



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

**EL ESPECTADOR INTERPASIVO EN LA OBRA ARTÍSTICA DE SANTIAGO
SIERRA**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DIANA LAURA MARTÍNEZ GARCÍA.

TUTOR PRINCIPAL
DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ.
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS.

TUTORES
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA.
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA.
MTRO. DANIEL ALBERTO SICERONE.
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.

CIUDAD DE MEXICO, DICIEMBRE, 2023.



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.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quisiera agradecer profundamente al Consejo Nacional de Humanidades y Tecnologías (Conahcyt) por el apoyo económico brindado mediante su Programa Becas para Estudio de Posgrado. Al posgrado de Historia del Arte de la UNAM y al coordinador Erik Velázquez por el apoyo otorgado durante este proceso. A Héctor Ferrer y a Gabriela Sotelo por su ayuda incondicional para todos los procesos y trámites de la maestría.

A mis tutores Cuauhtémoc Medina, Daniel Sicerone y José Luis Barrios, quienes me guiaron durante cada una de las etapas del proyecto, pues me ofrecieron conocimientos y herramientas fundamentales para el desarrollo de mi ensayo.

Me gustaría agradecer a la Facultad de Teología y Religión de la Universidad de Groningen en Países Bajos, por el apoyo que me brindaron durante mi estancia de investigación. Así como, a los profesores Andrejc Gorazd y Lautaro Roig Lanzillotta, por todo el conocimiento que aportaron a mi trabajo de investigación.

Asimismo, quiero agradecer a mi familia y amigos por estar siempre presentes, debido a que fueron una parte fundamental para mi desarrollo personal y profesional.

ÍNDICE

Introducción	3
La obra de Sierra: una caracterización	5
Delimitación del estudio	8
¿Qué es la interpasividad?	13
El ritual y la fantasía ideológicos en la obra de Sierra.....	12
El Ángel exterminador y la repetición en la obra de Santiago Sierra	27
465 personas remuneradas	33
Conclusiones.....	41
Bibliografía.....	43
Cuerpo de imágenes	47

“El infierno son los demás...”

Jean-Paul Sartre.

El presente ensayo explora la noción de espectador interpasivo que surge en la práctica artística del español Santiago Sierra. Si bien su *modus operandi* ha evolucionado a lo largo de su carrera, detectamos dos elementos conceptuales que se encuentran presentes en gran parte de su producción: el antagonismo y las relaciones de poder. Su obra traza un espacio de confrontación en donde el artista coloca al público en una situación en la que no quiere estar; el espectador de arte solo quiere llegar a la sala de exposiciones y contemplar sin ser interrumpido.¹

Por lo que, la intención de este ensayo es utilizar el concepto de interpasividad de Robert Pfaller para analizar la propuesta artística de Santiago Sierra. Este concepto nos permite en un primer momento, observar que existe una relación sociocimbólica que se produce entre el espectador y la obra y que, dentro de dicha relación, éste delega la comprensión de esta al aparato ideológico dominante en la medida en que su contenido, tal como la teoría posmarxista señala, se encuentra incorporado en lo que, en consecuencia, le impide abandonarla. En este sentido, la obra de Sierra tendría el propósito de exhibir los prejuicios del espectador, el crítico de arte y la obra en sí, poseen como consecuencia de este sometimiento a los contenidos de la ideología.

Sierra es un artista contemporáneo que ha causado controversia dentro y fuera del mundo del arte, debido a las prácticas políticas y disruptivas que su producción enuncia. A

¹ Juan Albarrán, et al. “Hilke Wagner, 2006”, en *Entrevistas/Interviews*, (España: Pepitas De Calabaza,2016),18.

través de diversas estrategias, su obra crea un diálogo con el espectador para mostrar las estructuras que sostienen la relación entre la audiencia y la obra. Dicha operación funciona dentro y fuera de la esfera artística; puesto que, todas nuestras relaciones sociales presentes en el capitalismo tardío² se encuentran mediadas por una serie de prácticas inconscientes que permiten que el sujeto se integre a la realidad.

Existe una gran cantidad de ensayos, tesis de investigación y análisis sobre la obra del madrileño³, no obstante, las interpretaciones que se han brindado se colocan en dos extremos, aquellos que empatizan con su obra y los detractores. Sin embargo, nuestro estudio no se detendrá en analizar un lado positivo o negativo de su obra, más bien, exploramos la relación que se crea entre la obra y el público, ya que hemos detectado que hay poca información que indague sobre el papel del espectador frente a las prácticas artísticas de Sierra.

Es así como nuestra hipótesis sostiene que la obra de Sierra ocurre plenamente dentro de una lógica interpasiva, porque la relación entre el público y el trabajo del artista está sujeta a una serie de rituales ideológicos que moldean el comportamiento de la audiencia frente a la obra. En otras palabras, la producción artística del madrileño nos muestra el núcleo del problema de la ideología que enfrenta nuestra época, ya que repite la fórmula no escrita bajo la cual operan las relaciones de poder. Es decir, sus piezas presuponen que el público es

² Ernest Mandel, *El Capitalismo tardío*, (México: Ediciones Era, 1980).

³ Algunos artículos que analizan la obra de Sierra: Juan Albarrán, “Trabajo y delito en la obra de Santiago Sierra”, *revistafakta*, (12/07/2013), revistafakta.wordpress.com/2013/06/12/trabajo-y-delito-en-la-obra-de-santiago-sierra-por-juan-albarran-2/ y Andrés David Montenegro Rosero, “Locating work in Santiago Sierra’s Artistic Practice”, vol 13, (2013): 99-115, *Ephemera theory and politics in organization*, <http://dx.doi.org/10.17613/M65V7Z>.

plenamente consciente de dichas operaciones, pero aun así participan en ellas sin mostrar ninguna resistencia.

Para entender dicha idea, es importante plantear tres preguntas que permiten sostener y desarrollar la hipótesis; ¿Qué es la interpasividad? ¿Cómo actúa el espectador frente a la obra? Y, finalmente, ¿Cuál es el vínculo que conecta la experiencia del espectador con la idea de interpasividad?

La obra de Sierra: una caracterización.

Los diferentes trabajos de Sierra permiten que su práctica se adapte a un contexto específico. Por tanto, su obra nos muestra una serie de problemas que afectan al tejido social de un país, una nación o bien, a la humanidad en general. En este sentido, teje una especie de historias conectadas, puesto que no aborda problemas individuales, sino problemas sistemáticos.

El español es un artista multidisciplinario, ya que ha trabajado performances, video e instalación. Como consigna el inventario que el artista mantiene en su sitio web⁴, la diversidad visual que nos ofrece ha sido fruto de un largo proceso artístico que explora la fuerza que el poder ejerce sobre los cuerpos de los sujetos, a través de una ideología, una institución o incluso una forma de organización política como el Estado-Nación.

El madrileño traza un camino para el espectador, con la intención de generar un encuentro crudo con una imagen de la realidad social, ya que, no solamente apela a la experiencia fenomenológica del espectador, también muestra una serie de creencias que la propia audiencia adopta en cuanto se posiciona frente a la obra artística.

⁴ Santiago Sierra, “Santiago Sierra”, 30 de octubre de 2023, https://www.santiago-sierra.com/index_1024.php

Hemos dividido la producción artística de Sierra en cuatro momentos, con la intención de mostrar la transformación que su obra ha tenido a lo largo de su carrera artística. El primer lapso corresponde a su obra de juventud entre los años de 1990 a 1995. Durante este periodo, el artista comenzó a trabajar con el cubo minimalista, esta práctica le permitió explorar la relación espacial entre el objeto artístico y el lugar. Asimismo, en esta época su producción se exhibió sobre todo en galerías de España y Alemania. Durante este tiempo su práctica se vio influenciada por diversos artistas españoles que frecuentaba. Uno de ellos fue Isidoro Valcárcel Medina, un artista conceptual comprometido por mostrar un arte capaz de crear conciencia en la mirada del espectador. En palabras de Valcárcel, “el arte trata de sacar de quicio al observador.”⁵ Esta forma de abordar al público es una característica que estará presente en futuras obras de Sierra.

Sin embargo, no fue sino hasta la segunda etapa de su producción, la cual corresponde al año de 1996 al 2000, donde su estrategia artística se transformó. Puesto que, viajó a Ciudad de México en 1996 para realizar una estancia de producción artística en la escuela de San Carlos. Este cambio geográfico le permitió reflexionar acerca de una realidad ajena a su contexto, por lo que su mirada se encontró con un escenario desconocido, dicha experiencia le abrió nuevos horizontes que le permitirían vincularse con la escena artística mexicana, por ejemplo, con la artista Teresa Margolles⁶, así como con el crítico y curador Cuauhtémoc Medina⁷, por mencionar algunos. Estos encuentros fortuitos permitieron que su obra explorara formas de enunciación que no había mostrado anteriormente. Es en dicha etapa

⁵ Eugenio Castro, *Isidoro Valcárcel Medina conversaciones*, (España: Pepitas de Calabaza, 2018),18.

⁶ Teresa Margolles, “Santiago Sierra”, *Bombmagazine.org*, núm 86 (2004), bombmagazine.org/articulos/santiago-sierra/. Consultado 3 noviembre 2023.

⁷ Cuauhtémoc Medina, et al. *Abuso Mutuo: Ensayos E Intervenciones Sobre Arte Postmexicano (1992-2013)*. (Ciudad De México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017).

donde su trabajo comienza a visibilizarse en el mapa internacional del arte contemporáneo, debido a una práctica particular que consistió en subcontratar personas ajenas al círculo artístico, generalmente aquellas de un grupo social marginalizado, para que realizaran una actividad o una serie de acciones dictadas por el artista.

No obstante, dicha estrategia causó revuelo entre algunos críticos de arte contemporáneo como Rubén Gallo⁸ o Avelina Lesper,⁹ quienes tacharon el modo de operar de Sierra como una práctica de poder y explotación. Sin embargo, dichas críticas fueron lecturas superficiales que no exploraron el trasfondo del trabajo de Sierra. Con todo esto, la estrategia artística del español permitió que analizara desde diferentes puntos de vista el tema del trabajo y la desigualdad social. Concretamente, a través de la imagen fotográfica y de video, logró tejer una relación peculiar entre el espectador y la obra, pues sus piezas generan una tensión en la mirada del público, porque su producción convierte una práctica cotidiana de explotación en un objeto de contemplación.

