

10 100 PALABRAS SOBRE SANTIAGO SIERRA

David MORIENTE

Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

«Un artista es un megaobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía» (Martínez, 2003b: 174). Aunque Santiago Sierra no haya sido ni el primero ni el único en exponer instancias y agentes involucrados en la mecánica del capital dentro de la práctica artística —ya en los años setenta Hans Haacke, por ejemplo—, es uno de los que más ha sacudido en las últimas décadas, con muy diferentes apreciaciones, las bases que instituyen el entramado internacional del arte.

Un somero apunte biográfico permitirá situar la trayectoria artística de Sierra: en 1989 se licencia en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid para, posteriormente, matricularse como alumno visitante hasta 1991 en la Hochschule für Bildende Künste de Hamburgo; durante esos años es asiduo de espacios del circuito alternativo de la escena artística madrileña, como El Ojo Atómico, colaborando también en varias piezas con Manuel Ludeña (para la trayectoria de éste, véase Fernández, 2008). En 1995, gracias a una beca de investigación, ingresa en la Escuela de San Carlos de la Universidad Nacional Autónoma de México. A partir del año 2000 comienza una intensa actividad profesional, uno de cuyos jalones más destacados fue ser elegido por la comisaria Rosa Martínez para la 50ª Bienal de Venecia de 2003 con el fin de intervenir en el pabellón español dentro del decimonónico conjunto de los Giardini (Martínez, 2003a). La trayectoria del artista —y la incomodidad de su obra— se ha consolidado posteriormente con acciones e instalaciones entre las que cabe citar la retirada de la obra *245 m³* en la Sinagoga de Stommeln, o la inundación con barro de la *Kestnervesellschaft Hannover*, *Institución embarrada*, ambas en Alemania en 2005.

Santiago Sierra es uno de los artistas españoles más visibles en el ámbito internacional, lo que no implica una dirección obligatoria hacia la *españolidad* (que diría Fredric Jameson) de su trabajo, tal y como apunta la dudosa lectura que hace Miguel Ángel Hernández-Navarro de la obra de Sierra en relación con su diagnóstico del «arte español» en la escena global (2008: *passim* 168-169). Una parte considerable de su producción es, en realidad, residuo —si se permite el término, en modo alguno peyorativo aquí— de las acciones e intervenciones en determinado espacio y registradas en sus fases de planificación y ejecución en diferentes soportes documentales físicos, analógicos y digitales: la obra, pues, pervive en imágenes siempre en blanco y negro, con poca o nula premeditación, y en

las que se elimina el estilo compositivo y la calidad del formato fotográfico, celebrando una suerte de apoteosis de la baja resolución que recalca aún más lo precario de los pactos en la modernidad (líquida) del siglo XXI.

El aumento progresivo del catálogo de Sierra desde 1990¹ justifica una revisión de su obra, esta vez para examinar una dimensión esencial, manifiesta pero invisible, y a la que la mayoría de los investigadores no le hemos prestado la atención que se merece. Se tomará como corpus el conjunto de una cincuentena de obras con el fin de examinar el componente textual que las vertebran, es decir, se atenderá a las *representaciones gráficas* de las palabras y el lenguaje, a través de las disposiciones variables que se pueden trazar en su trabajo. Se procederá en este artículo a estabilizar la obra de Sierra en el mapa del sistema del arte para diseccionar elementos moduladores de esta variable textual del estilo minimalista e incluir correspondencias de los diferentes modelos y patrones formales con los que el artista obtiene sus resultados. El carácter provisional, tentativo, exploratorio y cartográfico de este artículo motiva que, desafortunadamente, sea imposible sobrepasar sus límites ensayísticos para abarcar la complejidad de la obra de Sierra en este sentido, pero, al menos, sí advertir la existencia de ciertos problemas en relación con la oralidad, las pérdidas de significado en las traducciones entre diversos idiomas, la cacofonía en tanto que vehículo expresivo, las representaciones del absurdo y el grado cero de la imagen unida a textos con propósitos teleológicos.

Puesta su obra en relación con el *linguistic turn* popularizado por Richard Rorty en 1967, en el arco cronológico de los aproximadamente veinticinco años que abarca la carrera de Sierra, los historiadores de arte han destacado un punto de inflexión y consecuente cambio de paradigma en las tendencias no sólo en lo concerniente a las prácticas artísticas sino en cuanto se refiere, también, a las reflexiones metateóricas. Corrientes que han confluído finalmente hacia la semiótica, con el objetivo de suspender las prerrogativas del lenguaje sobre la representación visual, en lo que Mieke Bal y Norman Bryson propusieron como giro semiótico de la historia del arte, *semiotic turn* (1991: 244). A pesar de la incuestionable autoridad de Bal y Bryson en su campo, intentaremos, no obstante, argumentar la contextualización de los ejemplos más visibles del uso del lenguaje en Sierra con los procedimientos habituales en el estudio histórico-artístico (comparación de muestras, organización de perfiles de comportamiento similares, análisis iconográficos, etc.), pero también con la apropiación de los sustratos sociológicos de Zygmunt Bauman (1997; 2000; 2002), Ulrich Beck (1998) y Richard Sennett (2007), y de los culturalistas de Néstor García Canclini (2010) y Hans Belting (2010).

