

Santiago Sierra: ocultar y desvelar.

Santiago Sierra (Madrid, 1966) pertenece a una generación de artistas españoles criados durante los estertores de la dictadura del general Franco además de haber sido testigos del desplome de su régimen y el inicio de la democracia en España. La sistemática apropiación de determinados símbolos –sobre todo la bandera– por parte del bando nacional durante la Guerra Civil y la dictadura han producido en España una situación peculiar: que en el inconsciente de gran parte de la población exista un rechazo hacia la significación patriótica y se detecte una fuerte tendencia en el campo artístico al sentimiento apátrida. Este hecho ha condicionado de manera común –esto es, la provisión precisa de un sustrato ideológico y simbólico– el trabajo de nombres como el colectivo El Perro (escindido en 2007 en Democracia y Black and Noir) o Fernando Sánchez-Castillo.

La formación académica de Sierra se inicia en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid; más tarde, amplió sus estudios en el Taller del Círculo de Bellas Artes de Madrid y de ahí a Hamburgo, a la Hochschule für Bildende Künste; después, en la Escuela de San Carlos, donde disfrutó de una beca de investigación en la Universidad Autónoma de México. Es aquí donde ha establecido su *base de operaciones*. A Sierra le molesta especialmente, cuando se le presenta, la etiqueta “vive y trabaja en México”, en este sentido reacciona así ante el supuesto heroísmo de esa circunstancia cotidiana:

Desde hace unos años España está en Europa y ya no tiene mucha gracia. Vivir en México en cambio suponía un plus de autenticidad porque un europeo se había adentrado en territorio comanche como Kevin Costner en *Bailando con lobos* ... Así pues, cada artículo sobre mi trabajo empieza así,

“Santiago Sierra es un artista español que vive en México”. Estos datos biográficos muy lejos de pasar desapercibidos son la coletilla preferida de presentación de cada artista (Favalluci y Jiménez, 2006: 95).

No se puede negar que su residencia en esta ciudad no sea determinante, porque el complejo dédalo de gentes y realidades sociales que la megalópolis de México D.F. le ofrece, constituye un laboratorio óptimo donde experimentar nuevos contextos que, posteriormente puede trasladar a otros espacios, como el europeo. Cuando se le pregunta sobre el particular, Sierra contesta de manera rotunda: “Absolutamente, casi todo lo que hago fuera son readaptaciones de piezas pensadas para México. Cuando se trabaja en un país en el que no se vive no da tiempo para hacerlo de otra forma, nunca se está lo suficientemente informado. La ventaja es que México es Vietnam y es Escandinavia, hay muchos méxicos, por tamaño y por su estructura de castas. México es un resumen del planeta Tierra (Hontoria, 2004)”.

¿Qué convierte a Santiago Sierra en un artista tan controvertido, tan cuestionable? Un público mayoritario y profano se escandaliza porque perciben que Sierra remunera a personas por estar ocultas, por masturbarse, estar semienterradas o hacinadas, por dejarse tatuar, por realizar acciones que no entienden... En definitiva, por la contextualización artística de innumerables escenarios que, según ellos, degradan al ser humano (Revuelta, 2003; Molina, 2003). Sierra, sin embargo, y como se podrá comprobar a continuación, lo único que hace es mostrar representaciones simbólicas de situaciones cotidianas. Observar la obra de Sierra desde la miope perspectiva de la irritación es reducirla a un reflejo pobre y simplista del acto artístico, desenvuelto en el marco tan extremadamente complejo como es el del mundo actual.

La densidad del trabajo de Sierra se demuestra en reflexiones como esta: definido a sí mismo como un “minimalista con complejo de culpa” (Martínez, 2003; Ramírez, 2006), su asimilación al minimal viene dada por la más

inmediata de las configuraciones formales de sus obras como es el uso de elementos primarios –generalmente paralelepípedos–, una insistente utilización de la simplicidad y regularidad compositivas y una tendencia drástica hacia el monocromatismo. Pero el anclaje con artistas y movimientos anteriores no se acaba ahí, también se le ha vinculado a la antiforma, como Richard Serra o Robert Smithson, al povera, a Ad Reinhardt o incluso a los informalistas españoles como Antonio Saura (Ramírez, 2003: 298). No obstante, la adscripción *sui generis* al minimalismo no es un seguimiento ciego en modo alguno: los matices son tantos que la tendencia en sus manos se convierte en un extraño e inquietante híbrido.