Ahora bien, es importante señalar que su trabajo no se reduce a este tipo de acciones remuneradas, por lo que se identifica un tercer momento en su actividad artística, el cual abarca de los años 2001 al 2008, dado que, en este periodo su obra comenzó a ser expuesta en diferentes partes del mundo, como el continente asiático, Latinoamérica y el Caribe, así como, en el Medio Oriente. Al mismo tiempo, su participación en eventos artísticos de gran calibre como la Bienal de Venecia, lo posicionaron como un artista de talla internacional.

⁸ Rubén Gallo, *Las Artes de La Ciudad*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 203-204.

⁹ Peio H. Riaño, entrevista a Avelina Lesper, en *El español*, (2018): https://www.elspanol.com/cultura/arte/20180215/avelina-lesper-santiago-sierra-comete-trafica-mujeres/285222488_0.html

El último periodo de su producción lo ubicamos en el año 2009, dado que es en ese mismo lapso cuando una de sus obras más importantes comienza a exhibirse. La pieza se titula *NO, GLOBAL TOUR* (fig.1).¹⁰ La obra consistió en transportar la palabra NO, y colocarla en diferentes lugares y países, dicha instalación apareció por última vez en el año 2012. Todo esto se registró a través de una película que muestra el viaje de dicha pieza, ya que para el artista la palabra “no” es una forma de acción política.

A partir de ese año hasta nuestros días la operación artística del español responde a una lógica que vincula una reflexión acerca de un contexto político en ruinas, a través de fotografía, texto y video con la intención de abordar el tema del poder desde diferentes soluciones visuales. Por lo tanto, su obra muestra una evolución continua. Aunque, su inquietud por ocuparse del espectador está presente en cada una de sus obras, se detecta que existen diferentes estrategias para crear un diálogo con el público.

Delimitación del estudio.

En este trabajo se estudia la producción que surge entre los años de 1996 al 2010, para analizar la posición del espectador frente a su obra, ya que durante ese periodo el artista trazó un modo particular de abordar a la audiencia, a través de la provocación.

Es así como, mediante diversas estrategias el español coloca al público en situaciones extremas, pensemos en dos obras en particular, la primera se titula: *300 Toneladas* (fig.2), realizada en Austria en abril de 2004; en esta pieza el artista colocó dentro de un edificio 292 toneladas de concreto, sin embargo, la capacidad máxima de dicha construcción era de 300 toneladas. El público que ingresó para contemplar la obra añadió ocho toneladas extra al peso

¹⁰ Santiago Sierra, “NO, GLOBAL TOUR. THE FILM” en *Santiago Sierra sitio web* (2011) https://www.santiago-sierra.com/muestravideo_1024.php?x=37&ar=201102

máximo, esto provocó una suerte de tensión debido a que la audiencia se enfrentaba a una situación peligrosa, en donde en cualquier momento el edificio podía colapsar.

La segunda pieza que opera bajo esta misma lógica se titula *245 m3* (fig. 3) sinagoga de Stommeln, Alemania 2006, en dicha exhibición el artista conectó una serie de tubos al escape de automóviles encendidos, con la intención de llenar la sinagoga con el gas tóxico que los carros emitían. El tema central de la obra fue la muerte experimentada desde la posición del espectador, por lo que, para ingresar al edificio, el público tenía que usar una máscara de gas, así como firmar una carta responsiva donde aceptaron el peligro que la acción podía generar sobre sus vidas. Es importante señalar que no todas sus piezas operan bajo esta misma lógica, debido a que no siempre existe consentimiento por parte del público para participar en una acción.¹¹

Sin embargo, ambos ejemplos ilustran que bajo ciertas situaciones el espectador se coloca en riesgo, ya que ellos saben de antemano el impacto que la obra tiene sobre sus vidas, no obstante, existe una necesidad por parte de la audiencia de llevar al extremo su relación frente a la obra, incluso si ello implica arriesgar sus vidas. Es decir, que su producción artística funciona como una suerte de emboscada, en donde el espectador queda forzado a enfrentar una situación incómoda.

De esta manera, estudiamos la importancia de la práctica artística de Sierra para mostrar los rituales ideológicos presentes en nuestra vida diaria. Puesto que, estos son una serie de comportamientos inconscientes que asumimos en nuestro día a día, por ejemplo, cruzar los

¹¹ En el año 2000 el artista realizó la pieza *Público transportado entre 2 puntos de la ciudad de Guatemala*, Belia de Vico Arte Contemporáneo/ Tierra Nueva. Ciudad de Guatemala, Guatemala. En dicha pieza el público de la galería no fue advertido de lo que sucedería, solo se les rogó que subieran al transporte. De esta manera, los espectadores fueron transportados a la zona marginal de la ciudad, en donde fueron abandonados.

dedos para desear buena suerte a alguien, o bien leer el horóscopo para conocer qué nos depara el destino.

Este tipo de prácticas pueden encontrarse incluso al votar en una democracia participativa, creyendo de cierta manera que lo único que tenemos que hacer para que exista un cambio efectivo en nuestro país, es poner un voto en la urna. Asimismo, este tipo de rituales están presentes en las estructuras que moldean la percepción del espectador. En este sentido el madrileño juega con la audiencia, cuando provoca que estos rituales ideológicos se presenten como obscenos ante la mirada del público. Estas son acciones interpasivas, por lo que será necesario partir de dicho concepto para mostrar el trasfondo bajo el cual opera la obra artística de Sierra.

1. ¿Qué es la interpasividad?

En el año de 1996, el filósofo austriaco Robert Pfaller desarrolló un concepto que buscaba explicar una serie de prácticas y comportamientos específicos “para entender la preferencia de determinados sujetos por delegar su placer a otros en lugar de disfrutarlo ellos mismos.”¹²

Dicha acción la podemos entender a partir de los ejemplos que el propio filósofo utiliza para referirse a una actividad interpasiva. Existen tres elementos que se relacionan, un sujeto, una acción y un medio interpasivo; este puede ser un objeto, una maquina o bien otro sujeto. Esta relación genera una serie de prácticas sociales, que de acuerdo con Octave Mannoni son acciones que están conectadas a una ilusión, por lo que no existe una identificación ni apropiación y mucho menos una creencia por parte del sujeto, solo una serie de “apariencias objetivas.”¹³

Antes de la época de las redes sociales y los *streamings*, la gente utilizaba videocaseteras para grabar sus programas en vivo, de esta manera, podían hacer otra actividad, sabiendo de antemano que su serie iba a quedar resguardada, incluso si no la miraban nunca, por lo que, al regresar a su casa los amantes de esta práctica podían colocar la grabación junto con el resto de su colección y sentir un alivio al no perder la oportunidad de ver el episodio. En la actualidad es poco probable que este tipo de acciones se realice, pero seguimos operando bajo esta misma lógica, por ejemplo, cuando guardamos alguna publicación o *reel* de

¹² Robert Pfaller, *Interpassivity: The Aesthetics of Delegated Enjoyment* (Edinburgh University Press, 2017),1-3. Traducción propia.

¹³ Octave Mannoni, “La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario” en *La Otra Escena: Claves de Lo Imaginario*, (Buenos Aires: Amorrortu Editores,1990),121-137.

Instagram, Facebook o TikTok, probablemente no lo volvamos a ver, pero tenemos la certeza de que está disponible en caso de que lo necesitemos después.

Otro ejemplo, son aquellas personas que fotocopian los libros de la biblioteca como un acto compulsivo, aunque probablemente no los lean, tenerlos en su colección les permite sentirse tranquilos. Actualmente lo mismo pasa con los PDF, los resguardamos para leerlos en algún momento. Otra acción interpasiva es cuando la gente se sienta a ver una comedia, donde existe una risa enlatada, en lugar de que el televidente se ría ya lo hace el programa por sí mismo.

Estos son algunos de los ejemplos más conocidos, lo que nos interesa rescatar de ellos, es la representación simbólica de una acción, ya sea leer, escuchar, mirar o reír, lo que sucede es que el sujeto no es consciente de que está delegando dichas acciones. Es pertinente señalar que el concepto de interpasividad se relaciona de manera directa con el concepto de ideología desarrollado por Slavoj Žižek a finales de los 90, pues para el esloveno la ideología está afuera, y no dentro del sujeto. Para ejemplificar dicha idea Žižek retoma un ejemplo que el psicoanalista francés Jacques Lacan ocupa para describir como en la tragedia griega el coro actuaba las emociones por la audiencia, por lo tanto, el público es libre de hacer cualquier otra actividad, pues, la recepción de la obra queda delegada enteramente al coro¹⁴.

En otras palabras, para Žižek en eso consiste la noción de la ideología, es decir, una fantasía que nos permite aceptar la realidad ideológica que sostiene nuestras relaciones sociales.¹⁵ Ahora bien, la ilusión está del lado del acto y no del sujeto, es decir, los sujetos no

¹⁴ Žižek And So On, “Žižek & Interpassivity w/Rober Pfaller”, Podcast audio Žižek And So On, 20 de Abril 2023.

¹⁵ Slavoj Žižek, *The sublime object of ideology*, trad. Isabel Vericat Nuñez (Argentina: Siglo XXI, 2001), 58.

creen que la fotocopidora lea en su lugar, o que la videocasetera vea el programa por ellos, más bien, como dice Pfaller: “la ilusión que está en juego en la práctica de la interpasividad no pertenece a nadie, es una ilusión anónima, una ilusión sin sujeto.”¹⁶ En otras palabras, la interpasividad es la dimensión performativa del ritual ideológico.¹⁷

La manera en que relacionamos dicha noción con la práctica artística de Sierra opera como una acción que posiciona al espectador ante una ilusión. Para Pfaller el espectador se enfrenta a una ilusión sin dueño, es decir, a una serie de creencias que los sujetos obedecen sin cuestionar, estas se presentan como “normas culturales” que regulan nuestra convivencia diaria.

Pongamos por caso el ejemplo que utiliza el austriaco para ilustrar la ilusión sin dueño. Dos adultos que trabajan para la misma empresa, quienes incluso podrían caerse mal, actúan de manera amable el uno frente al otro. Este comportamiento les brinda una sensación de alivio. En este escenario es fácil ver que emerge un tercer elemento, “un observador que se encuentra fuera de la relación de los compañeros, su presencia hace que cambie la forma en que se comportan los empleados, incluso cuando no hay otra persona real que los observe.”¹⁸

Esto quiere decir, que dichas agencias virtuales, hacen creer a los sujetos que pueden ser castigados por realizar malas acciones. Esto nos lleva a una vigilancia interior, que provoca una sensación de angustia social. “En otras palabras, la idea según la cual hay un sujeto secreto que supervisa todo, sin que nada escape a su vista, un ente que mueve los hilos y

¹⁶ Robert Pfaller, “Negation and its realizabilities: An Empty Subject for ideology?” en *the symtop*, núm 14, (2003): <https://www.lacan.com/pfallerf.htm> Traducción propia.