Antes de proseguir será conveniente señalar que un segmento nada desdeñable de la crítica se sitúa en estados continuos de evaluación negativa, motivados por interpretaciones apresuradas cuando no directamente prejuiciosas. Cabe citar en esta dirección los textos de Ángela Molina («cinismo que produce vergüenza ajena», 2003b) y Javier Rodríguez Marcos («obra inocua», «pulcra reliquia», 2003), ambos de *El País*; o de Antonio Astorga, Natalia Pulido y Manuel Martín Ferrand en *ABC*

¹ Registrada de manera exhaustiva en la página web del artista desde 1990 hasta el actual 2016, gracias en gran medida a la labor del profesor de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) Juan Albarrán. Véase http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php (última consulta, 22-6-2016).

(«obra zafia y majadera del fotógrafo [sic] “vanguardista”», 2003). Por añadidura, ese mismo sector tiende a focalizar cierto carácter sádico en la persona de Santiago Sierra, en lugar de atribuirlo al andamio narrativo y autoconstruido visualmente de modo análogo a Andy Warhol, Joseph Beuys o Damien Hirst. Un caso significativo de esa arendtiana banalización del mal es la —a nuestro juicio, sobrevalorada— novela del profesor de estética y crítico de arte Miguel Hernández-Navarro (2013), quien en *Intento de escapada* narra la historia de un inexperto recién licenciado en Bellas Artes que asiste atónito a las infames maniobras del ficticio artista Jacobo Montes. En esta fábula moral se describen crueles acciones con inmigrantes ilegales y otros despiadados procedimientos artísticos; para ello usó la figura del artista madrileño, no muy velada a juzgar por la semejanza de los nombres (Jacobo/Santiago, Montes/Sierra), como paradigma de los términos en los que se sitúa la práctica artística contemporánea, pues según afirma su autor en una entrevista «los límites éticos del arte deben ser los mismos que los de la vida» (Sáez, 2012).

Es innegable —dado que la obra de Santiago Sierra está plenamente inserta en el circuito del sistema del arte internacional— que su trabajo es una mercancía que transita por espacios marcados por altos capitales². El propio artista no lo escamotea, de hecho, lo establecía de modo meridiano en *Persona diciendo una frase* (2002), donde un mendigo recitaba: «My participation in this project could generate \$72,000 profit. I am paid £5». Aquí se hacía obscenamente incuestionable (entendiendo *obsceno* de modo literal, como «fuera de la vista») lo desproporcionado del plusvalor adquirido. También asume que es un «artista-productor» y, como confesó al periodista Ben Lewis en la serie *Art Safari*, que debido a ese hecho precisamente es consciente de que sus productos son consumidos por cierta élite: «Cuando un centro quiere publicidad, me llama a mí».

Pese a que pueda asumir una apariencia o halo de cinismo (personalmente, y con franqueza, opino que no tiene ningún interés para este artículo), no obstante, ello no supone ningún impedimento para que sus obras se lean, al mismo tiempo, como afiladas reflexiones; lógicas que no sólo examinan el estatus de la obra de arte sino que también indagan en su misma práctica perceptual, concebida en tanto que exégesis de la realidad, y, asimismo, en la crítica hacia sus comportamientos más cotidianos. Una contradicción intervenida por el artista que, sin embargo, no pudo evitar —otra vez— cierta lectura superficial de su obra, como ocurrió con la intervención en la sinagoga de Stommeln, 245 m³, finalmente retirada (*El País*, 14-3-2006; *ABC*, 21-3-2006). O, también, con la inadecuación de sus juicios, que se mutilan o se eliminan, como ocurrió con la entrevista realizada por Fietta Jarque³ para *El País* el 19 de febrero de 2013, con motivo de la doble intervención en Madrid de Santiago Sierra, *El trabajo es la dictadura* y *Los encargados* (junto a Jorge Galindo), pues en ella hablaba sin tapujos sobre su diagnóstico de la realidad española: «La Unión Europea nos quiere como camareros y

² En la página web del Máster en Arte Actual de la Universidad de Barcelona, la obra de Sierra (serie de seis ejemplares), un díptico que fotografía su intervención en el edificio español en la ya citada edición de 2003 de la Bienal de Venecia, *Muro cerrando un espacio* (2003), se referencia en 15.000 € cada díptico. Cf. en <http://www.masterarteactual.net/spip.php?article212> (última consulta, 9-5-2016).

³ Entrevista recuperada afortunadamente en dos libros Fietta Jarque (2016): *Cómo piensan los artistas*. México, Fondo de Cultura Económica; Juan Albarrán y Francisco Javier San Martín (2016): *Entrevistas*. Logroño, Pepitas de Calabaza.

albañiles con la ciencia prohibida y la cultura de rodillas, sin universidades: brutos, pobres y enfermos» (Albarrán y San Martín, 2016: 245).