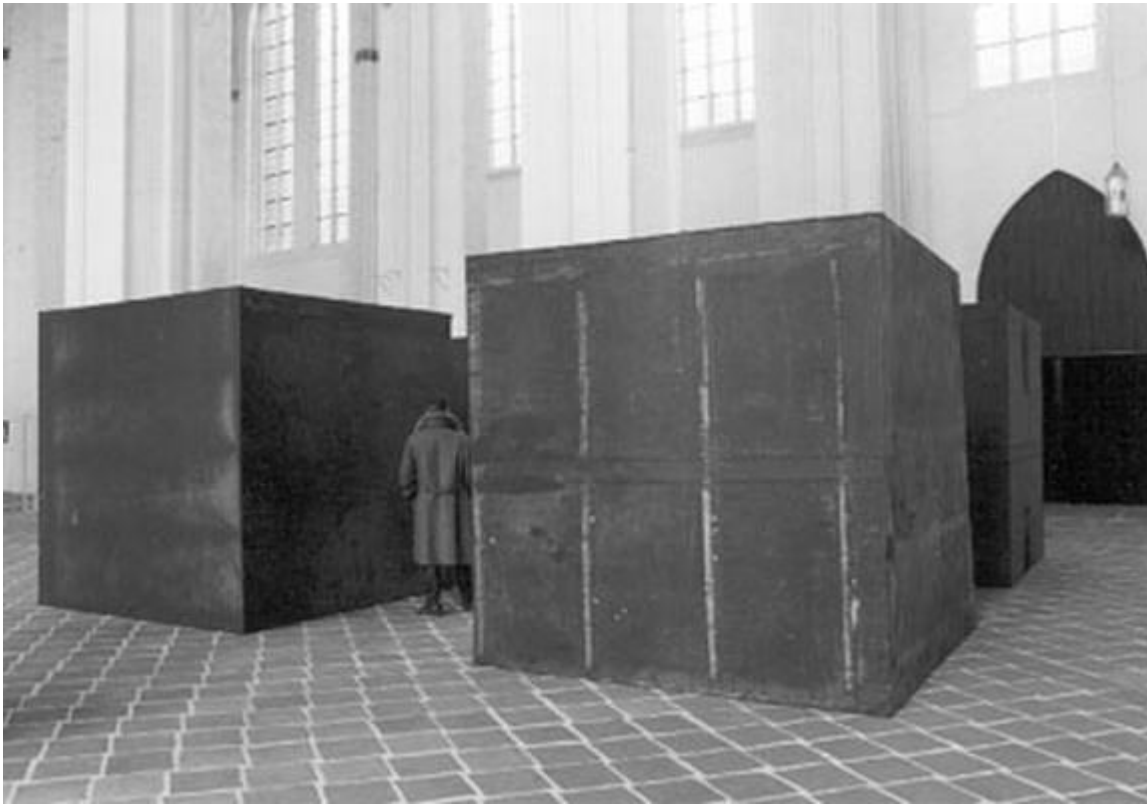
Santiago Sierra es, probablemente, el más conocido de una serie de artistas que se hallan muy próximos en cuanto a lo formal y lo ideológico, los más visibles dentro del ámbito español son Antonio de la Rosa y Josechu Dávila Butrón, pero también otros como Tania Bruguera, Regina Galindo, Francis Alÿs o Teresa Margolles. Todos ellos se encontrarían en la órbita de lo que creemos acertado definir como *minimalismo de combate*, caracterizado por un uso más o menos sistemático de la *expresión neutra* del minimal para acentuar el contraste producido al ponerse en paralelo con otras variables temáticas introducidas en la obra. Como muestra, en la acción llevada a cabo en el espacio Liquidación Total, *Hatsitu, combustión de 10 gramos de heroína* (Madrid, 2006) Antonio de la Rosa instala un espacio vacío, blanco y aséptico que alberga algo etéreo, el característico y desagradable olor producido por la incineración de la heroína. El consumo de esta sustancia, al contrario que el de la cocaína, más socializada y no exenta de cierto *glamour*, se asocia a situaciones marginales y lugares insalubres como vertederos, poblados chabolistas o retretes. Inversamente, De la Rosa presenta un entorno radicalmente opuesto –de imaculada limpieza–, situación que obliga a repensar la efectividad de ciertos juicios a priori.

Utilizar el minimalismo en tanto que estilo o punto de partida permite expresar una sensación de divergencia

formal que no lograría tanta fuerza de otro modo. Mediante el uso de la repetición de las formas seriadas se produce un distanciamiento entre el proceso de concepción y el de ejecución en la obra, cierto es; pero la tendencia les sirve a estos artistas para introducir connotaciones que se hacen mucho más potentes al ponerse en contacto con la fría objetividad del minimal, e incluso para imprimir, paradójicamente, un sello personal en el resultado del trabajo. Así pues, el significado que yace en el núcleo discursivo de Sierra implica aprovecharse del funcionamiento del sistema capitalista, en concreto del proceso productivo y las relaciones laborales para reproducir sus mecanismos en el proceso de ejecución de la obra de arte; más que eso, en realidad desvela la compleja trama que transforma un objeto en arte, en la mercancía con la mayor plusvalía existente. Para construir su dispositivo, Santiago Sierra alterna su producción en las siguientes áreas temáticas generales: *contención, cubriciones u oclusiones, obras remuneradas* y con referencias al consumo y la mercancía, *obras sonoras* y, finalmente, la particular relación de las obras de Sierra con el espacio.

Contención

Este grupo es el primero que se desarrolla tanto cronológica como formalmente. En él se inscriben todos aquellos trabajos que tienen como elemento nuclear compositivo uno o varios contenedores, generalmente paralelepípedos: un cubo, un container, una caja. Estos contenedores albergan cualquier tipo de materia, la *mercancía* en el universo de Sierra; esta puede estar viva (*465 personas remuneradas*, 1999) o muerta (*Poliuretano espreado sobre verduras desechadas, para la concentración de su proceso de combustión en 4 contenedores*) o incluso puede ser inorgánica o mineral (*Piedras de Jerusalem en una caja de un metro cúbico*, 2004).



4 contenedores cúbicos

Las primeras obras que realiza se adscriben plenamente a este procedimiento. Sierra trabaja sobre el particular de modo prolongado durante los años 1990 y 1991, aunque a lo largo del tiempo seguirá optando por variaciones de este recurso. Así, aparecen títulos como *Contenedor cúbico* (1990), *Contenedor cúbico de 200 cm de lado* (1990), *4 contenedores cúbicos de 250 cm de lado*, o *Ejercicio de colocación para 4 contenedores cúbicos* (1991), en los que se hace evidente la objetividad descriptiva minimalista.

No era la primera vez que el minimal se contaminaba de otras experiencias, pues ya lo había hecho en sus mismos orígenes: a este respecto, no hay más que recordar la obra *Site* (1964) donde un Robert Morris enmascarado efectuaba un ejercicio de desvelamiento de la *estructura profunda* de un prisma en cuyo interior se hallaba una estática Carolee Schneemann en tanto que tridimensional *Olympia* de Manet. Pero la aportación original del artista madrileño ahonda en el hecho de 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. En este sentido es indudable la

sombra de Luis Buñuel que planea sobre el conjunto ideológico de Sierra, puesto que es difícil eludir la metáfora del *muro invisible* desgranada por el cineasta en el film *El ángel exterminador* (1962). Santiago Sierra transfiere ese significado más allá de los cubículos que confinan a inmigrantes o a desempleados; son la solidificación del sistema que constriñe al individuo –y que lo fija y cosifica– y que lo convierte en un objeto susceptible de ser embalado y comercializado.