¹⁷ Bojan Anđelković, et al. “Ideology, Cynicism, Punk. Slavoj Žižek” en *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst: An Event of the Final Decade of Yugoslavia*, (Ljubljana, Moderna Galerija, 2015),96-112. Traducción propia.

¹⁸ Robert Pfaller, “Appearance: The invisible Other /Theory of the Naïve Observer” en *On the Pleasure Principle in Culture: Illusions without Owners*. (New York: Verso, 2014), 231–283. Traducción propia.

gestiona la sociedad,”¹⁹ dicha imagen es la idea de un amo totalitario o bien el Gran Otro para el psicoanálisis lacaniano.

Regresando a la obra de Sierra, podemos detectar que su operación artística funciona dentro de los límites que la propia institución del arte le brinda. Por lo que no existe una transgresión, ni desobediencia dentro del marco ético bajo el cual se inscribe su obra. Ya que, el arte al ser “un régimen estético autónomo, no regido por los imperativos morales hegemónicos,”²⁰ permite que la práctica artística tenga un rango de libertad para utilizar diversas estrategias con la finalidad de conectar el discurso con la imagen.

Bajo esta idea, nos preguntamos. ¿por qué resultan tan molestas e incómodas las obras del español? La respuesta la podemos encontrar cuando analizamos al espectador, y no en la obra, ni en el artista. Puesto que, las piezas de Sierra no son una representación de la realidad, tampoco son metáforas acerca de la explotación laboral, y mucho menos son simulacros o puestas en escena. Sino que sus obras son un reflejo de un lenguaje visual que atraviesa al espectador.

Esto quiere decir que, las piezas del español son detonadores que desencadenan un movimiento dialéctico en la recepción del espectador. Es decir, la transgresión la genera el público. Para que esta idea quede más clara, pensemos en las novelas del Marqués de Sade, sus obras fueron condenadas por hablar de actos aberrantes, sin embargo, como indica Klossowski, “Sade humilla a la vez a la razón mediante lo sensible, y a lo sensible razonable mediante una razón perversa.”²¹ En consecuencia, sus novelas tocaron una fibra sensible para

¹⁹ Andelković, et al. “Ideology, Cynicism, Punk” 96-112.

²⁰ Pedro Alberto Cruz Sánchez, *Arte y Performance: Una Historia Desde Las Vanguardias Hasta La Actualidad* (España: Ediciones AKAL, 2022), 523.

²¹ Pierre Klossowski, *Sade mon prochain précède de Le philosophe scélérat*, trad. Antonia Barreda (Madrid : Arena libros, 2005), 23.

la sociedad de su época, ya que rompían completamente con la idea de moralidad que imperaba en ese periodo.

Es decir, Sade se percata que la transgresión se genera cuando el lector interpreta su obra como obscena, ya que provoca que la gente cree imágenes que desencadenan un deseo prohibido. Por otro lado, en nuestra época las obras de Sierra enfrentan una problemática similar, y lo interesante es que los juicios con los que se suele sentenciar su producción son morales. Esto quiere decir que la interpretación de su obra se tacha de cruel, degradante, incluso perversa.

Sin embargo, los juicios que el espectador puede tener frente a la obra responden al llamado de un agente externo a ellos, pareciera extraño, pero el comportamiento que surge cuando el público se coloca frente a una obra del español, es una acción interpasiva. Ya que como hemos mencionado anteriormente, la relación entre el espectador y la obra se encuentra mediada por un tercero.

Este tercer agente es lo que Robert Pfaller denomina como un “observador ingenuo,”²² es decir, una autoridad virtual que regula el comportamiento social, a través de acciones ideológicas. Por ejemplo, cuando somos corteses actuamos siguiendo una serie de normas no escritas, porque internamente creemos que cada una de nuestras acciones están siendo vigiladas.

Por lo tanto, la interpasividad surge en la mirada de ese otro que nos observa y nos hace actuar de determinada manera ante ciertas situaciones. Ese agente virtual que nos acecha nos brinda una apariencia del como deberían operar y funcionar las cosas en nuestras relaciones sociales, las cuales están regidas por una serie de acciones simbólicas que tienen efectos

²² Pfaller, *Interpassivity: The Aesthetics of Delegated Enjoyment*, 51.

reales.²³ Es decir, la audiencia se involucra con la obra a través de acciones simbólicas, ya que dicho comportamiento se encuentra internalizado en la manera en que el espectador interpreta la pieza.

Ahora bien, la producción artística del español nos coloca ante un problema a la hora de entender la complejidad bajo la cual opera su obra. Ya que, su trabajo no brinda soluciones a problemas sociales y políticos, tampoco nos quita las vendas de los ojos para conocer cómo funciona la explotación en las relaciones laborales. Debido a que su producción enuncia a través de una serie de acciones una realidad de la cual todos somos conscientes, pero preferimos no ver.

Puesto que, nos comportamos de manera cínica frente a hechos triviales que surgen en nuestra vida cotidiana. Octave Mannoni dirá que operamos bajo la siguiente fórmula, “lo se... pero aun así”. Por ejemplo, sabemos que las empresas de *fast fashion* contaminan los mares, pero aun así seguimos consumiendo. Este ejemplo, nos muestra que continuamos reproduciendo la misma lógica de explotación propia del sistema capitalista, aunque seamos conscientes de su impacto.

Para concluir esta sección se utiliza un ejemplo que brinda Zizek frecuentemente para ilustrar el cinismo contemporáneo. En un escenario hipotético, cuando se consume en una tienda Starbucks, nos enfrentamos a un ritual ideológico. En primer lugar, la empresa ofrece un café orgánico, el cual se produce utilizando materiales que tienen un menor impacto para el medio ambiente. Asimismo, se brinda un descuento cuando el cliente consume el café en un vaso *eco-friendly* pues dicha cadena se jacta de cuidar el planeta a través de esta práctica, y por su puesto antes de finalizar la compra, el cajero o cajera nos invita a donar una parte de

²³ Pfaller, “Appearance: The Invisible Other /Theory of the Naïve Observer”, 231–283.

nuestro consumo a los niños pobres de África. Ya que, al realizar una aportación a una causa benéfica, salimos del lugar sintiendo un alivio porque hemos hecho algo bueno por el planeta y un niño pobre, por lo tanto, somos acreedores de un buen Karma capitalista.²⁴

En resumen, este tipo de operaciones o “rituales interpasivos” como los llama Robert Pfaller, son acciones que realizamos porque existe un observador virtual, que juzga y distribuye la culpa. No obstante, la obra de Sierra nos coloca ante la imposibilidad de escapar de esta relación cínica debido a que cualquier acción que realicemos nos hace partícipes de la cadena de explotación que tanto se critica en sus piezas. Ya que, en el modelo de la relación de interpasividad tenemos plena conciencia y ninguna resistencia.

2. El ritual y la fantasía ideológicos en la obra de Sierra.

Dicho lo anterior, una vez que conocemos como funciona la interpasividad con relación al espectador, es posible plantear la paradoja a la que nos enfrenta la obra de Sierra. Para poder hablar de esta idea, traemos a cuenta dos mitos que nos ayudarán a visibilizar como opera la contradicción que surge en la posición del espectador.

Por un lado, analizamos un mito de la ilustración el cual se titula *El traje nuevo del emperador* escrito por Hans Christian Andersen publicado en 1837. El cuento nos habla de un emperador que se encuentra constantemente preocupado por vestir bien, un día le ofrecen el mejor traje que pudiera imaginar, con las mejores telas y los acabados más finos, pero se le indicó que el traje sería invisible para aquellas personas estúpidas, por lo que, al nadie querer ser considerado estúpido, todos incluidos el emperador afirmaban ver el traje, el

²⁴ Sophie Fiennes, dir. *The Pervert's Guide to Ideology*, 2014.
<https://archive.org/details/2013ThePervertsGuideToIdeology/2013+-+The+Pervert's+Guide+to+Ideology.mp4>

infortunio sucede cuando un niño se percata que el emperador va desnudo y lo dice en voz alta, evidenciando la estupidez de la gente.

De acuerdo con Žizek, nosotros somos conscientes de ciertos actos, pero preferimos no hablar de ellos, el individuo “sabe perfectamente cómo están las cosas”, sin embargo, toma parte del ritual simbólico de la ideología dominante.²⁵ De esta manera, el niño del cuento de Anderson asume la potencia absoluta de descubrir la verdad, su inocencia se presenta como un ejemplo que nos libera de la hipocresía asfixiante y nos obliga a enfrentar el estado real de las cosas.²⁶ Sin embargo, el filósofo esloveno da una vuelta de tuerca a este cuento, pues para él, la hazaña del niño es más bien un evento catastrófico que desintegra la fantasía ideológica que sostenía a la comunidad, debido a que saca a la luz lo que debería permanecer oculto.

Esta interpretación contradice la idea de la ilustración, la cual indica que la razón es el único medio en el que podemos confiar para cuestionar nuestra realidad, pues para el sujeto ilustrado la razón y el conocimiento permiten ser conscientes de la falsedad bajo la cual operan las relaciones sociales. No obstante, Marx criticó a la ilustración ya que detectó que su fundamento se centraba en la mistificación de la realidad y la consciencia humana. Por lo que su trabajo es una crítica a la ideología. “Según Marx, en determinadas condiciones sociales, las facultades, productos y procesos humanos escapan del control de los seres humanos y pasan a adoptar una existencia aparentemente autónoma.”²⁷ En pocas palabras, la

²⁵ Slavoj Žižek, “Lo sé, pero sin embargo...” en *For they know what they do: enjoyment as a political factor*, trad. Jorge Piatigorsky, (Buenos Aires: Paidós, 1998), 314-319.

²⁶ *Ibid.*, 24-30.

²⁷ Terry Eagleton, *Ideology. An introduction*, trad. Jorge Vigil Rubio, (México: Paidós, 2011), 115.

sociedad crea una falsa conciencia, por lo que es necesario develar los mecanismos que someten y dominan a las masas.