Las invasiones cúbicas

En términos generales, se puede avanzar que ya sea artístico, literario o cinematográfico, ningún género o movimiento debería considerarse puro, dado que se generan mediante mutaciones, hibridaciones o síntesis de otros existentes. De manera análoga, con este principio se puede comparar lo que ocurrió durante la década de los sesenta, período en el que convergieron experiencias y reflexiones post-abstraccionistas que desembocarían en el minimalismo. Movimiento cuyos límites aún se perciben como difusos, pues en él se detectan circunstancias similares a los *earthworks* (Robert Smithson), el *land art* (Walter de Maria), el *arte povera* (Michelangelo Pistoletto), el *installation art* (Richard Serra, Gordon Matta-Clark, etc.), el *op-art* (Victor Vasarely, Kenneth Noland, Frank Stella), e incluso en el posminimalismo que se estaba gestando casi al mismo tiempo que su directo antecesor (Robert Morris, Eva Hesse).

El término fue acuñado por el pensador británico Richard Wollheim en su texto «Minimal Art», publicado en 1965 en la revista *Arts Magazine*; el uso en castellano es el de un calco semántico del inglés, dado que —creemos— una traducción más ajustada debería ser la de *minimismo*. Movimiento, pues, netamente anglosajón⁴, que hundía sus raíces en la obra pictórica de Kassemir Malevitch, Joseph Albers o Ad Reinhardt, y en las esculturas de Ellsworth Kelly, y se caracteriza —en términos generales— por operar con objetos sólidos organizados en ritmos que modulan el espacio, expresados geoméricamente en forma de cubos o prismas. Asimismo, otros de los rasgos preliminares del minimalismo canónico se manifestaban en la eliminación del *pathos* y de cualquier simbolismo, el desapego del artista con respecto a la ejecución de la obra y la manipulación de las repeticiones seriadas; una fisonomía, sin duda, muy próxima a las experiencias del arte conceptual en aquel momento, como por ejemplo, *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth.

Uno de los efectos derivados del minimalismo en la práctica artística de los sesenta fue la desmitificación del marco y el podio, dado que según Donald Judd «los varios límites de la pintura ya no están presentes [porque] el espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura sobre una superficie plana» (Judd, 1975: 181). Una modernidad en las propuestas que se interpretó, por parte de un sector de la crítica del momento, en tanto que fenómeno frío y carente de ideología. Baluarte de esa recepción fue un discípulo del formalista Clement Greenberg, Michael Fried, quien en su análisis en *Artforum* señalaba como defectos precisamente el carácter espacial que, para él, se impostaba en una escenografía y en la implicación excesiva del espectador dentro del espacio circundante, así como la negación del principio de equilibrio compositivo, es decir, la ausencia de jerarquía entre los elementos (Fried, 1967; para la dialéctica del *site/nonsite*, véase Bozal, 2000). Sin

⁴ Algunas de las expresiones para catalogar el movimiento fueron *primary structures art*, *ABC art*, *cool art*, *reductive art*, *literally art* o *Bauhaus aesthetics*; véase la importancia de la recepción de Rose (1965). Asimismo, la exposición en el Jewish Museum de Nueva York *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, comisariada por Kynaston McShine (abril-junio 1966) fue determinante para visibilizar a los artistas de la tendencia emergente.

embargo, Fried parecía olvidar que las combinaciones entre formatos —e incluso símbolos— se estaban concordando en experiencias de marcado sesgo procesual como la colaboración de Robert Morris y Carolee Schneemann en la pieza *Site* (1963), donde un enmascarado Morris efectuaba el desmontaje de los paneles de un prisma, en cuyo interior se hallaba una estática y desnuda Schneemann, metamorfoseada en estructura profunda de la geometría del sólido, y al tiempo, tridimensional referencia a la *Olympia* de Manet (1863, Musée d'Orsay, París).

A estas líneas formales, pues, se adscribe la obra de Sierra. Al hilo de su intervención en el pabellón español para la 50ª Bienal de Venecia, el artista se autodefinió, dadas las acciones que ya había ido acumulando hasta la fecha, como un «minimalista con sentimiento de culpa» (Martínez, 2003b: 168). Esa «culpa» consistiría en utilizar a las personas como si fuesen componentes modulares —objetos sólidos— de la estética mínima; con este proceder coloca a personas de cara a la pared, organiza a gente en el espacio expositivo en función del color de su piel, paga a mendigos para que aprendan una frase, a heroinómanos por raparse el pelo o contrata a desempleados para que ejecuten absurdas rutinas o labores denigrantes (Hernando, 2007: 60-61). Pero también utilizaría los prismas y cubos —como sucede en la acción *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (1999)— para que intervengan en tanto que *oclusores de la mirada* y contenedores de personas (Moriente, 2010: 305-308), que se disuelven al quedar absorbidos por el objeto; de este modo, «el cubo, el contenedor, ya no apela a la sencillez y perfección de un orden “clásico”, sino al caos desregulado de los flujos capitalistas» (Albarrán, 2013: 2).