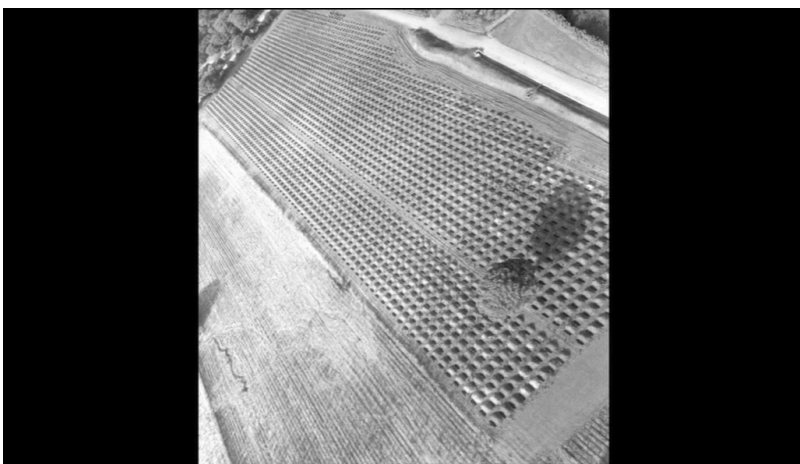
Sierra reflexiona sobre el particular en obras mucho más sutiles sobre la contención del objeto, como ocurre con *Salvapantallas*. El trabajo realizado en 2006 en Roma muestra un bucle de vídeo en blanco y negro, “grabado desde la ventana de una sala de arte” según reza escuetamente la descripción de la pieza. Se aprecia un plano en vertical, grabado con cámara en mano, donde se identifica el patio de una cárcel: aquí se comprende que un centro penitenciario funciona como un recipiente de reclusos, pero ¿no estará Sierra haciendo algo más? Porque se iguala el significado de “contenedor de obras”, el lugar desde donde 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*.



Espreado de poliuretano 18 personas

Otra técnica contenedora es la inyección de poliuretano (un polímero orgánico flexible utilizado para producir piezas que se ajustan a la perfección a los productos embalados). El poliuretano le permite extraer moldes de sujetos animados que también son, como se ha argumentado antes, una mercancía. En *Espreado de poliuretano sobre 18 personas*, las dieciocho personas son, concretamente, prostitutas –aunque Sierra no lo afirma, es de suponer que sean de origen albanés o rumano– a las que se les rociaba el compuesto, previa protección, en sus genitales según dos posturas: de frente y de espaldas. A la similitud que se produce con el acto sexual (el polímero remite de manera inequívoca al semen) se une otra referencia quizá no tan evidente: el embalaje de una mercancía sexual en el cuerpo de la prostituta que incluye en sí misma al contratante y al producto contratado. Asimismo hay que destacar que todo ello quedó englobado por el contraste ideológico de realizar la acción en el ambiente sacro de una iglesia dedicada a san Mateo, en la localidad italiana de Lucca.

Pero en lo que a enmarcar cuerpos físicos se refiere, una de las más impresionantes obras de



3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno (2002)

Sierra (y quizá de aquella década) se titula *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno (2002)*. Esta obra fue realizada para la Fundación NMAC (Montenmedio Arte Contemporáneo, Cádiz) por

un grupo de inmigrantes africanos (subsaharianos y magrebíes en su mayoría) junto a un capataz español –obsérvese la diferencia de estatus–, en una extensión de terreno de unos trecientos metros de largo y que constaba de tres mil huecos que semejaban nichos. La cercanía con el Estrecho de Gibraltar hace pensar inmediatamente en un gigantesco *memento mori* en homenaje a todos los que mueren intentando huir de la miseria; la magnitud de esta obra rivaliza con lo monumental de trabajos de Smithson como *Spiral Jetty* (1970) o *Amarillo Ramp* (1973). Por otra parte, el hecho de que la acción esté realizada por inmigrantes africanos que, muy probablemente, hayan realizado ese arriesgado camino intercontinental, no deja de ser incisivo en cuanto que están cavando una tumba que podría haber sido suya. Este acto de “cavar uno su propia tumba” recuerda poderosamente al personaje de Paul Newman (Luke) en el film *Cool Hand Luke* (La leyenda del indomable, Stuart Rosenberg, 1967). En la película, Luke, como castigo –asunto recurrente en Sierra que analizaremos más adelante–, cava una fosa del tamaño de una tumba en la que vuelve a introducir la tierra repetidas veces. Ese “castigo de Sísifo” humillante e irracional enlaza con otra obra de Sierra, en *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno*, llevada a cabo en la zona desmilitarizada entre Corea del Norte y Corea del Sur en junio de 2005, jugó con la doble idea de hacer un trabajo absurdo que no tenía ninguna finalidad productiva y con la mezcla de los territorios de dos bandos enemigos. Ante Yu Yeon Kim, la comisaria –muy poco convencida de los argumentos del artista– del evento *DMZ 2005*, Sierra se lo explica en castellano a Ben Lewis en el documental *Art Safari*:

Bueno, es parte de una larga serie de muchas piezas en las que lo que he estado haciendo ha sido... Entonces el trabajo que se está haciendo, que es hacer un hueco para luego intercambiar los trozos de tierra, pues es una actividad que no conduce a nada productivo en términos de... No estoy produciendo una mercancía, no estoy produciendo nada relacionado con esto, es

un elemento que es muy fúnebre, las tumbas. Lo específico del trabajo militar es que siempre tiene dos bandos ¿no? Siempre son dos grupos, o sea los militares no se matan a sí mismos, matan a una persona equivalente a él pero de otro bando. Entonces el intercambio hacia la nada, hacia la desaparición, hacia la muerte, lógicamente tiene que ver con dos bandos, con un norte y con un sur, por supuesto (Lewis, 2005).