Pero, la lectura que nos interesa es la opuesta, pues en la actualidad el sujeto actúa de manera cínica, esto lo dice atinadamente Peter Sloterdijk, cuando indica que el problema de la ideología no radica en la tesis que planteó Marx para hablar del fetichismo de la mercancía, bajo la idea de que “ellos no lo saben, pero lo hacen.”²⁸ Ya que para Sloterdijk “ellos los saben muy bien, pero aun así lo hacen.”²⁹ Esto es lo que Sloterdijk define como “la razón cínica.” Siguiendo esta idea Žižek nos ofrece una relectura de esta interpretación, de ahí que, para él, el sujeto es consciente de sus actos, pero no del proceso ideológico que los sostiene. Debido a que se resiste a reconocerlo, porque en cuanto se percate de éste su realidad colapsaría. Es decir, ocurre lo mismo que con el cuento del emperador, en palabras de Žižek esta fórmula se puede leer de otra manera: “ellos saben que, en su actividad, siguen una ilusión, pero, aun así, lo hacen.”³⁰

Del mismo modo, la obra de Sierra despliega esta fórmula cuando el espectador continúa creyendo en la ilusión que sostiene su relación frente a la obra. Pensemos en la pieza *Muro cerrando un espacio* (fig.4), esta instalación fue una de las obras que representó al Pabellón español en la Bienal de Venecia en junio 2003. Aquí, el artista aborda de manera ejemplar la idea del ritual ideológico. Nos parece importante realizar un paréntesis para definir los conceptos de fantasía y ritual ideológico.

Por un lado, un ritual ideológico es una praxis que funciona bajo una dimensión performativa, esto es lo que se esconde detrás de una “costumbre,” por ejemplo, cuando se

²⁸ Karl. Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” en *El Capital*. Tomo 1. Vol I, (México: Siglo XXI, 2000),87-102.

²⁹ Peter Sloterdijk, *Critica de La razón cínica*. (1st ed., SIRUELA, 2019),822 versión Kindle.

³⁰ Slavoj Žižek, *The sublime object of ideology*, 49-53.

comunica algo que todo mundo sabe, pero nadie se atreve a decir. El aspecto crucial del ritual ideológico ocurre cuando alguien dice en voz alta algo que todos los demás ya sabían. No se está diciendo nada nuevo, “pero al nombrarse ocurre un cambio en la relación intersubjetiva: ahora todos deben tener en cuenta esta afirmación, pues ya no pueden aparentar que la ignoran.”³¹ Sin embargo, aun después de que la acción tiene lugar, el sujeto continúa actuando como si nada hubiera pasado, ya que “todos sabemos que es horrendo, entonces ¿por qué hablar de eso, pues, no logrará nada, solo complicará aún más las cosas.”³²

Siguiendo esta idea, Sierra es el niño del cuento, porque sus piezas enuncian diversos problemas sociales que todos conocemos. En el caso de la obra del pabellón de Venecia, la pieza consistió en bloquear el acceso al espacio mediante la construcción de un muro de ladrillo de 65cm, la puerta principal del lugar se encontraba cerrada y la única entrada disponible se localizaba en la parte trasera, la entrada estaba permitida únicamente a ciudadanos de nacionalidad española, los cuales debían presentar una identificación oficial que acreditara su nacionalidad.

La pieza causó alboroto debido a que muchas personas se indignaron por no poder ingresar al pabellón, a pesar de que en su interior solo se mostraron los escombros y desechos de la exhibición anterior, el público quería entrar y ver lo que había. La acción de Sierra es un detonante para abordar un síntoma social de la nación española, pues al negar el acceso hace evidente lo que todo mundo ya sabía, esto puede ser, la discriminación por no ser español, o bien, visibilizar la prohibición de ingresar a un lugar por no contar con un

³¹ Anđelković, et al. “Ideology, Cynicism, Punk”,96-112.

³² Ibid.

documento oficial. Para el español este impedimento, puede leerse como un muro imaginario que regula las relaciones sociales.³³

Para él, lo interesante de esta acción es que la gente se centró en el impedimento, que respondía a una posición vertical establecida, el cual marcaba un orden. La audiencia se limitó a quejarse al no poder ingresar. Por lo que el artista se pregunta: “¿Por qué deseaban entrar? Si era para ver una obra de arte, la pieza estaba frente a sus narices; y si, además, pretendían socializar, podían hacerlo de ese lado de la obstrucción en plena calle.”³⁴

Esta respuesta por parte del público responde a lo que entendemos por ritual ideológico, “pues reproducen una determinada ideología que mantiene a la audiencia a nivel de “máquinas,”³⁵ ya que el arraigo de la ideología se ubica en la “costumbre” que opera en el ritual, dado que son acciones que el sujeto tiene interiorizadas.

Por otro lado, para hablar de la fantasía ideológica y del reverso de la obra de Sierra, abordamos el segundo mito, este es la parábola *Ante la ley* de Kafka. El cuento narra la historia de un campesino que solicita ingresar a un edificio, pero el guardia le niega el acceso, después de varios años de intentar penetrar la puerta, el campesino pregunta al guardia la razón por la cual no se le permite el acceso, a lo que el guardia responde: «A nadie se le habría permitido el acceso por aquí, pues esta entrada estaba destinada solo para ti...»

El cuento de Kafka explora la idea de una burocracia opresiva y la relación de un sujeto con la sociedad. La pequeña parábola se encuentra en su novela *El proceso* (1925), la importancia de esta reflexión radica en el hecho de que nuestro campesino se enfrenta con la

³³ Juan Albarrán, et al. *Entrevistas/Interviews*,57-76.

³⁴ Lbid.

³⁵ Anđelković, et al. “Ideology, Cynicism, Punk”,96-112.

idea de un poder que aparentemente le impide la entrada. Lo interesante es que el poder no lo representa la puerta o el guardia, sino, el campesino ya que el poder lo tiene internalizado. Él obedece un mandato a través de su modo de comportarse ante una situación que aparentemente le impide satisfacer su deseo; en este caso el deseo del campesino es cruzar la puerta, o bien el deseo del espectador es ingresar al pabellón. Esto quiere decir que el poder sólo existe gracias a la imaginación colectiva,³⁶ pues el sujeto obedece a un mandato interno.

A través de sus cuentos Kafka ilustra una realidad muy parecida a la que enfrenta la gente común. Puesto que, “al igual que el humano contemporáneo está sometido a un mundo de relaciones sociales cosificadas cuyas leyes internas no son transparentes, y, además aparentan ser naturales.”³⁷ En otras palabras, el modo de actuar del campesino responde a una serie de reglas no escritas que moldean el comportamiento de las masas.

Por lo tanto, la fantasía ideológica se encuentra ligada a la idea anterior, debido a que es un espacio entre el sujeto y la realidad (el campesino y la puerta). El cual da sentido a la realidad del sujeto, pues se encuentra relacionada al ritual ideológico que previamente mencionamos. “No representa las convicciones o deseos del individuo.”³⁸ Debido a que el deseo, es el deseo del otro, pues, el sujeto opera a través de un tercer agente que le indica que es lo que debe desear. “Zizek señala que la fantasía es la que enseña a los sujetos como desear.”³⁹ Por lo que todas las relaciones sociales están sometidas a esta operación.

³⁶ Rüdiger Safranski, “Kafka o el arte de residir en lo extraño” en *¿Cuánta Verdad Necesita El Hombre?*, trad. Valentín Ugarte Arrojo, (España: Tusquets, 2019),198.

³⁷ Stephanie Graf, “¿De qué mundo habla Kafka?” en *Como El Papel Secante Con La Tinta*. (México: Gedisa, 2022),266-271.

³⁸ Slavoj Žižek, “La mirada imposible” en *El Acoso de Las Fantasías*, trad. Clea Braunstein, (Madrid: Siglo XXI, 2009), 23-26.

³⁹ Antonio J. Antón Fernández, *Lo real y la fantasía ideológica* en Slavoj Žižek: una introducción, (Madrid: Sequitur, 2012),73.

Así, la fantasía ideológica no funciona como si tuviéramos puestos unos lentes que nublan nuestra vista de la realidad y la distorsionan, ya que nuestro estar en el mundo está organizado por diversas creencias, costumbres y rituales; debido a que son una serie de prácticas que se presentan ante nuestros ojos “desde dentro” como una cualidad “mística” e “irracional.”⁴⁰ Lo interesante es que detrás de las creencias no existe nada más, la ideología por sí misma nos muestra su modo de operar. Por lo tanto, la fantasía ideológica la entendemos como una serie de creencias que seguimos porque dan un lugar a nuestra forma de percibir el mundo.

Retomando la obra de Sierra, podemos percatarnos que el espectador no es un sujeto ingenuo, puesto que conoce las estructuras de dominio que operan en nuestra sociedad. Como ilustra el cuento de Kafka, el campesino sabe *ante facto* la razón por la que no se le permitió el acceso, sin embargo, actúa como si la desconociera. De esta manera podemos trazar una idea del porqué los sujetos aceptan la realidad tal y como se les presenta, esto es porque la fantasía es la estructura que da soporte a su realidad.

Por otro lado, Sierra irrumpe a través de la perturbación una ideología relacionada con la identidad nacional. El español al igual que Kafka tiene la habilidad de trabajar a través del arte con heridas del presente, ya que lo que nos ofrecen es una mancha que altera la vista, y la tarea del espectador o del lector es encontrar dicha marca dentro de la fantasía que el artista nos muestra.

Así, la acción del madrileño en la bienal de Venecia creó una suerte de “*déjouer*”, que suele traducirse como «burla». La cual suprimió la dimensión de la acción que atañe a los juegos, las reglas y la estructura: a una estructura que desestabiliza el juego por el mismo

⁴⁰Slavoj Žižek, *Porque No Saben Lo Que Hacen: El Goce Como Factor Político*, 81.

hecho de seguir las reglas.”⁴¹ Pues, Sierra nos muestra una reflexión sobre una ideología que opera en la sociedad española mediante el uso de las mismas reglas o normas sociales que operan día a día.

Es así como, podemos entender que la práctica artística de Sierra coloca al espectador dentro de la ideología, ya que repite las mismas fórmulas bajo las que operan las relaciones sociales en nuestra vida diaria, debido a que no muestra una imagen oculta detrás de sus piezas, esto es, no descubre el hilo negro de las relaciones de poder. Al contrario, lo que produce es una sensación de extrañamiento, cuando el espectador reconoce que ciertos elementos se encuentran desarticulados de su universo simbólico.