En consecuencia, la producción de Sierra avanza hacia la dirección iniciada por Robert Morris, pero con el propósito de proporcionar indicios de las relaciones de producción que afectan tanto al sistema artístico como al sistema-mundo (Wallerstein, 2006), cuyo poder alcanza a todos: artistas, espectadores, ciudadanos, élites. Así, acciones e intervenciones estilizadas con los caracteres minimalistas se transforman en invectivas que fascinan al tiempo que incomodan, interpretadas con la plantilla de la provocación (Revue, 2003; Molina, 2003b) o la del maniqueísmo moral de óptica neoconservadora, pues «Sierra ya no viaja a Latinoamérica en busca de revoluciones, sino de pobres fáciles de convertir en mercancías que se cotizan al alza en el mercado del arte primermundista» (Granés, 2011: 348). De todo ello se deriva que se le califique tanto de «artista político» (Guasch, 2003: 164) como de «explotador» (Molina, 2003a). Sierra afirmará de manera incisiva: «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» (Martínez, 2003b: 188).

Con la intención de enfocar nítidamente los aspectos más relevantes de la obra de Sierra, es imperativo situarlo dentro del marco en el que nace su autor. El contexto sociohistórico donde emerge Sierra (Madrid, 1966), en tanto que resultado de su tiempo y producto autoconsciente, es el del colapso de las metanarrativas, el ascenso del neoliberalismo y el capitalismo transnacional, y la implantación de las sociedades de vigilancia para contrarrestar la guerra contra el terror, todo ello puesto en paralelo con la difusión y expansión de los microrrelatos (los de las reivindicaciones poscoloniales, raciales, sexuales, identitarias, etc.), el relativismo posmoderno y la muerte del autor individual; agentes

mutágenos todos ellos de la condición cultural contemporánea. Asimismo, Santiago Sierra es la cabeza más visible (o más mediática, si se prefiere) de un subconjunto de artistas que está reelaborando la noción de «arte político», no sólo a través del significado del propio concepto de arte dentro de la producción del siglo XXI, sino también mediante la indagación de cómo actúan el poder, la ideología y el capital sobre las diferentes realidades sociales.

En lo que atañe a su interdependencia con la situación de la España de finales del siglo XX, pertenece a la generación de artistas nacidos entre las décadas de los sesenta y setenta, durante los estertores de la dictadura del General Franco. La recontextualización del imaginario del régimen franquista no es una cuestión trivial, pues urge restituir los significados visuales tras un dilatado período marcado por la sistemática apropiación en cualquier medio visual de los valores de la bandera o la nación con fines ideológicos (Moriente, 2013); así, la consideración sobre el pasado de la España franquista ha provisto de un sustrato ideológico y simbólico a trabajos de nombres tan dispares como el desaparecido colectivo El Perro —reconfigurados después como Democracia (Iván López y Pablo España)—, Rogelio López Cuenca, Marcelo Expósito, Fernando Sánchez-Castillo, Pilar Albarracín, Daniel García Andújar, Diana Larrea, Avelino Sala, Eugenio Merino o Núria Güell. A la vista de sus trabajos resulta sintomático que exista un sentimiento compartido de rechazo hacia las significaciones hegemónicas del concepto de Estado-nación en las prácticas culturales y artísticas (Sierra: «El Estado es un cuerpo parasitario y su objetivo nunca será el bien común sino el privado», Albarrán y San Martín, 2016: 244).

Por añadidura, Sierra establece redes de afinidad con artistas que discurren dentro del «minimalismo de combate» (Moriente, 2010: 298). En muchos de ellos se sintetizarían los caracteres formales asociados al minimalismo —objetivación, frialdad, manejo sistemático de sólidos y estructuras geométricas regulares, monocromía— junto a las estrategias visuales de los enunciados ideológicos. Hay que subrayar el hecho fundamental del manejo sistemático del blanco y negro que, de hecho, no son colores, sino que en teoría de imagen se definen como *valores*, positivo para el blanco y negativo (o ausencia) para el negro; dichos elementos «cromáticos» son constantes en la obra de Sierra, así como las fotografías con baja resolución, que acentúan los caracteres minimalistas y de distancia objetiva y, por tanto, de cosificación con respecto del objeto/sujeto representado. De este modo, se observan influencias recíprocas y retroalimentaciones pendulares en piezas del colectivo PSJM (Pablo San José y Cynthia Viera), Antonio de la Rosa, Josechu Dávila, Karmelo Bermejo, Regina José Galindo, Francis Alÿs o Teresa Margolles (Hernando, 2007; PSJM, 2005; Margolles, 2004; Moriente, 2011b); estas características también son visibles en artistas muy alejados de la órbita de Sierra, como Alfredo Jaar, Abdel Abdessemed o Mona Hatoum, en cuyas obras se hallan concomitancias con la representación de estructuras geométricas como vehículos ideológicos.

Una palabra (o el formato *sans serif* como acto de resistencia)

Iniciada en 1980, la convocatoria anual del Premio Nacional de Artes Plásticas es, tal vez, una de las más importantes en la esfera cultural española, y tiene como finalidad la devolución del reconocimiento a los artistas que enriquecen el patrimonio cultural por parte del Estado español. Este premio está regulado mediante la Orden ministerial de 22 de junio de 1995 que modificó su normativa y atañe a todos los premios de índole nacional (BOE n. 154 de 29-6-1995), y actualmente consta de una dotación de 30 000 euros; entre los galardonados en ediciones pasadas cabe citar a Miquel Barceló, Eva Lootz, Isidoro Valcárcel Medina o Antoni Muntadas⁵.