En este sentido, se puede interpretar la idea de Sierra como una operación matemática cuyo resultado es cero: representa la anulación por el desgaste y el aumento de entropía –que diría Smithson– en el universo artístico. También acentúa cómo surge el plus que grava el valor de la obra: en términos energéticos no produce nada (o casi nada) físico, es decir, gasta más de lo que obtiene a cambio. Y, contrariamente, su acción genera una serie de beneficios como pueden ser el prestigio o la publicidad de la institución. Sierra se sabe muy consciente de ello cuando afirma que “si quieren abrir un nuevo espacio me llaman porque soy la persona más indicada, porque saben que todo el mundo hablará de ese nuevo espacio, porque mis trabajos son controvertidos. Soy muy útil para las instituciones en lo que al logro de sus objetivos se refiere” (Lewis, 2005).

Ocultaciones, obstrucciones, oclusiones

La ocultación tiene cierta correspondencia con el punto anterior, pero el matiz diferencial estriba en que aquello que está cubierto queda anulado o disuelto, *desaparece*. Mientras que en la contención de objetos estos se hacen presentes como mercancía a través de la transacción comercial, en la manera de proceder de la ocultación, el contexto, el objeto o el símbolo se volatilizan, si no definitiva, al menos temporalmente. En cierto modo, semeja el mecanismo del pensamiento de los niños de que aquello que no se ve, no existe.

Así, Sierra acentúa ese acto de ocultación voluntario y exterioriza lo fácil que es superponer el



100 personas escondidas
(calle Doctor Fourquet,
galera Helga de Alvear,
Madrid, noviembre 2003).

manto de invisibilidad sobre los que no tienen derechos: si en otro tiempo fueron los integrantes del lumpenproletariado, ahora son los *sin-papeles* quienes ocupan junto a los *sin-techo* el escalafón más bajo de la sociedad. Obras como *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G & T, ciudad de Guatemala, agosto 1999) o más recientemente *100 personas escondidas* ilustran rotundamente el proceso de disolución e invisibilidad que marca el discurso de Sierra, una fluctuación entre el ocultar y el desvelar.

Pero no sólo se disimulan las personas, también los edificios como en *Lona suspendida de la fachada de un edificio* (Museo La Tertulia, Cali, junio 2002), una de las pocas obras en las que utiliza un elemento figurativo que tenga un significado tan preciso como el de la bandera estadounidense en un contexto como el colombiano. Otro tanto se puede afirmar de *Espacio cerrado con metal corrugado* donde

la entrada de la galería se elimina bajo el cierre metálico, sin ninguna referencia, es decir, queda tachada, en términos heideggerianos, *sous rature*. Se ha comentado que la obra era una alegoría de los cierres metálicos de los bancos argentinos cuando estalló la crisis del *corralito*, no obstante, parece más acertada la lectura alternativa de presentar un lugar que, al fin y al cabo, es un espacio comercial y aparece cerrado, anulada su posibilidad de realizar las habituales transacciones mercantiles.



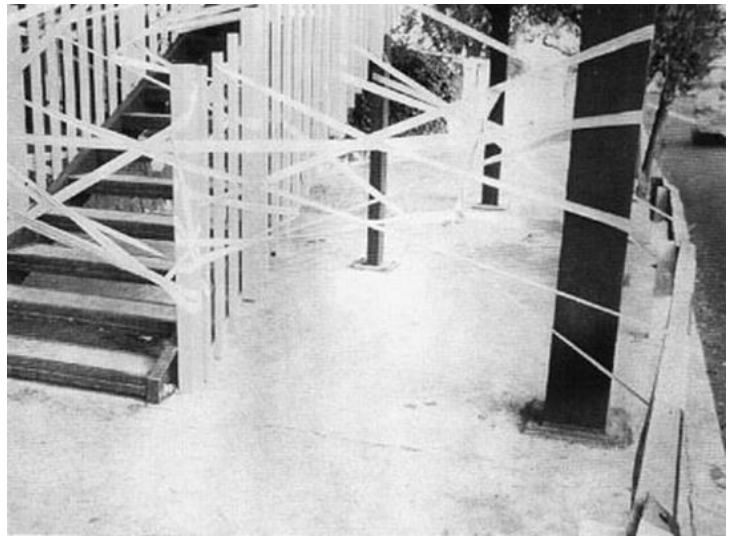
Espacio cerrado con metal corrugado
(Lisson Gallery, Londres, 2002).

Existe otro modo de ocultación que consiste en impedir artificialmente la operación de un agente –sea cual fuere– a través de un proceso de *oclusión*. Veamos cómo funciona esta estrategia. Una obra muy polémica en su momento fue *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, que constó básicamente en el emplazamiento de un tráiler en perpendicular cruzando todos los carriles en un sentido del anillo Periférico (una carretera de circunvalación de México D.F.). Aunque se manifestaron argumentos éticos como la posibilidad de obstaculización a una supuesta ambulancia con un herido de muerte, aquí se presentaba el precario equilibrio del régimen circulatorio 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.



Obstrucción con un contenedor de carga (México DF, 1998)



Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje (Calzada Churubusco, México DF, 1996)

Esta obra tuvo un precedente que consideramos mucho más potente aunque menos espectacular, *Puente peatonal obstruido con cinta de embalaje* se compuso, en palabras de Sierra “a plena luz del día y sin que nadie se sintiese incómodo ... corté con cinta de embalaje el acceso que permitía a los peatones cruzar la autovía de Tlalpan” (Martínez, 2003: 20). Llama la atención la debilidad del material –la cinta– y que los sujetos –los peatones– den por sentado un gesto de autoridad, la obstrucción, sin un mínimo de cuestionamiento por su parte; así, Sierra utiliza en su provecho la gramática de las señales que comunican la ausencia temporal de un elemento o, como en este caso, una coerción.