Como resultado, la actitud de la audiencia ante la obra es una forma de interpasividad, debido a que existe una distancia cínica por parte del público. De manera que dicha distancia es la que mantiene a los sujetos sometidos a la fantasía ideológica, esto es, bajo la costumbre ideológica que los domina. En otras palabras, el sujeto contemporáneo, sigue actuando a través del automatismo social.⁴²

Finalmente, podemos percatarnos de la razón por la cual trajimos a cuenta estos dos mitos, el ritual y la fantasía ideológica están relacionadas porque uno no puede existir sin el otro, por un lado, el ritual ideológico es un acto inconsciente que ejecuta el sujeto, a través de una serie de creencias. Y del otro lado, nos encontramos con la fantasía que sostiene al ritual, esto quiere decir que en sí misma ella es una “mentira primordial”⁴³ la cual internalizamos, como parte fundamental de nuestra existencia. Por lo que, atravesar la

⁴¹ Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, trad.J, Miguel Esteban Cloquell,,(Madrid: Tecnos Editorial,1997),179.

⁴² Slavoj Žižek, « Le sujet Interpassif » en *La subjectivité à venir : Essais critiques*, (Francia : Flammarion, 2006). Traducción propia.

⁴³ Slavoj Žižek. *El Acoso de Las Fantasías*,31.

fantasía sería perder el soporte que tenemos para interpretar la realidad, y al mismo tiempo sería lo que el espectador tendría que hacer.

Por lo tanto, lo que acontece en las obras del madrileño es un movimiento dialéctico, entre el espectador y la obra, “un movimiento dialéctico se origina por la contradicción contenida en cada uno de los extremos, por lo que, hace que ellos se conviertan en lo que ya son en sí.”⁴⁴ De esta manera la obra artística de Sierra refleja o hace evidente una serie de rituales ideológicos que estructuran nuestro campo social desde el comportamiento del espectador.

⁴⁴ Vázquez, Eduardo, “En torno a la interpretación de A. Kojève de la dialéctica del amo y el esclavo” en *Para leer y entender a Hegel*, (Venezuela: Universidad de los Andes, 1993), 171-184.

3. El Ángel exterminador y la repetición en la obra de Santiago Sierra.

La obra del español se caracteriza por retomar estrategias de producción que derivan del minimalismo, el arte *povera* y el arte conceptual. Del minimalismo rescata la relación fenomenológica que se establece entre el espectador, la obra y el lugar; del arte *povera* retoma la idea de utilizar materiales de fácil acceso y bajo costo, y finalmente del arte conceptual resalta la importancia del discurso bajo el cual se inscribe su obra.

Su producción muestra un interés particular en el espectador que consume su obra, ya que como el artista lo ha mencionado en múltiples entrevistas, “el público siempre es la parte fundamental de la obra de arte.”⁴⁵ De acuerdo con una entrevista realizada por la curadora Rosa Martínez en el año 2003, el artista toma como referencia la idea de la película *el Ángel exterminador* (1962) de Luis Buñuel, la cual narra la historia de un grupo de gente rica que se reúne en una de las casas de los protagonistas para cenar, sin embargo, al terminar la velada son incapaces de salir del lugar donde se encuentran, no existe una barrera física que les impida salir, pero aun así, hay algo que los detiene. Por otro lado, la gente que se encuentra fuera de la casa es presa de la misma imposibilidad de ingresar a la mansión.

De acuerdo con Sierra el ángel exterminador es siempre el mismo, y es fácil de localizar si uno presta atención. Sin embargo, hay que tener cuidado a la hora de interpretar dicha idea pues el ángel al que se refiere no es una persona, ni un fantasma. Por lo tanto, para entender su función dentro de la obra del madrileño será necesario una vez más traer a cuenta la noción de “espectador ingenuo.” Pues este es un concepto clave para entender la relación interpasiva.

⁴⁵ Juan Albarrán, et al. *Entrevistas/Interviews*, 111.

Como tal, la interpasividad es desplazar una creencia sobre otro, es decir, “yo pienso que no creo, sin embargo, desplazo mi creencia sobre alguien o algo más.”⁴⁶ Ahora bien, ¿qué es lo que el espectador está delegando en las obras de Sierra? Lo que sucede en esta relación interpasiva es que el espectador crea una serie de rituales que enmarcan su interpretación de la obra de arte. En otras palabras, toman por verdad lo que Sierra presenta, pues la obra del español muestra una fisura en su fantasía, porque para el espectador las cosas no pueden funcionar de la manera en que se nos muestran en el arte.

Así que, la mancha en la fantasía es lo que se presenta a la audiencia como extraña, algo que no puede ser integrado a su universo simbólico. Sin embargo, el artista opera a través de la repetición para colocar al espectador una y otra vez en una posición incómoda, con la intención de provocarlo. Como lo menciona Wagner “la angustia el agobio y la irritación son algunos de los temas centrales del trabajo de Sierra. Su obra es mental, e incluso físicamente exigente con los espectadores.”⁴⁷

El público que consume la obra de Sierra es un grupo social muy determinado en cada país, estamos hablando de gente que tiene un particular capital cultural,⁴⁸ esto quiere decir que son personas altamente cualificadas intelectualmente para consumir e interpretar arte. Pues como el artista indica en múltiples ocasiones, la audiencia que consume arte contemporáneo pertenece a un grupo social muy específico.⁴⁹ Las obras del español confrontan dos realidades que se encuentran en un mismo espacio.

⁴⁶ Slavoj Žižek, « Le sujet Interpassif », 13-15.

⁴⁷ Juan Albarrán, et al. *Entrevistas/Interviews*, 111.

⁴⁸ Pierre Bourdieu, “Espacio social y espacio simbólico” en *Capital Cultural*, Escuela Y Espacio, (México: Siglo XXI .2014),23.

⁴⁹ Juan Albarrán, et al. *Entrevistas/Interviews*, 111.

Por un lado, están los grupos de personas marginadas, pertenecientes a los estratos sociales más bajos, y por el otro lado, se encuentra un público de clase media alta, que visita la exhibición como una actividad de ocio, donde socializan, discuten y critican desde su posición privilegiada lo que contemplan. Si bien, es claro el antagonismo presente en las obras del español, es importante señalar que lo que nos interesa reflexionar está en la estructura que da soporte a la relación del espectador frente a la obra. Pues como hasta ahora hemos señalado dicha relación opera a partir de un tercer agente.

Ahora bien, el *Ángel exterminador* fue la segunda opción de título que Buñuel había contemplado para la película pues al principio, se titulaba *Los naufragos de la calle Providencia*. Pero, el director optó por cambiar el nombre de la película después de conversar con su amigo el director de teatro José Bergamín, “quien le había hablado sobre una obra de teatro que quería titular *El ángel exterminador*.”⁵⁰ Desafortunadamente, la obra de Bergamín no pudo realizarse por lo que Buñuel le solicitó utilizar dicho nombre para su película. A lo que Bergamín respondió, “el título no me pertenece, pues se encuentra en el libro del *Apocalipsis*.”⁵¹

En dicho libro bíblico, el ángel exterminador se refiere a un ser divino enviado por Dios para destruir y hacer daño a la humanidad así como la tierra y al mar.⁵² De acuerdo con la biblia, fueron varios los ángeles que participaron en la devastación de la humanidad, pues fue el castigo divino para aquellas personas que no siguieron el mandato de Dios.

Por lo tanto, el ángel exterminador en la biblia es un agente que repite una serie de acciones en la tierra con la intención de causar un colapso en la vida del ser humano. Así

⁵⁰ Luis Buñuel, “*El ángel exterminador*” en *Mi Último Suspiro*. (Barcelona: Taurus, 2018),204.

⁵¹ *Ibid.* 204

⁵² Hurault, Bernardo. “Apocalipsis, 7:1-5” En *La Biblia*, (Reina Valera,1960).

mismo, la película de Buñuel opera bajo la idea de la repetición. Ya que, la edición del filme se realizó de tal manera, “pues Buñuel sentía atracción por las cosas que se repiten, tanto así que en la película *El ángel exterminador* hay por lo menos, una decena de repeticiones.”⁵³

Incluso la última escena de la película es un símbolo claro del juego de repetición que Buñuel realizó, pues cuando la gente logra salir de la mansión deciden ir a misa para agradecer su aparente libertad. No obstante, los habitantes son nuevamente presas de la imposibilidad de salir de la iglesia. Es así como el director coloca a sus personajes bajo la misma incapacidad que tenían al comienzo de la película.

Retomando la idea de la repetición, la obra de Sierra opera bajo esta misma lógica, puesto que varias de sus producciones colocan al público en una situación similar. Por un lado, en la película de Buñuel el ángel se podría interpretar como una fuerza exterior que hace a los trabajadores salir de la mansión, y a la gente rica permanecer encerrados de manera simbólica. Por el otro lado en las piezas del español, el ángel se manifiesta como un poder que regula y somete a los espectadores. Es decir, se presenta el tercer agente como una entidad que vigila la relación entre los elementos que integran la recepción de una obra.

En este sentido, la producción del madrileño nos confronta con la pulsión de repetición, dicha idea fue desarrollada por Sigmund Freud para hablar de una tendencia inconsciente en donde un individuo repite ciertas acciones, situaciones anteriores que pueden ser dolorosas o incluso destructivas. Dicha idea la desarrolla en el tercer capítulo de su ensayo titulado *Más allá del principio del placer* (1920).

En otras palabras, la repetición es un “«eterno retorno de lo igual» en donde la persona parece vivenciar pasivamente algo sustraído a su poder, por lo que vivencia una y otra vez la

⁵³ Luis Buñuel, “*El ángel exterminador*”, 204.

repetición del mismo destino.”⁵⁴ De esta manera la producción de Sierra coloca al espectador ante la imposibilidad de salir de la estructura de poder que lo somete.

Por lo tanto, el sujeto genera una repetición: debido a que se expone una y otra vez a situaciones angustiosas, asimismo, esta idea es una estructura social interiorizada que el sujeto recrea repetida y compulsivamente.⁵⁵

Detengámonos un momento, y analicemos la presencia del *ángel exterminador* en la obra del madrileño para ello es importante definir el “orden simbólico”. Este concepto fue estudiado por Lévis-Strauss, y más tarde por Lacan quien indica que el orden simbólico es un concepto que traza la idea del cómo el mundo social está estructurado por ciertas leyes (principalmente en una dimensión lingüística). Es decir, dicho orden “es el reino que regula el deseo del sujeto a través del gran Otro.”⁵⁶

Por lo tanto, el ángel exterminador pertenece al orden simbólico ya que él en sí-mismo encarna la idea de poder como un mandato super yoico que el sujeto sigue de manera automática a través de un comportamiento repetitivo, en nuestro caso de estudio, el espectador obedece a ciertos protocolos de comportamiento cuando se posiciona frente a una obra de arte.