La trayectoria de Sierra hasta el año 2010 había provisto de argumentos suficientes como para que el jurado de selección de aquella convocatoria lo designara como premiado. El comité estuvo presidido por Ángeles Albert (al frente de la Dirección General de Bellas Artes en aquel momento) e integrado por Daniel Castillejo (Artium), Guillermo Solana (Museo Thyssen-Bornemisza), Laura Revuelta (*ABC Cultural*), Gloria Moure (comisaria independiente) y Francisco Javier San Martín (Universidad del País Vasco), todos ellos especialistas en arte contemporáneo y expertos concededores de la obra de Sierra. El 3 de noviembre se falló la decisión de los expertos y se le notificó a Sierra mediante declaración oficial del Ministerio de Cultura. Publicada en la prensa nacional la noticia (*El País*, *ABC*, 4-11-2010), apenas unas horas después, Sierra se apresuraba a anunciar el rechazo del galardón en una sobria carta escrita en tipografía Helvética, a través del blog *Contraindicaciones*⁶, y difundida con rapidez a través de los medios de comunicación:

Madrid, Brumaire 2010

Estimada señora González-Sinde,

Agradezco mucho a los profesionales del arte que me recordasen y evaluarasen en el modo en que lo han hecho. No obstante, y según mi opinión, los premios se conceden a quien ha realizado un servicio, como por ejemplo a un empleado del mes.

Es mi deseo manifestar en este momento que el arte me ha otorgado una libertad a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio. Este premio instrumentaliza en beneficio del estado [*sic*] el prestigio del premiado. Un estado que pide a gritos legitimación ante un desacato sobre el mandato de trabajar por el bien común sin importar qué partido ocupe el puesto. Un estado que participa en guerras dementes alineado con un imperio criminal. Un estado que dona alegremente el dinero común a la banca. Un estado empeñado en el desmontaje del estado de bienestar en beneficio de una minoría internacional y local.

El estado no somos todos. El estado son ustedes y sus amigos. Por lo tanto, no me cuenten entre ellos, pues yo soy un artista serio. No señores, No, Global Tour.

¡Salud y libertad!

Santiago Sierra

La Dirección General de Bellas Artes argumentó que Sierra ya «había colaborado en proyectos institucionales como la Bienal de Venecia», tal y como expresaba con contrariedad Ángeles Albert (*El País*, 5-11-10). Al margen de la repercusión, es necesario destacar el empleo performativo o realizativo (Austin, 1988: *passim* 45-46) de este comunicado, es decir, pertrechado con la capacidad de «hacer

⁵ Cf. la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/premios/premio-artes-plasticas/premiados.html> (última consulta, 20-3-2016).

⁶ Cf. http://contraindicaciones.net/santiago_sierra_dice_no_al_premio_nacional_de_artes_plasticas/ (última consulta, 22-6-2016).

cosas con palabras» (Baum, 2010: 6). Como reflejo inmediato el premio quedó desierto, pues el organismo no estaba preparado para tal contingencia. La potencia del acto de Sierra radicó en aceptar el galardón —en palabras de González-Sinde, «agradecido»— para contradecirlo públicamente, *negarlo*, lo que produciría la amplificación del efecto de la maniobra de rechazo. Sin entrar en juicios de valor que consideramos inoperantes, y para no extendernos de modo innecesario, en otro lugar ya argumentamos que la naturaleza de ese acto fue la de una instalación virtual en el tejido institucional del Ministerio de Cultura (Moriente, 2011a). Sierra actuó conforme a unos protocolos configurados por su razón ideológica, y operó deliberadamente desde una posición de resistencia en la que el espectador, por norma general, confunde a (y en muchos casos se identifica con) la persona y el personaje. Cabe reflexionar al hilo de esta cuestión si, por ejemplo, eran en realidad tan ávido Dalí, tan taciturno Duchamp, tan anodino Warhol o tan combativo Beuys, tal y como representaban su rol dentro de la escena artística. A modo de epílogo, en 2011 Sierra vendió la carta como pieza artística en la Feria de Arte de Turín: *La venta de la renuncia*.

Para conducir la cuestión hacia el uso de la palabra como elemento nuclear de la obra sería necesario señalar que toda la misiva reproducida en el párrafo anterior se comprime en un monosílabo. Un simple «no»: la categoría semántica que certifica la inexistencia de algo, la suspensión de la credulidad o, más sencillamente, la posición inamovible de la resistencia; pero también alcanza a ser una premisa de las prohibiciones (Obrist, 2012: 38). Sierra en su carta de renuncia hace referencia explícita al proyecto *NO, Global Tour*, iniciado en 2009 en Lucca, Italia, donde un colosal monosílabo negro —cual monumento rodante— viajaba sobre un camión a diferentes ciudades, ubicándose en las entradas (o en el interior, según el caso) de ineludibles eventos del sistema internacional del arte contemporáneo, como Art Basel Miami o ARCO Madrid. De Toronto a Nueva York o Washington, el