Obras remuneradas

Santiago Sierra comienza a desarrollar esta temática a finales de la década de los noventa, en 1999, con la obra *24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados*. Lo primero que despierta interés en el título son las expresiones “movidos constantemente” y “obrereros remunerados”, o sea, que hay unos

trabajadores que mueven unos bloques de hormigón sin descanso durante una jornada laboral, pero ¿con qué objetivo? El movimiento continuo conlleva que sea algo mecánico y repetitivo; por otra parte, dentro del espacio de la galería se construye un sistema cerrado que es en sí mismo una maquinaria solipsista u onanista, al más puro estilo duchampiano, sin un fin definido: los obreros, los bloques, las herramientas y el propio movimiento.



24 bloques de concreto movidos constantemente durante una jornada por obreros remunerados (ACE Gallery, Los Ángeles, 1999).



Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas (México D.F., 2000).

La diferencia fundamental con obras anteriores estriba en que en estas, el encargo y la ejecución material se hacen explícitos a través de la representación del mandato en tiempo real; y el artista acuña títulos cuyos enunciados descriptivos entroncan con el modo conceptual de Joseph Kosuth en *Una y tres sillas* (1965). En cierto modo, *24 bloques...* es la base, el punto de partida del estilo de Sierra, pues el autor supo aprovechar el filón que había encontrado tras sus reflexiones; el mes siguiente realiza *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G & T, ciudad de Guatemala, agosto 1999); en esta obra presenta las constantes primarias que Sierra retomará (juntas o por separado) en muchos de sus trabajos posteriores: los materiales pobres, la contención del espacio, la remuneración

por un acto, la ocultación de los cuerpos y el castigo.

Llama la atención la constante preocupación por el concepto de trabajo en Sierra. En alguna ocasión se ha definido a sí mismo como un *megaobrero*, dado que “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). Esta inquietud revela una familiaridad con la concepción marxista de los medios de producción y, al mismo tiempo, una pulsión por extraer de sus profundidades los mecanismos del sistema capitalista cuya influencia se deja sentir en todos los terrenos vitales. Seguramente ahí radica la incomodidad que trae consigo la recepción y asimilación de ciertas propuestas como *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre las cabezas de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno o en 10 personas remuneradas para masturbarse*, ambas del año 2000. El peso compositivo recae en la primera, en el pago que se realiza en especie, es decir, la heroína; en la otra, el imperativo es masturbarse, sacar al espacio público algo que pertenece al ámbito privado. Algunas perspectivas críticas caen en la fácil acusación de la inmoralidad inherente ante tales trabajos, lo que es una muestra obvia de hipocresía de las mentes bienpensantes escandalizadas ante la crudeza de las relaciones de producción.

Sea como fuere, se contraponen dos percepciones distintas, como observa certeramente Rosa Martínez “el cuerpo que sufre el castigo del trabajo se asocia con los procesos productivos que conllevan creación de calor, desgaste y desaparición, e incluso la masturbación se concibe como un modo laboral más” (Martínez, 2003, p. 20). Pero también, hay que incidir en el hecho de que la masturbación es una práctica considerada por el cristianismo como una *gasto inútil*: desperdicia en un vacío juego de placer el semen que sirve para propagar la especie.

En este punto, el espectador se encara además con otros referentes pues surge la confrontación directa de dos

visiones antagónicas del trabajo. Este tiene una carga negativa, pues desde la perspectiva cristiana es un *castigo* (no ha de olvidarse que forma parte de la matriz sociológica de la cual es producto Santiago Sierra); sin embargo, en la tradición protestante y calvinista, la capacidad del trabajo es una *virtud* (Weber, 1969). Por otra parte, el castigo está directamente relacionado con la culpa. Efectivamente, en el libro del *Génesis*, Adán es juzgado, condenado y castigado por Yaveh a obtener su manutención diaria, con la célebre sentencia "Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás" (*Génesis* 3, 19).

Pero Sierra también desenmascara la naturaleza repetitiva, absurda y sádica del trabajo, demasiado parecida a un infierno, y radicalmente contrapuesta a la máxima de que este dignifica. Hay algunos ejemplos que aparecen en la cultura europea, donde asoma la sombra de lo irracional, que no están tan alejados de la visión del artista contemporáneo: los trabajos de Hércules, el castigo de Atlas o el tormento de Sísifo. En concreto, nos interesan los dos últimos por las connotaciones arquitectónicas y conceptuales que se derivan de ellos. Hesíodo en la *Teogonía* cuenta la historia de Atlas, jefe de los titanes quien, al perder la guerra contra los olímpicos en la Titanomaquia, es castigado por Zeus a mantener sobre su cuerpo toda la bóveda celeste; Homero retrata la gran astucia de Sísifo que llevó a este a que se burlara de los dioses y del mismo Tánatos (a quien apresó), por esta razón, Zeus lo envió al Tártaro con la obligación de empujar una piedra enorme montaña arriba pero siempre se escapaba rodando, por lo que tenía que comenzar la tarea indefinidamente (Camus, 1959).

De todas las obras que tienen carácter punitivo destacan varias donde las personas funcionan como elementos tectónicos o de soporte, o dicho de otro modo, se comportan como componentes bioarquitectónicos de una construcción efímera. La primera que realiza Sierra con esta aportación temática es *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60*

grados del suelo y sostenido por 5 personas; le sigue Elevación de 6 bancas (Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, Múnich, 2000), y la más interesante en cuanto a su contenido iconográfico, 9 formas de 100 x 100 x 600 cm construidas para ser sostenidas en perpendicular a la pared. La apariencia de esta última obra evoca formalmente los homoeróticos calotipos de Max Koch y Otto Rieth que representaban desnudos masculinos integrados en elementos arquitectónicos, en concreto Der Akt, 38 (El desnudo), donde los modelos imitan las posiciones sustentantes de atlantes o telamones. Por otra parte, hay que recordar que la etimología de Atlas ('el portador') proviene de $\tau\lambda\ddot{\upsilon}\omega$, '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).