El espectador interpreta la obra a partir de la mediación que el ángel exterminador genera. Las escenas que nos presenta Sierra nos confrontan a una presencia traumática (en este caso la obra del español retoma elementos de traumas sociales) que perturban la presencia física o virtual del espectador. Hacemos esta distinción, porque, a pesar de que

⁵⁴ Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, (España: Akal, 2020) 13-18.

⁵⁵ Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, (Routledge: Taylor and Francis, 2003), 167. Traducción propia.

⁵⁶ Jaques Lacan and Jacques-Alain Miller, “Introducción al gran Otro” en *Seminario 2 : El Yo En La Teoría de Freud Y En La Técnica Psicoanalítica, 1954-1955*. (Buenos Aires: Paidós, 1992), 353-370.

muchos espectadores no han presenciado de forma física las acciones de Sierra, consideramos que existe una experiencia de *shock* o asombro por parte del espectador ante el registro fotográfico y de video.

La imagen es tan potente como la acción, debido a que la estructura del poder sigue operando, esto quiere decir que estas normas o reglas, no solo están vigentes cuando la acción se realiza en un espacio y tiempo determinado, ya que las imágenes se posicionan en la mente y dejan una marca o una huella.

La obra de Sierra le coloca una astilla al ojo del espectador, y como dice Theodor Adorno, esta es la mejor lente de aumento,⁵⁷ para observar las faltas en el otro. Dicho de otra manera, la obra artística de Sierra no muestra el horror de las relaciones laborales, no es la dominación de una clase social sobre otra lo que nos perturba y hasta cierto punto sorprende, sino el hecho de que las miramos desde el seno de nuestra supuesta libertad.⁵⁸

Finalmente, el espectador no es simplemente un testigo, tampoco es un sujeto pasivo que observa a la distancia, más bien es un cómplice que permite que el sistema siga operando bajo la misma lógica, sin alterar ni perturbar nada en él. No obstante, su posición es clave, debido a que cuestiona lo que acontece ante él o ella, mediante una serie de “juicios críticos sobre no sólo formas culturales sino también formas sociales.”⁵⁹

⁵⁷ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (España: Akal, 2004), 53.

⁵⁸ Roland Barthes, “Fotos-Impactos en *Mitologías*, (México: Siglo XXI, 2019), 108-109.

⁵⁹ Susan Buck-Morss, “Critical Theory and Islam” en *Thinking past Terror: Islam and critical theory on the left*, (Londres: Verso, 2006), 52.

4. 465 personas remuneradas.

Me gustaría hablar de cada una de las prácticas que el artista ha realizado con la intención de analizar la relación entre el espectador y su obra. Sin embargo, debido a la extensión del presente ensayo tendré que delimitar el estudio a una de sus prácticas más famosas la cual causó revuelo a finales de los años noventa.

El artista pagó a través de una agencia de subcontratación a un grupo de personas con características físicas determinadas, con la finalidad de realizar una serie de acciones dictadas por él. Asimismo, dichas situaciones fueron documentadas en blanco y negro. De tal manera que, Sierra nos presenta una mirada de los años setenta⁶⁰ pues su registro de foto y video siempre funciona bajo esa estética.

Sin duda, la subcontratación por parte de artistas contemporáneos es una estrategia que ha sido explorada desde distintos ejes. Puesto que, de acuerdo con la historiadora de arte Clare Bishop, este tipo de acciones buscan despertar un cambio en la forma en que el público interactúa con la obra,⁶¹ esto se debe a que después de los años ochenta y principalmente bajo la propuesta teórica del curador Nicolas Bourriaud con su libro *Estética relacional* (1998) el arte intentó crear un espacio que permitiera explorar la idea de comunidad. Ya que “el arte relacional busca crear situaciones en las que los espectadores no sólo son abordados como una entidad colectiva y social, sino que se les dan los medios para crear una comunidad, por muy temporal o utópica que ésta sea.”⁶²

⁶⁰ Yayo Aznar Almazán, *Miradas políticas en el país de las maravillas*, (España: Akal, 2019).

⁶¹ Claire Bishop, 8. *Performance delegada: subcontratar la autenticidad en Infiernos Artificiales: Arte Participativo Y Política de La Espectaduría*. (Ciudad De México: Taller De Ediciones Económicas, 2016),347-355.

⁶² Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October*, vol. 110, (2004): 51–79, www.jstor.org/stable/3397557. Consultado 5 de diciembre 2023. Tracucción propia.

Puesto que, el arte opera como un “lugar que ofrece una mediación de procesos sociales, económicos y políticos.”⁶³ En otras palabras el arte se convirtió en “un espacio de construcción y mercantilización de las identidades,”⁶⁴ pues su objetivo es transformar la relación entre el sujeto, el objeto y el lugar.

Además, durante esa época surgieron varios críticos e historiadores de arte que exploraron la idea de comunidad, (Suzanne Lacy, Gant Kester, Rosalynd Deutsche, Clare Bishop, Boris Groys, Hal Foster entre otros) ya que percibían al artista como un creador de sociedad, pues se le consideraba “un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita.”⁶⁵ Este fenómeno surge teniendo en cuenta que la reflexión en torno al arte cambió drásticamente en los años de 1980-1990. Ya que durante dicha época los artistas se interesaron en explorar el discurso de la otredad, como una forma ideológica que buscaba visibilizar e integrar a las diversidades étnicas, religiosas, sexuales y culturales.⁶⁶

Por lo tanto, muchas de las prácticas artísticas de ese periodo responden a un discurso en donde el artista se integra de manera activa a una comunidad e incluso busca la colaboración de la audiencia para completar la obra.

Por lo que se refiere a la producción de Sierra, a pesar de ser un artista que trabaja con cierto grupo de personas con características específicas, no apela a la idea de comunidad, ya que el español no busca dar una solución a los problemas de la gente que contrata, ni

⁶³ Miwon Kwon, “Chapter 1” en *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. (Cambridge: Mit Press, 2004), 19-26.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Paloma Blanco, et al. *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública Y Acción Directa*. (Salamanca, Universidad De Salamanca, D.L, 2001),125

⁶⁶ Hal Foster, “el artista como etnógrafo en *El Retorno de Lo Real: La Vanguardia a Finales de Siglo*, (Madrid: Akal Ediciones, 2001),177-184

siquiera de manera temporal. Por lo tanto, la producción de Sierra es la contraparte de la propuesta ideológica que dominaba la práctica artística de dicha época.

Del mismo modo el madrileño ha expresado que no le interesa generar una transformación social a través de su producción, puesto que el artista considera que el arte no puede cambiar nada,⁶⁷ debido a que no existe una salida o siquiera una posibilidad de cambio. La postura de Sierra pareciera un poco pesimista, sin embargo, un elemento que hay que considerar al momento de analizar su producción es la función del espectador frente a su obra.

Por ello, abordar la obra de Sierra nos lleva a una reflexión distinta, pues lo que acontece en las acciones remuneradas, es una nueva forma de posicionar al público. Ya que, el espectador como indica Sierra es aquella persona que lleva consigo una serie de componentes o de circunstancias que hacen que la obra se active.⁶⁸

Asimismo, para el madrileño la crítica no la contiene su obra sino el espectador: «Mi trabajo sólo plantea un tema de conversación de la manera más seca y contundente posible, con un mínimo de distracciones. Puesto que, la obra no dice mucho por sí misma. La idea es que todo lo que esté por decir sea dicho por el espectador.»⁶⁹

De esta manera, su producción nos enfrenta con una cruda realidad, ya que, el espectador no es quien porta la verdad sobre la obra, pues su percepción está atravesada por la ideología dominante (la cual previamente analizamos). No obstante, el público puede interpretar la pieza a través de ciertos elementos que le permiten cuestionar su propia posición a partir de la persona u objeto que se encuentra frente a ella o él. Debido a que el arte del

⁶⁷ Catálogo Santiago Sierra works 2002-1990 (Birmingham, UK: Ikon Gallery, 2002), 15

⁶⁸ Juan Albarrán, et al. *Entrevistas/Interviews*, 111.

⁶⁹ Entrevista realizada a Santiago Sierra disponible en: https://www.elcultural.es/versio_papel/7ARTE/24602/Santiago_Sierra_Sexo_y_poder/2402.

madrileño “confronta al espectador con actos de sumisión derivados de la explotación salarial.”⁷⁰

Como indica Rancière; “el espectador percibe una apariencia, ignorando el proceso que hay detrás.”⁷¹ Por lo tanto, la acción que acontece en la práctica artística de Sierra es una actividad social que dibuja el cinismo de las relaciones sociales contemporáneas. Dado que “la gente que acude a consumir arte encuentra un retrato de sí mismas, de las consecuencias que el sistema en el que viven, no siempre les deja ver.”⁷²

En el año 1999 Sierra presentó en la Sala 7 del Museo Rufino Tamayo la pieza *465 personas remuneradas* (fig. 5). Para ese momento el artista ya contaba con una considerable trayectoria artística en donde exploraba a través de una serie de acciones remuneradas, la decadencia humana que impera en todas las relaciones de poder económico. El madrileño “ha tratado de demostrar que el empleo no es más que la mercantilización del tiempo del (la) trabajador(a)”.⁷³ Asimismo, su trabajo nos deja ver que “la libertad de la mayoría de la gente consiste en vender de manera libre su fuerza de trabajo.”⁷⁴ Dado que no hacerlo pondría en peligro su propia subsistencia. Si bien, el artista realizó varias piezas en las que utilizaba la «estética remunerada»⁷⁵ como estrategia artística, su producción aún no contaba con un performance que implicara la participación de un gran número de personas.

⁷⁰ Santiago Sierra, “465 personas remuneradas”, MUAC sitio web: <https://muac.unam.mx/objeto/465-personas-remuneradas?lang=en> Consultado 5 de diciembre 2023.

⁷¹ Jacques Rancière, “Are some things unrepresentable?” En *Future of the Image*. (London: Verso, 2007),109-123.

⁷² Yayo Aznar Almazán, *Miradas políticas en el país de las maravillas*, 97.

⁷³ Cuauhtémoc Medina, et al. *Formas políticas recientes: búsquedas radicales en México (Santiago Sierra/Francis Alys/Minerva Cuevas en Abuso Mutuo: Ensayos E Intervenciones Sobre Arte Postmexicano 1992-2013*, (Ciudad De México, México, Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017),188- 197.