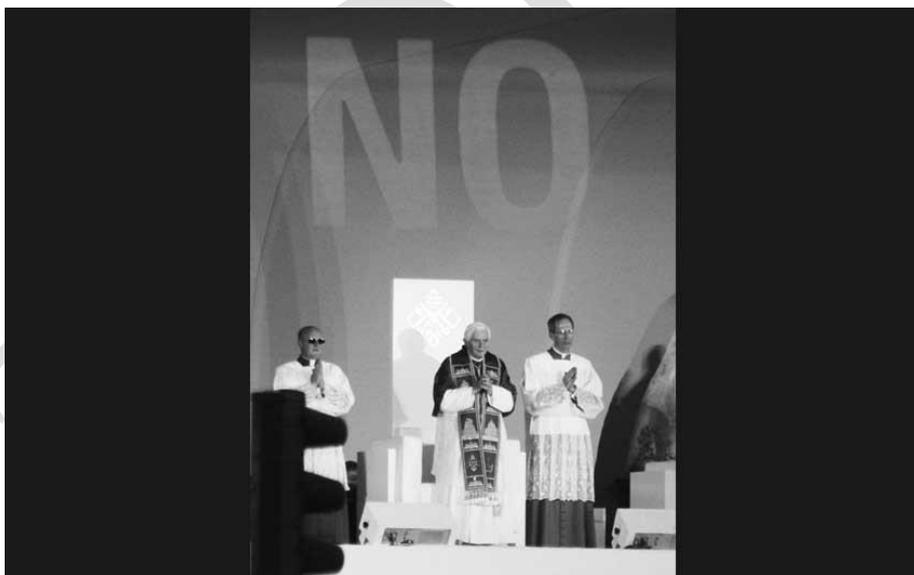


Fig. 1. *NO proyectado sobre el Papa*. Jornada Mundial de la Juventud, Madrid, España, agosto 2011. Imagen cortesía del artista.

NO se autorreplicó en otros dos, uno de ellos en mármol de Carrara —en obvia referencia al arte clásico—, viajando todos a zonas industriales, barrios de trabajadores, distritos financieros y eventos artísticos⁷. *NO, Global Tour* también presentó una faceta fílmica, convirtiéndose en un largometraje, estrenado en Madrid (García, 2011); en la interfaz de baja fidelidad del blanco y negro,

⁷ Para comprobar el itinerario del NO, véase el apartado dedicado a las exposiciones pasadas del centro Artium. Cf. <http://www.artium.org/es/explora/exposiciones/item/55780-santiago-sierra.-no.-global-tour> (última consulta, 12-1-2016).

el NO semejaba ser el protagonista de una odisea donde lo humano quedaba reducido a su mínima expresión, sin diálogos, pues los sonidos articulados están distorsionados y los rostros reducidos a píxeles (excepto el del entonces Príncipe Felipe, registrado en la inauguración de ARCO en 2009), y donde el NO se convertía en monumento (o en un *non-umento*, Kirshner, 1985: 102) omnipresente al absurdo, como si fuese una inversión del —teleológico y teológico— monolito negro del filme *2001: Una odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968). Aunque Sierra da el proyecto por terminado e independizado de su autor (aunque se puede disponer del mismo contactando con el artista, Achiaga, 2011), asimismo, el NO se replicó en múltiples variantes conformando una suerte de inmenso políptico, desde los *stencil* pulverizados con aerosol por las calles hasta su proyección virtual sobre el Papa en las Jornadas Mundiales de la Juventud [fig. 1].

Con el propósito de reconstruir este procedimiento —digamos *monoparábolico*— habría que remontarse hasta el año 2003, a la ya citada intervención de Sierra en Venecia. Desde aquel año, el empleo de estas unidades autónomas (*παραβολή*), en tanto que palabra-escultura y/o palabra-realizativa se han expresado en las obras que se detallan a continuación:

CUADRO 1

PALABRA	OBRA
«España» [sustantivo]	<i>Palabra tapada</i> . Pabellón español, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, junio 2003.
«Klassenkampf» [sustantivo]	<i>Palabra de 350 cm de altura por 1200 cm de ancho</i> . Iglesia de San Matteo, Lucca, Italia, mayo 2004.
«Diamondtraffickills» [frase sustantiva]	<i>Colección de joyas</i> . Diseñada por Chus Bures, Madrid, España, febrero 2006.
«Málaga» [sustantivo]	<i>Iluminación del espacio entre dos planos</i> . Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, España, mayo 2006.
«Sumisión» [sustantivo]	<i>Sumisión</i> (antes <i>Palabra de Fuego</i>). Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, octubre 2006 – marzo 2007.
«No» [negación]	<i>NO, Global Tour</i> . Comienzo Lucca, Italia, julio 2009. <i>NO en stencil</i> . Barrio de Lavapiés, Madrid, España, noviembre 2009. <i>NO en mármol de Carrara y vaselina</i> . Piazza Brucellaria, ex Montecatini, XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, Italia, julio 2010. <i>NO anamórfico</i> . Artium, Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, España, febrero 2011. <i>NO, Global Tour. The Film</i> . Madrid, febrero 2011. <i>NO trazado en una cosecha</i> . Rurart, Rouillé, Francia, mayo 2011. <i>NO proyectado sobre el Papa</i> . Jornada Mundial de la Juventud, Madrid, España, agosto 2011.
«CMX04» [acrónimo]	<i>CMX04</i> . Galería Helga de Alvear, Madrid, noviembre 2011.
«Future» [sustantivo]	<i>Palabra quemada</i> . El Cabanyal, Valencia, España, julio 2012.
«SOS» [acrónimo]	<i>El grafiti más grande del mundo</i> . Campo de refugiados de Smara, Argelia, octubre 2012.
«Kapitalism» [sustantivo]	<i>Palabra destruida</i> , varias localizaciones, octubre 2010 – octubre 2012.
«Franco» [sustantivo]	<i>Cucarachas</i> . Encarnación González, 8, Madrid, España, junio 2013.