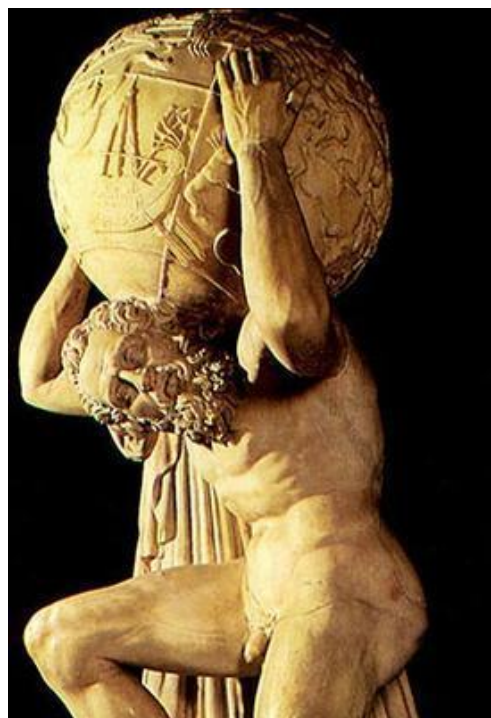
*9 formas de 100 x 100 x 600 cm
construidas para ser sostenidas en
perpendicular a la pared*



*9 formas de 100 x 100 x 600 cm
construidas para ser sostenidas en
perpendicular a la pared (Deitch
Projects, Nueva York, junio 2002)*



M. Koch, O. Rieth, *Der Akt*, 1894



Atlas Farnesio (siglo II a_C_).

La perversión laboral, pues, fomenta las posibilidades expresivas del artista con cuyas tensiones conceptuales juega de manera evidente. Cuando Rosa Martínez le pregunta sobre la superación de algún tipo de ley, Sierra se muestra tajante: “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 para cumplirse y se cumple sin posibilidad de transgresión” (Martínez, 2003: 188).

Otros castigos son más sutiles y, quizá, más perversos, como en el caso de *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, obra efectuada en el Pabellón español en la Bienal de Venecia de 2003, el día 1 de mayo, Día de los Trabajadores. Esta acción se llevó a cabo sin espectadores ante un muro negro y, para ser más incisiva, se incluyó un capirote como aditamento de la mujer. En la acción punitiva de estar contra la pared se introduce el factor de sentirse indefenso ante los demás que están detrás del individuo; por otra parte, como es el caso, el encontrarse en la confluencia de las dos paredes, el rincón, acentúa esa sensación de opresión, como si los dos muros fueran a cerrarse sobre el sujeto. No sólo eso, sino que también el muro se convierte en

el límite de la comunicación: poner a alguien contra la pared es arrebatarle la voz y la identidad, no se puede poner rostro al reo, es, en cierto modo, ocultarlo temporalmente y aumentar la sensación de sumisión.

		
Acción, Bienal de Venecia, 2003	Goya, <i>El reo con capirote</i> [Caprichos n.º 23]	Satar Jabar torturado en Abu Ghraib

En cuanto a la imagen del capirote en el acto de castigo, es evidente la referencia a los *Caprichos* de Goya, en concreto al número 23 “Aquellos polvos (trajeron estos lodos)” (1799), pero también se ha de dirigir al carácter performativo de la intersección de varias situaciones disciplinarias: por una parte, la de los reos y penitentes acusados por el Santo Oficio, la aplicación de los castigos en escuelas y cárceles durante el régimen franquista (Richards, 1999: 58) las torturas que se llevaron a cabo hacia prisioneros iraquíes, por parte de los soldados estadounidenses, en la prisión de Abu Ghraib en 2003.

Sierra prolongará la idea del castigo que encara al reo en la pared con *114 ciudadanos de Stommeln* o *Los castigados*, ambas obras realizadas en Alemania en 2006, y esta última en casi una veintena de centros de arte. Respecto al escenario germánico donde se desarrollan, es inevitable leer las acciones como una suerte de expiación por el sentimiento de culpa colectivo debido a las atrocidades del régimen nazi durante la Segunda Guerra Mundial.

Arte sonoro

Dentro de la trayectoria de Sierra, son trabajos tardíos, que se van ensayando distanciadamente unos de otros. La obra que inaugura el uso del sonido es *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán, México 2001) donde a mujeres de la etnia tzotzil –procedentes del estado de Chiapas– que desconocían el castellano se les había pagado dos dólares por pronunciar la frase: “Estoy siendo remunerado por decir algo cuyo significado ignoro”. En este experimento y otro similar realizado en Birmingham al año siguiente en el que se pagó a un mendigo para que enunciara los abundantes beneficios que generaría su acto lingüístico, se indaga más en el contenido y las propiedades del lenguaje que en las posibilidades expresivas del sonido.

Como en otros trabajos de Sierra, se da por sentado el evidente aspecto de repetición y de letanía que será retomado posteriormente en otras realizaciones; por ejemplo, la complejidad y la coordinación que suponen *Historia de la Galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano* (Varsovia, 2002). Esta galería se fundó en los años sesenta y para contar su evolución en cuanto al marco contemporáneo de Polonia, se contrató a cuatro especialistas (uno por década) que daban las explicaciones en polaco, estas eran traducidas al ruso para el ucraniano y al español para el propio Sierra. Aquí se observa, por un lado, la referencia velada a la confusión de lenguas de la caída de Babel y la dificultad existente en la comunicación y la interpretación de un mismo hecho; por otra parte, es fácil comprender la vacuidad de este acto comunicativo en donde se va perdiendo caudal significativo en cada traducción.

En cuanto a las obras exclusivamente sonoras, la primera que aparece en su catálogo, es *2 maraqueros* (2002). Sierra explica en sus habituales textos que a “dos invidentes de los que suelen pedir limosna ... Se les contrató para tocar cuatro horas diarias durante un mes”(Martínez, 2003: 35, 141). La nota común entre todas estas obras que emplean el sonido suele

ser la monotonía y la repetición: *El degüello* (2003) o *Altavoces* (2005); pero también se puede añadir un matiz ruidista, así, *Traslación de una cacerolada* (2002), *Psicofonía grabada en el Casa del Pueblo* (2005) y *Concierto para planta eléctrica a diésel* (2007); incluso se puede llegar a la anulación del sentido debido a la reiteración extrema como en *Primer verso de La Marsellesa tocado ininterrumpidamente por una hora* (2004) o *120 horas de lectura continua de una guía de teléfonos* .