⁷⁴ Frank Ruda, *Abolishing Freedom*. (Nebraska: Nebraska Press, 2016),3. Traducción propia.

⁷⁵ Anna Maria Guasch, “El Desplazamiento de La Cacerolada.” *Revista Internacional de Arte*, vol. 3, (2003): 163–166, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173171. Accessed Nov. 10AD. Consultado 5 de diciembre 2023.

Además, La Sala 7 del Tamayo fue un proyecto que intentó recrear la idea del *Project Room* del MoMa, el cual consistía en presentar obras de artistas emergentes con la finalidad de desafiar y ampliar las ideas sobre las prácticas artísticas contemporáneas.⁷⁶

Taiyana Pimentel fue la curadora que trajo dicho modelo a México, pues en el año de 1996 trabajó en New York en donde influenciada por la escena artística de ese lugar, regresó a la capital mexicana para implementar una nueva forma de curaduría, debido a que de acuerdo con Pimentel: “el curador de arte contemporáneo tiene que colaborar analíticamente en el desarrollo de las obras y generar un debate con los artistas.”⁷⁷ Asimismo, la Sala 7 del Tamayo recibió propuestas de artistas jóvenes emergentes ante el público, entre ellos se encontraban, Santiago Sierra, Francis Alÿs , Teresa Margolles y Miguel Calderón.

Bajo este contexto la obra de Sierra, al igual que todo lo que el artista había realizado hasta ese momento causó polémica. Pues, la pieza consistió en reclutar a través de una agencia de subcontratación a “465 hombres mexicanos de entre 30 a 40 años, de 1.60 a 1.70 cm de estatura, de raza mestiza de amerindio y caucásico.”⁷⁸ Dicha cantidad de gente era necesaria, debido a que el trabajo del madrileño implicaba la aglomeración de un gran número de personas, para crear una masa humana que ocupara el espacio a través de una densidad de cinco personas por metro cuadrado.

Sin embargo, la pieza enfrentó un problema a la hora de la inauguración, pues la agencia encargada de contratar a las personas llevó 150 alumnos de una escuela preparatoria,

⁷⁶ Robert Storr, “The Elaine Dannheisser Projects Series | MoMA.” *The Museum of Modern Art*, (1996): <https://www.moma.org/calendar/groups/4>

⁷⁷ Teresa Martínez, “Está Taiyana Pimentel Comprometida Con El Arte.” , en El Norte (2022): <https://www.elnorte.com/esta-taiyana-pimentel-comprometida-con-el-arte/ar2340649> consultado 5 de diciembre 2023.

⁷⁸ Santiago Sierra, “465 personas remuneradas” en Santiago Sierra web (1999): https://www.santiago-sierra.com/993_1024.php

“a los que se les dijo que asistirían a una obra de teatro.”⁷⁹ Esta confusión provocó que mucha de la gente que estaba considerada para participar en la acción abandonaran la sala, y el resto de los trabajadores contratados estaba conformado por un grupo de militares mexicanos, así como amigos de la empresa. Sierra expresó que cuando se trata de trabajar con gente nunca se puede tener completo control. No obstante, su pieza muestra el interés del artista por crear situaciones que provoquen una cierta incomodidad en el espectador.

Ya que, la pieza desencadenó que la dinámica entre espectador y obra cambiara radicalmente, pues por lo regular el espectador se pasea por el museo observando los elementos que se encuentran dispersos en el lugar, de esta manera el cuerpo de la audiencia se coloca de manera pasiva ante las piezas. Sin embargo, la obra que presentó Sierra en la Sala 7, provocó que el público se enfrentara a un espacio atiborrado de gente con miradas perplejas. Debido a que, por un lado, los *performers* no sabían muy bien que hacían en dicho lugar, y por otro lado la audiencia se encontró cara a cara con un grupo de gente ajena al mundo del arte.

Su pieza fue criticada pues nuevamente se le tachó de exhibir a gente “humilde” con la finalidad de utilizarlos como mercancía para ser expuestos ante la mirada de un público pequeñoburgués. Pero, “las series que Sierra elabora son una descripción de la naturaleza alienada del trabajo bajo el capitalismo.”⁸⁰

Por lo tanto, Sierra confronta al espectador ante una situación que aparentemente desconoce como la invisibilidad de las relaciones de poder que someten a los sujetos. No

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Cuauhtémoc Medina, *Abuso Mutuo: Ensayos E Intervenciones Sobre Arte Postmexicano (1992-2013)*, 188-197.

obstante, lo hace cómplice de una cadena de explotación, debido a que es una red en la cual todos participamos, pues no hay nadie que escape de dichas relaciones de dominio. De la misma manera no hay que olvidar que “la historia moderna del mundo está llena de conflictos, esclavitud y genocidio. Ya que, son acontecimientos que han conformado nuestras vidas en el presente y han dejado un legado que ha influido en la política, la sociedad y la cultura.”⁸¹ Desde luego, el antagonismo es algo presente en todas las estructuras sociales, “porque lo social no puede existir sin relaciones de poder que le den forma.”⁸²

Asimismo, el español, ha sido fuertemente juzgado por su modo de operar, tanto así que lo han llamado explotador. De igual manera, ha recibido críticas por utilizar su posición privilegiada para aprovecharse de aquellos menos afortunados. De modo que, las respuestas negativas por parte de la audiencia responden a la dialéctica del “alma bella” de Hegel.⁸³ Puesto que, “actualmente existe una tendencia a juzgar las producciones artísticas a través de un marco de juicios morales.”⁸⁴

En consecuencia, la práctica artística de Sierra nos confronta con lo que en francés se denomina *dépayse*.⁸⁵ Si bien, no existe una traducción literal al español, lo podemos entender como la acción que desorienta al espectador. Pues, se trata de un acto que rompe con los hábitos del sujeto para situarlo en un lugar diferente. Es decir, la obra del español causa

⁸¹ Ross Wilson J. *Museums and the Act of Witnessing*, (Nueva York: Routledge, 2022),19.

⁸² Chantal Mouffe, *Prácticas Artísticas Y Democracia Agonística*. (Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona, 2007),59.

⁸³ “El “alma bella” lamenta incesantemente las crueles condiciones del mundo del que es víctima, que le impide la realización de sus buenas acciones. Lo que pasa por alto es que sus propias quejas contribuyen a la preservación de esas “condiciones” lamentables: es decir, que el alma bella es en sí misma cómplice del desorden que se queja.” En Slavoj Zizek, *la condición de imposibilidad* en ellos sabe lo que hacer, el goce como factor político, 100-101.

⁸⁴ Chantal Mouffe, *Prácticas Artísticas Y Democracia Agonística*, 71.

⁸⁵ Larousse, Éditions. “Définitions : Dépayser - Dictionnaire de Français Larousse.” *Larousse.fr*, (2023): www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9payser/23729. Consultado 5 diciembre 2023.

confusión en la mirada de la audiencia, por lo que, se produce una sensación de extrañamiento ante un hecho cotidiano.

Como mencionamos anteriormente, el espectador forma parte de las estructuras de poder. Puesto que, la actitud del espectador se encuentra atravesada por un orden invisible que estructura y organiza la vida social de los sujetos. De esta manera, enmarca y da soporte a las relaciones sociales. “En la actualidad los artistas ya no pueden aspirar a constituir una vanguardia que ofrezca una crítica radical, pero esa no es una razón para proclamar que su papel político se ha acabado.”⁸⁶

Por lo tanto, la tarea del espectador consistiría en cuestionar su posición ante la escisión que el trabajo del español nos presenta. Ya que, el arte contemporáneo no muestra una ilusión sino todo lo contrario ofrece objetos específicos que se encuentran alrededor de nuestra vida cotidiana. Por consiguiente, el arte es un campo que permite analizar las prácticas y creencias sociales, pero más allá de ser solo una radiografía de ciertos síntomas presentes en la humanidad, permite al espectador desplazarse a través de la perturbación que el arte genera sobre ciertas ideologías ya establecidas.

⁸⁶ Chantal Mouffe, *Prácticas Artísticas Y Democracia Agonística*, 69-70.

Conclusión:

El arte de Santiago Sierra despliega una reflexión en torno al síntoma ideológico del espectador interpasivo. Es decir, en nuestra época el espectador ya no es ni activo, ni pasivo, debido a que existe una transformación de su lugar frente a la obra, puesto que dicha relación es un proceso que ha evolucionado con los años.

Por lo tanto, seguir pensando que la relación sujeto-obra es la misma, es pasar por alto el cambio de la técnica,⁸⁷ así como de las ideologías que estructuran el pensamiento en cada una de las épocas históricas. Dicho lo anterior, actualmente nuestra forma de percibir el arte está mediada por la condición interpasiva, pues el espectador se enfrenta al “espectáculo obscuro que sostiene nuestra civilización”⁸⁸ a través de los rituales ideológicos que operan día con día.

Sierra cuestiona a través de su trabajo la manera en que el comportamiento de la audiencia responde a actos internalizados dentro de un sistema ideológico institucionalizado, como lo es el museo o la galería. Asimismo, nos muestra la imposibilidad del arte por transformar el antagonismo de la sociedad capitalista. En este sentido, su obra opera en función de aceptar el engaño ideológico bajo una condición cínica de percibir nuestra realidad.

Aunque, la postura del espectador pareciera un lugar de inactividad dominado por un tercer agente invisible a quien se delegan las creencias y modos de interpretar la relación con el mundo. Es posible que la producción artística provoque una fisura en lo que es visible para

⁸⁷ Walter Benjamin, *La Obra de Arte En La Época de Su Reproductibilidad técnica*, 2003.

⁸⁸ Alexei Monroe, Foreword: They Moved Underground by Slavoj Zizek en *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, (Londres: MIT Press ,2005). Traducción propia.

el sujeto, ya que nos muestra un objeto que crea una abstracción de la realidad con la intención de integrar a la audiencia.

Sin embargo, ¿Cuál es la función del arte? Desde nuestro punto de vista el arte debe incomodar, despertar una reacción en la audiencia. Ya que, este modo de activar al público permite crear una reflexión acerca de la ideología bajo la cual operan. Aunque, dicha reacción no significa que necesariamente vaya a cambiar algo en la realidad del espectador. No obstante, el trabajo del madrileño hace evidente la imposibilidad de acción por parte de la audiencia. Puesto que ocurre lo mismo que en la película el *ángel exterminador*, esto es que después de que los protagonistas se percatan que la solución a su problema consistía en regresar al punto donde termino la velada, al final se encuentran ante la misma incapacidad de salir cuando se encuentran en la iglesia. Dicho de otra manera, el arte muestra al espectador aquello que todo el mundo ya sabe, pero que pareciera desconocer.