Fuente: www.santiago-sierra.com.

El pabellón español de Venecia está ubicado en los Giardini, el recinto original donde comenzaron a celebrarse las primeras bienales de arte a finales del XIX. Se inauguró en 1922,

construido por Francisco Javier de Luque (1871-1935), ingeniero civil y arquitecto, exponente destacado de la «arquitectura oficial y conservadora de los años veinte» (Navascués y Alonso, 2002: 60), y más tarde su historicista fachada fue restaurada con un estilo más sobrio por el arquitecto y pintor Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)⁸, en una época —1952— marcada por la manipulación orquestada por el régimen franquista, de la obra de los artistas como emblema modernizador de la dictadura (sobre este asunto, Cabañas, 2003; Díaz, 2013).

Para la intervención en el mismo, Sierra ideó varias operaciones: en *Muro cerrando un espacio*, se tapió el acceso principal y se derivó a los visitantes a la puerta trasera del edificio, restringiendo la entrada únicamente a los españoles documentados, convirtiendo el pabellón en una «embajada simbólica [...] En última instancia son una más de las coartadas estéticas para la persistencia del Estado nación» (Medina, 2003: 232); *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*, una acción sin público el Día de los Trabajadores en la que una anciana se sentaba de cara a la pared con un capirote de arpillera negra y, finalmente, *Palabra tapada*. Esta última constaba de la ocultación del letrero que indica «España» en la fachada del pabellón con un tosco embolsado negro. Con esta estrategia, se invisibilizaba al objeto —la inscripción— y se clausuraba temporalmente su significado, pero se mantenía en el título de la obra su estatus ontológico: «palabra», como si ésta estuviera *sous rature*. Juan Antonio Ramírez poco después describió con minuciosidad la intervención espacial de Sierra en «el pabellón (veneciano) de la España negra» y certificaba: «Es un signo tachado que significa que aquello (lo que fue o será “España”) no lo es en el momento actual [...] El plástico negro que cubre la palabra parece indicar que así era, en efecto, y que volverá a serlo nuevamente, cuando el velo sea removido en el futuro» (2004: 290) [fig. 2].



Fig. 2. *Palabra tapada*. Pabellón español, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, junio 2003. Imagen cortesía del artista.

En efecto. No obstante, a esta interpretación le faltaría tener en cuenta que el significado ontológico de «España» de esa inscripción ha experimentado violentas metamorfosis: de una monarquía liberal a una república; después de la confrontación con su reverso —«Anti-España»— le siguió un régimen dictatorial, un reino paradójicamente sin rey y la recuperación de la democracia tras las draconianas concesiones en la transición hacia la monarquía parlamentaria. En 1933 el ultracatólico fundador de Falange Española José Antonio Primo de Rivera expuso la fórmula «España es una unidad de destino en lo universal», con ese concepto de «unidad» se expulsaba la significación de «nación» y, por consiguiente, las problemáticas nociones derivadas de nacionalismo y nacionalidad, con el fin de trazar un itinerario que restableciera la esencia del imperio católico. A decir del entonces falangista

⁸ Cf. <http://www.aacid.es/ES/cultura/Paginas/Red%20exterior/Pabellon-espanol-Bienal-de-Venecia.aspx> (última consulta, 15-3-2016).

Dionisio Ridruejo en un discurso pronunciado ante la Sección Femenina en 1937: «España tiene que empezar a servir por encima de sí misma a un ideal. España tiene que buscar un destino en lo universal, y entrar a ser otra vez protagonista de su Imperio» (citado por Saz, 2003: 184). En 1947, el Proyecto de Ley de Sucesión en la Jefatura del Estado decreta que España es un «Estado católico, social y representativo, que, de acuerdo con su tradición, se declara constituido en Reino» (BOE, 9-6-1947); en 1958 se incide de nuevo con la fórmula joseantoniana (BOE, 19-5-1958) y veinte años después «España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho, que propugna como valores superiores de su ordenamiento jurídico, la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político» (BOE, 29-12-1978). Como se puede observar, todas estas condiciones históricas están grabadas tanto en la topología del edificio de Venecia como en el imaginario de los ciudadanos del territorio español, y disponen problemas que, lejos de mitigarse, se han agudizado. El orden de la palabra «España» refleja, en último término, la inviabilidad de orden racional de construir una identidad, augurada en los versos de Antonio Machado (1912): «Españolito que vienes / al mundo te guarde Dios / una de las dos Españas / ha de helarte el corazón».