Sierra y el espacio

Llegados a este punto, se han de reconocer los fuertes vínculos que Sierra establece con el espacio y que cristalizan en las relaciones recíprocas que se producen tanto en el emplazamiento privado como en el público, tanto interior como exterior, institucional o no. Desde el principio de su carrera, esta correspondencia se ha venido practicando mediante la ubicación de los cuerpos geométricos en el recinto expositivo a la manera minimalista (Maderuelo, 1990: 88-89): el espectador y su mirada se desplazaban por los lugares que dejaba libre la obra de Sierra, más próxima en ese momento a una noción canónica de escultura y, por ello, unida a una visión quizá más estereotipada de la instalación. Los trabajos se organizaban en función de esa experiencia sensorial al dialogar con el marco urbano (su historia, su *background*) y a distorsionar su significado, pero también a desvelar su simbolismo más profundo. En cierto modo, es como si existiera una correspondencia biunívoca (es decir, de ida y vuelta) entre las acciones antónimas de ocultar y desvelar: aquello que se omite sirve como instrumento para realzar las relaciones que se suelen dar por supuestas y que no se plantean normalmente y viceversa, como, por ejemplo, la complejidad de las redes laborales y de producción.

La primera obra documentada que utiliza dicho procedimiento es *20 trozos de calle arrancada, de 100 cm de lado en su cara superior*, estos fragmentos de vía pública se

exhibieron en la Galería Ángel Romero de Madrid en marzo 1992 y constituían una revisión (cuando no una *reversión*) brutalista del *Copper square* (1967) de Carl Andre. También el espacio público le provee a Sierra del material pertinente para producir *2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados*; en estos primeros tanteos la complejidad del trabajo era directamente proporcional a su magnitud, de modo que el salto a la calle para poder desplegar todo el potencial que se estaba gestando parecía una fase lógica de su evolución. Una obra en la que se concretan los cambios que se están sucediendo: esos cilindros *imponen* al visitante un contacto corporal con ellos, es decir, la distancia aurática que permite la contemplación estética se reduce considerablemente con esa mole de papel de desecho cuarteado y con residuos.



20 trozos de calle arrancada Gal. Romero, (Madrid, 1992).



2 cilindros de 250 x 250 cm cada uno, compuestos de carteles arrancados (1994)

Demos un salto hasta 2003 y la Bienal de Venecia; elegido como representante de España, la intervención supuso el trampolín que lo catapultó al estrellato artístico de esta década con sucesivos proyectos en múltiples centros de arte contemporáneo de la escena internacional. Lo paradójico del caso ha sido, como el propio Sierra ha admitido, que las

instituciones expositivas, a sabiendas del desprecio físico del que hacen gala sus manifestaciones, toleran y, en cierto modo, potencian esa circunstancia. Un



Institución embarrada
(Kesstnergesselschaft, Hannover,
2005)

ejemplo de ello fue, por supuesto, la *ocupación* del Pabellón español en la Bienal de Venecia, pero también otra acción reseñable como la transformación del espacio de la Kestnergesselschaft en la obra *Institución embarrada*. Entre 1934 y 1936, el recién estrenado gobierno nazi ejecutó un programa de obras públicas cuya finalidad era paliar el alto índice de desempleo en Alemania; en el caso de Hannover se construyó el lago Maschsee. Con esta premisa, Sierra decidió llenar la sala principal de la planta baja del edificio con “sedimento del lago Maschsee en base a sus implicaciones sociológicas”, aunque al final, y debido a un posible riesgo para la salud de los visitantes, “se utilizaron turba y barro obtenidos del pantano de Bad Neenndorf y de un cultivo cercano al lago Steinhuder Meer”. En la planta superior de la Kestnergesselschaft quedaba el vestigio de dicha acción en las huellas de barro que dejaban los visitantes.

La puesta en escena tiene un aire siniestro, pues con ella Sierra ha reproducido las consecuencias devastadoras de una riada al tiempo que hace referencia al barro “fabricado” de manera indirecta por los nazis. Desde el punto

de vista expresivo consigue un efecto asombroso al introducir esa suerte de atmósfera exterior en el interior de la sala: en el blanco puro del contenedor artístico se sitúa una materia oscura y cenagosa, similar a un excremento en un inodoro, a través de una acción retroactiva que descarga todo su poder crítico en el pasado. Es sugestivo observar cómo Sierra no siente ningún respeto por el *témenos* del espacio expositivo e inunda literalmente el recinto con barro, en esta operación se pueden distinguir distintas líneas argumentales con tendencia a demoler la forma precisa, volviendo a lo *informe* batailleano y, de modo paradójico, con el uso de este material maleable, lo hace coincidir con la forma del lugar; y, obviamente, las salpicaduras evocan al mismo tiempo los *drippings* de Jackson Pollock y las salpicaduras de plomo de Richard Serra.

Al año siguiente, 2006, volvió a reflexionar sobre lo informe y lo invisible. Santiago Sierra realizó 245 m³ para la Synagogue Project de Stommeln. Esta antigua sinagoga, construida en 1882, alberga desde 1991 un proyecto de carácter anual donde se invita a artistas contemporáneos para que realicen obras *site specific*; con ese nuevo cometido, nombres de la talla de Richard Serra, Eduardo Chillida, Carl Andre, Giuseppe Penone, Sol LeWitt han pasado por sus estancias (Dornseifer y Schallenberg, 2000). En cuanto a la finalidad de estas exhibiciones, parece ser que debían servir a modo de homenaje hacia las víctimas del Holocausto. La única afirmación sobre el particular proviene del propio Sierra quien dice que “el Ayuntamiento de Pulheim decidió entonces [en 1991] emplear el edificio como memorial invitando artistas anualmente para rendir homenaje a las víctimas”. Sierra propuso una instalación que constaba de seis coches cuyos tubos de escape estaban conectados al interior de la sinagoga mediante conductos que llenaban la sala principal de humo procedente de la combustión de los vehículos. Según la página web del artista

