay imagen. El texto puede ser consultado en:
http://www.santiago-sierra.com/200502_1024.php -

COLECCIÓN DE JOYAS. 2006 ----- 20



CONCIERTO PARA PLANTA ELÉCTRICA A DIESEL. 2007 ----- 29



CONTENDOR CÚBICO. 1990----- 53



CONTENDOR EN EL ESPACIO. 1991 ----- 53



CONTENEDOR CÚBICO DE 200CM DE LADO. 1990----- 53



CONTRATACIÓN Y ORDENACIÓN DE 30 TRABAJADORES CONFORME
A SU COLOR DE PIEL, 2002----- 17, 97, 137



CUBO DE PAN 90 X 90 CM. 2003 ----- 20, 65



EL DEGÜELLO, 2003----- 29



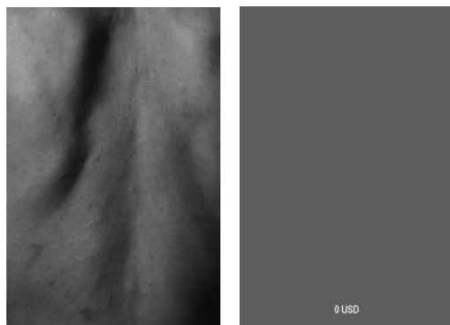
EL PASILLO DE LA CASA DEL PUEBLO. 2005----- 32



ESPACIO CERRADO CON METAL CORRUGADO, 2002----- 24



ESTUDIO ECONÓMICO DE LA PIEL DE LOS CARAQUEÑOS. 2006-- 17



FRANZ ERHARD WALTHER Y SANTIAGO SIERRA DEMOSTRANDO EL
NO.46 DEL PREMIO CONJUNTO DE TRABAJOS DE WALTHER. 2011
----- 20



HISTORIA DE LA GALERÍA FOKSAL ENSEÑADA A UN DESEMPLEADO
UCRANIANO. 2002----- 28



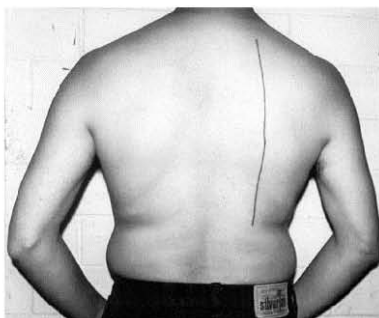
INSTITUCIÓN EMBARRADA. 2005----- 32



LA MARSELLÉS A TOCADA ININTERRUMPIDAMENTE POR UNA HORA.
2004----- 29



LÍNEA DE 30 CM TATUADA SOBRE UNA PERSONA REMUNERADA.
1998----- 52



LOS CASTIGADOS. 2006----- 32



LOS ENCARGADOS. 2012----- 17, 20



MURO DE CEMENTO CORTADO A 300CM DE LADO EN SU CARA SUPERIOR. 1992----- 54



MURO DE UNA GALERIA ARRANCADO, INCLINADO A 60 GRADOS DEL SUELO Y SOSTENIDO POR 5 PERSONAS. 2000 ----- 26



NO GLOBAL TOUR. 2011 -----123



NO PROYECTADO SOBRE EL PAPA. 2011----- 20



NO TRAZADO EN UNA COSECHIA. 2011 ----- 20



OBSTRUCCIÓN DE UNA VÍA CON UN CONTENEDOR DE CARGA. 1998-----16, 24



ORDENACIÓN DE 12 PARAPETOS PREFABRICADOS. 2004----- 32



PERSONA DICRIENDO UNA FRASE. 2002 -----29, 67, 89, 111, 132



PERSONA OBSTRUYENDO UNA LÍNEA DE CONTAINERS, 2009 --- 16



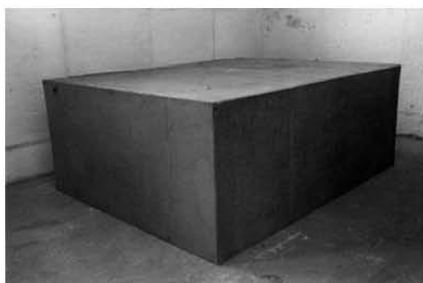
PERSONAS REMUNERADAS PARA PERMANECER EN EL INTERIOR DE CAJAS DE CARTÓN. 1999----- 23, 53



PINTURAS REALIZADAS POR UN ARROJAFUEGOS. 2003----- 95



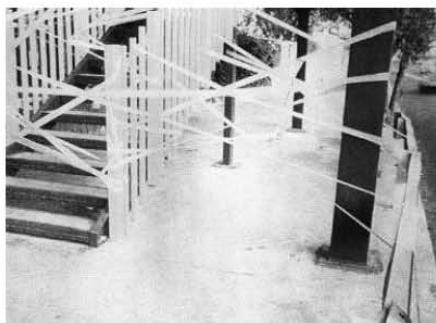
PRISMA. 1990----- 53



PSICOFONÍA GRABADA EN LA CASA DEL PUEBLO. 2005----- 29



PUENTE PEATONAL OBSTRUIDO CON CINTA DE EMBALAJE. 1996 24



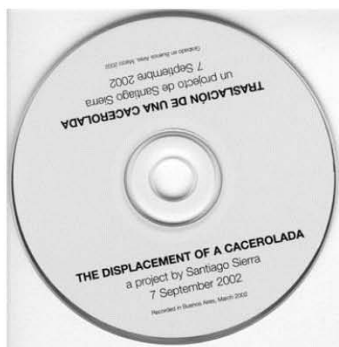
SALVAPANTALLAS. 2006 -----98, 137



TRADUCCIÓN DE UNA CHARLA. NÁHUATL 2011, ALEMÁN Y CALÓ
2010, ITALIANO Y GALLEGO 2009----- 29



TRASLACIÓN DE UNA CACEROLADA. 2002 ----- 29, 30



VETERANOS DE LAS GUERRAS DE CAMBOYA, RUANDA, KOSOVO,
AFGANISTÁN E IRAK DE CARA A LA PARED. 2010 ----- 17