En conclusión, la interpasividad es un fenómeno que opera en distintos niveles dentro de nuestra vida cotidiana, dado que aún estamos en una sociedad dominada por las ideologías, el arte como estrategia de interpretación de la realidad enmarca y visibiliza aquellos elementos que preferimos no ver.

Bibliografía.

- Adorno Theodor W, *Minima Moralia* (España: Akal, 2004),53.
- Albarrán Juan et al. “Hilke Wagner, 2006”, en *Entrevistas/Interviews*, (España: Pepitas De Calabaza,2016),18.
- Anđelković Bojan et al. “Ideology, Cynicism, Punk. Slavoj Žižek” en *NSK from Kapital to Capital: Neue Slowenische Kunst: An Event of the Final Decade of Yugoslavia*,(Ljubljana, Moderna Galerija, 2015),96-112.
- Antón Fernández Antonio J., *Lo real y la fantasía ideológica* en Slavoj Žižek: una introducción, (Madrid: Sequitur, 2012),73.
- Aznar Almazán Yayo, *Miradas políticas en el país de las maravillas*, (España: Akal, 2019).
- Barthes Roland, “Fotos-Impactos en *Mitologías*, (México: Siglo XXI, 2019), 108-109.
- Benjamin Walter, *La Obra de Arte En La Época de Su Reproductibilidad técnica*, 2003.
- Bishop Claire, 8. *Performance delegada: subcontratar la autenticidad en Infiernos Artificiales: Arte Participativo Y Política de La Espectaduría*. (Ciudad De México: Taller De Ediciones Económicas, 2016),347-355.
- Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics.” *October*, vol. 110, (2004): 51–79, www.jstor.org/stable/3397557.
- Blanco Paloma, et al. *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública Y Acción Directa*. (Salamanca, Universidad De Salamanca, D.L, 2001),125
- Bourdieu Pierre,“Espacio social y espacio simbólico” en *Capital Cultural*, Escuela Y Espacio, (México: Siglo XXI .2014),23.
- Buck-Morss Susan, “Critical Theory and Islam” en *Thinking past Terror: Islam and critical theory on the left*, (Londres: Verso,2006), 52.
- Buñuel Luis, “*El ángel exterminador*” en *Mi Último Suspiro*. (Barcelona: Taurus, 2018),204.
- Castro Eugenio, *Isidoro Varcarcél Medina conversaciones*, (España: Pepitas de Calabaza, 2018),18.
- Cruz Sánchez Pedro Alberto, *Arte y Performance: Una Historia Desde Las Vanguardias Hasta La Actualidad* (España: Ediciones AKAL, 2022),523.

- Eagleton Terry, *Ideology. An introduction*, trad, Jorge Vigil Rubio, (México: Paidós, 2011),115.
- Evans Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, (Routledge: Taylor and Francis, 2003), 167.Traducción propia.
- Foster Hal, “el artista como etnógrafo en *El Retorno de Lo Real: La Vanguardia a Finales de Siglo*, (Madrid: Akal Ediciones, 2001),177-184
- Freud Sigmund, *Más allá del principio del placer*, (España: Akal, 2020) 13-18.
- Freud Y En La Técnica Psicoanalítica, 1954-1955*. (Buenos Aires: Paidós, 1992), 353-370.
- Gallo Rubén, *Las Artes de La Ciudad*, (México: Fondo de Cultura Económica,2021),203-204.
- Graf Stephanie, “¿De qué mundo habla Kafka?” en *Como El Papel Secante Con La Tinta*. (México: Gedisa, 2022),266-271.
- Hurault, Bernardo. “Apocalipsis, 7:1-5” En *La Biblia*, (Reina Valera,1960)
- Klossowski Pierre, *Sade mon prochain précède de Le philosophe scélérat*, trad. Antonia Barreda (Madrid : Arena libros, 2005), 23.
- Krauss Rosalind E., *The Optical Unconscious*, trad.J, Miguel Esteban Cloquell,,(Madrid: Tecnos Editorial,1997),179.
- Kwon Miwon, “Chapter 1” en *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. (Cambridge: Mit Press, 2004), 19-26.
- Lacan Jaques and Miller Jacques-Alain,” Introducción al gran Otro” en *Seminario 2: El Yo En La Teoría de Freud Y En La Técnica Psicoanalítica, 1954-1955*. (Buenos Aires: Paidós, 1992), 353-370.
- Larousse, Éditions. “Définitions : Dépayser - Dictionnaire de Français Larousse.” *Larousse.fr*, (2023): www.larousse.fr/dictionnaires/francais/d%C3%A9payser/23729. Consultado 5 diciembre 2023.
- Mandel Ernest, *El Capitalismo tardío*, (México: Ediciones Era,1980).
- Mannoni Octave Mannoni, “La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario” en *La Otra Escena: Claves de Lo Imaginario*, (Buenos Aires: Amorrortu Editores,1990),121-137.
- Marx Karl, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto” en *El Capital.Tomo I. Vol I,*(México: Siglo XXI, 2000),87-102.

Medina Cuauhtémoc, et al. *Abuso Mutuo: Ensayos E Intervenciones Sobre Arte Postmexicano (1992-2013)*. (Ciudad De México: Promotora Cultural Cubo Blanco, 2017).

Monroe Alexei, Foreword: They Moved Underground by Slavoj Žižek en *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, (Londres: MIT Press ,2005).

Mouffe Chantal, *Prácticas Artísticas Y Democracia Agonística*. (Barcelona: Univ. Autònoma de Barcelona, 2007),59.

Pfaller Robert, “Appearance: The invisible Other /Theory of the Naïve Observer” en *On the Pleasure Principle in Culture: Illusions without Owners*. (New York: Verso, 2014), 231–283.Traducció propia.

- *Interpassivity: The Aesthetics of Delegated Enjoyment* (Edinburgh University Press, 2017),1-3.
- “Negation and its realizabilities: An Empty Subject for ideology?” en *the symtop*, núm 14, (2003): <https://www.lacan.com/pfallerf.htm>

Rancière Jacques, “Are some things unrepresentable?” En *Future of the Image*. (London: Verso, 2007),109-123.

Ruda Frank, *Abolishing Freedom*. (Nebraska: Nebraska Press, 2016),3.

Safranski Rüdiger, “Kafka o el arte de residir en lo extraño” en *¿Cuánta Verdad Necesita El Hombre?*, trad. Valentín Ugarte Arrojo, (España: Tusquets, 2019),198.

Sloterdijk Peter, *Critica de La razón cínica*. (1st ed., SIRUELA, 2019),822 versión Kindle.

Vásquez Eduardo, “En torno a la interpretación de A. Kojeve de la dialéctica del amo y el esclavo” en *Para leer y entender a Hegel*, (Venezuela: Universidad de los Andes,1993),171-184.

Wilson J. Ross, *Museums and the Act of Witnessing*, (Nueva York: Routledge, 2022),19.

Žižek Slavoj Žižek, “Lo sé, pero sin embargo...” en *For they know what they do: enjoyment as a political factor*, trad. Jorge Piatigorsky, (Buenos Aires: Paidós, 1998), 314-319.

- “La mirada imposible” en *El Acoso de Las Fantasías*, trad. Clea Braunstein, (Madrid: Siglo XXI, 2009), 23-26.
- « Le sujet Interpassif » en *La subjectivité à venir : Essais critiques*, (Francia : Flammarion, 2006). Traducción propia.
- *The sublime object of ideology*, trad.Isabel Vericat Nuñez (Argentina: Siglo XXI, 2001),58.

Artículos

Guasch Anna Maria, “El Desplazamiento de La Cacerolada.” *Revista Internacional de Arte*, vol. 3, (2003): 163–166, dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1173171. Accessed Nov. 10AD.

Margolles Teresa, “Santiago Sierra”, *Bombmagazine.org*, núm 86 (2004), bombmagazine.org/articles/santiago-sierra/.

Martínez Teresa, “Está Taiyana Pimentel Comprometida Con El Arte.”, en *El Norte* (2022): [.https://www.elnorte.com/esta-taiyana-pimentel-comprometida-con-el-arte/ar2340649](https://www.elnorte.com/esta-taiyana-pimentel-comprometida-con-el-arte/ar2340649)

Sierra Santiago, *Catálogo Santiago Sierra works 2002-1990* (Birmingham, UK: Ikon Gallery, 2002), 15.

- Santiago Sierra, “465 personas remuneradas” en Santiago Sierra web (1999): https://www.santiago-sierra.com/993_1024.php
- Sierra Santiago, “NO, GLOBAL TOUR. THE FILM” en *Santiago Sierra sitio web* (2011) https://www.santiago-sierra.com/muestravideo_1024.php?x=37&ar=201102

Storr Robert, “The Elaine Dannheisser Projects Series | MoMA.” *The Museum of Modern Art*, (1996): <https://www.moma.org/calendar/groups/4>

Medios digitales

Sophie Fiennes, dir. *The Pervert’s Guide to Ideology*, 2014.

Žižek And So On, “Žižek & Interpassivity w/Rober Pfaller”, Podcast audio Žižek And So On, 20 de Abril 2023.

CUEPRO DE IMÁGENES



Figura 1. NO, GLOBAL TOUR. Fecha: Julio de 2009. Localización: Diversas locaciones, comienzo Lucca, Italia. Fuente: https://www.santiago-sierra.com/200919b_1024.php.



Figura 2, 300 TONELADAS. Fecha: abril de 2004. Localización: Kunsthaus Bregenz, Austria. Fuente: https://www.santiago-sierra.com/200404_1024.php



Figura 3. 245 m 3. Fecha: marzo de 2006. Localización: Sinagoga de Stommeln. Pulheim, Alemania. Fuente: https://www.santiago-sierra.com/200603_1024.php



Figura 4. MURO CERRANDO UN ESPACIO. Fecha: junio de 2003. Localización: Pabellón español. Bienal de Venecia, Italia. Fuente: https://www.santiago-sierra.com/200303_1024.php



Figura 5. 465 PERSONAS REMUNERADAS. Fecha: octubre de 1999. Lugar: Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México. Fuente: https://www.santiago-sierra.com/993_1024.php