El público debía acceder en solitario provisto de una máscara de

respiración artificial y asistido por técnicos de seguridad ... Había monóxido de carbono suficiente como para matar a una persona en media hora pero al público sólo se le permitía estar cinco minutos como máximo y siempre asistidos por máscaras de respiración artificial. Esto se presentó el día 11 de marzo a la prensa y el siguiente día al público general, ninguno de esos días se presentaron quejas o muestras de incomprensión entre los asistentes. Se pensaba organizar el acto durante los siguientes seis domingos pero tras insistentes titulares de prensa y televisión que me describían como un provocador radical y a mi trabajo como una cámara de gas verdadera (¿?), un grupo de miembros de la comunidad judía alemana solicitaron el cierre del proyecto, lo que fue aceptado.



245 m³ Sinagoga de
Puhlheim-Stommeln,
2006



245 m cúbicos, Sinagoga de
Puhlheim-Stommeln, 2006

Las críticas más persistentes a las que se refiere Sierra provienen de Stefan Kramer, Secretario General del Consejo Judío Alemán quien afirmó que era “un escándalo. Es una increíble provocación a costa de las víctimas del Holocausto. No es más que una ofensa a toda la comunidad judía”; otra de las voces era la del escritor Ralph Giordano quien había sobrevivido a los campos de concentración alemanes: “Es despreciable. ¿Qué hay de artístico en juntar el escape venenoso de seis coches en una antigua sinagoga? ¿Y quién le

dio permiso para esto?" (Harding, 2006). Pese a la negativa del alcalde de Pulheim, Karl Auguste Morisse, a clausurar la exposición (*El Mundo*, 13 marzo de 2006), el antes citado Consejo Judío Alemán consiguió que se cerrara definitivamente la muestra (*El Mundo*, 14 marzo de 2006).

El madrileño pone de manifiesto lo endeble del discurso de lo *políticamente correcto* que corre parejo a la solidez emotiva que mantienen los lugares, de la que emana la sensibilidad susceptible de ser herida. A la luz de estos trabajos, se hace evidente que Sierra tiene un olfato especial para detectar los conflictos de un lugar y hacerlos manifiestos: *Ordenación de 12 parapetos prefabricados* (Herzliya, Israel, 2004), *Institución embarrada* (Hanover 2005), *El pasillo de la Casa del Pueblo* (Bucarest 2005), *Los castigados* (Frankfurt 2006)... Nos inclinamos a pensar que Sierra en un momento dado, se percata de que *la obra surge del lugar*. Se puede objetar que existen obras *site-specific*, por supuesto que sí, no podemos olvidar que existía en el trabajo de Robert Smithson la dialéctica *site/nonsite*. A lo que nos referimos se parece más a lo que afirmaba Miguel Ángel cuando *percibía* la figura escultórica bajo el volumen pétreo; es decir que Sierra semeja *auscultar* el lugar, ahondar en su historia y las relaciones con el entorno donde se ubica. ¿Cómo explicar si no obras como *Obstrucción de una vía con diversos objetos* (2000), realizada en Irlanda con neumáticos ardiendo? Es cierto que no es el Ulster, sino que es Limerick pero ¿tendríamos la misma percepción si en Madrid viéramos autobuses y contenedores de basura ardiendo? Más ejemplos: *Lona sostenida frente a la entrada de una feria de arte* y *Lona suspendida frente a una cala*, las dos fechadas en 2001; en las dos obras el motivo principal es la lona sobre la que está inscrita la siguiente leyenda "INLÄNDER RAUS" cuyo significado es en castellano 'personas originarias fuera'. Pero la lectura de la obra dista radicalmente si está en Basilea de si es en Mallorca, Sierra da cierta explicación de la acción, como es habitual, en términos como estos:

Durante la inauguración de la muestra 'Art Unlimited' realizada en el marco de la Feria de Arte de Basilea, tres personas de origen turco fueron contratadas para sostener una pancarta frente a la puerta de entrada al evento ... Aunque se tenía previsto repetir esta acción los dos días siguientes, las personas contratadas renunciaron al encargo aduciendo la comprometida posición en que les pondría en Basilea exhibir públicamente esta pancarta.

La obra de Sierra, a partir del minimalismo, ha desembocado en una "geometría combativa"; un desarrollo inédito transformado por la eficacia de sus procedimientos. Debido a que el mundo actual esta en una crisis insalvable, ni siquiera el arte tiene la credibilidad suficiente para erigirse en salvador. Es decir, la utopía ha quedado reducida al mero concepto lingüístico, la posibilidad de la misma se ha anulado como la reducción al absurdo de muchos trabajos de Sierra. Tampoco el cinismo ha quedado bien parado; pues si bien los cínicos veían en la civilización la fuente de los males del mundo, ahora apenas pueden desvelar los hechos que nos llevan al fracaso. En este sentido, la cultura ha se ha desactivado por una tecnología que, desde el siglo XVIII, ha proliferado de manera exponencial. Por este motivo es inevitable preguntarse si el ser humano está mercantilizado hasta la médula. O, si se prefiere formularlo de otro modo, ¿estaría inscrita en el código genético la necesidad de un sistema comercial?

Tal vez de ahí proceda esa áspera sensación tan peculiar que permanece al aprehender las acciones de Sierra; la amargura emana de la imposibilidad absoluta de salirse del sistema para poder dinamitarlo. El sistema ha demostrado repetidas veces que puede absorber aquello que puede dañarlo y convertir a sus enemigos en algo rentable. Santiago Sierra utiliza las mismas argucias en el arte y desvela cuán podrido está; no intenta cambiar el sistema puesto que no puede y tampoco cree en ello, es decir, el arte no puede ser revolucionario puesto que ya no hay revolución posible,

solamente conatos incendiarios que quedan fagocitados por el ansia de la esfera de la riqueza.