De nuevo, al observar con detenimiento las correspondencias entre las palabras (construidas o destruidas con diversos procedimientos) y los títulos de las obras, se perfila un trayecto oscilante de diez años —probablemente casual, pues no hemos descubierto documentación que fundamente esta conexión— al interior de la historia de España. Durante la dictadura franquista «la doctrina condenable de la lucha de clases» —*Klassenkampf*— se eliminó de España primero a través de los pilares anticomunistas de la Falange Española y, más tarde, mediante ejercicio jurídico (AA. VV., 1958: 16-17); con este contraste se sella la instalación de la gran palabra en la iglesia de San Mateo (Italia), una



Fig. 3. Palabra de 350 cm de altura por 1200 cm de ancho. Iglesia de San Matteo, Lucca, Italia, mayo 2004. Imagen cortesía del artista.

representación teatral de sombras que entronca con el tenebrismo de Caravaggio o de Zurbarán [fig. 3]. La palabra «Málaga» del letrero del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga oculta el escudo franquista («Una, Grande y Libre») de la fachada del antiguo Mercado de Mayoristas, que no se puede retirar por estar declarado el edificio como Bien de Interés Cultural (BOE, 1987),

mientras no sea de aplicación la Ley 52/2007, denominada «Ley de Memoria Histórica». En este sentido, la pieza *Iluminación del espacio entre dos planos* funciona como un localizador que recuerda la omnipresencia del pasado de esa otra época predemocrática; y es operación inversa a *Palabra tapada*. Por su parte, *CMX04* (un código de la OTAN que significa «Crisis Management Exercise») hace referencia a unos ejercicios militares efectuados días antes de los atentados del 11-M en Madrid, poniendo en contacto la posibilidad de un autoatentado terrorista. La quema de «Future», cual ninot, en el barrio del Cabanyal, uno de los enclaves más críticos con las actuaciones urbanísticas de Valencia, elaborada la colosal pieza por el colectivo *Perifèries* y el maestro fallero Manolo Martín. La gigantesca inscripción «SOS», cuyo sentido es manifiesto, en el terreno baldío del campo de refugiados de Smara (Argelia), visible solamente a gran altura. Finalmente, la palabra «Franco» en una urna llena de cucarachas, una diáspora de organismos producida por la emisión de las feromonas de dichos animales que despide el material con que se fabricó la palabra. Como se puede observar, toda una serie de significados, evocaciones y apropiaciones de sentido que circulan sin solución de continuidad por este circuito cerrado de diez años de producción.

Los textos esgrimidos por Sierra en sus diferentes intervenciones y formatos (cartas, placas, palabras-esculturas, etc.), así como su comunicación oficial en el ciberespacio, se expresan visualmente mediante el recurso de tipografías y fuentes *sans serif* (en español, de palo seco, sin remates). La primera y única excepción para este patrón fue *Lona de 1.000 x 500 cm, suspendida de la fachada de un edificio* (1997), la instalación sin licencia en la fachada de un edificio de Nueva York (29th St. con 7th Ave.) de una tela con la siguiente frase en cursiva: «Texto escrito en letras negras de tipo Futura XblkCnlt BT [que es de palo seco] a 2500 puntos sobre una lona blanca de 1.000 x 500 cm», que es una pieza realizada por artesanos de México con el aspecto de una impresión digital. Aquí la equivalencia entre forma y fondo es total, puesto que lo que se ve es la obra. El uso de la fuente tipográfica despersonaliza, por un lado, el trabajo manual y, por otro, elimina cualquier atisbo de expresividad, aproximándose a la poética inorgánica del anuncio por palabras, como en la obra que realizará en 2012, *Anuncio*, publicada en un periódico local de Reykjavik: «Wanted, former or current bank employees or finance workers, guilty about their complicity in the current economic situation for short term paid work in an art project».

Aunque las tipografías sin remates comenzaron a difundirse desde finales del XVIII, con impresores como William Caslon (Roger, 2001: Kindle Edition) en los estilos Egyptian o Grottesque, no fue hasta el XIX con el trabajo de Vincent Figgins y otros, que esta tipografía se convirtió en el emblema de los reclamos de la nueva sociedad industrial, el «artículo de fe de la era de producción mecánica» (Raizman, 2003: 41-42). De este modo, la tipografía *sans serif* es, quizá, un embajador idóneo de lo moderno o, más específicamente, del semblante de la modernidad emanada por los objetos de consumo inscritos en la realidad contemporánea. Generalmente, Sierra utiliza la Helvetica para todo lo que está relacionado con el cosmos interno de las piezas, presentaciones escritas, intertextos de vídeo, cartelas y ejecuciones escultóricas y, en contrapartida, Arial para su web, ambas en redonda y negrita, nunca en cursiva.

Este hecho no parece ser una cuestión menor dada su insistente presencia, sin variaciones. Creada en 1957 por el diseñador y tipógrafo suizo Max Miedinger, los caracteres de la fuente Helvetica quizá sean de los más extendidos en la publicidad, ya sea esta comercial o institucional, así como en organismos como los utilizados por la información de los transportes metropolitanos (por poner un ejemplo, la red de subterráneos de Madrid y Nueva York recurren a dicha tipografía). Por su parte, la fuente Arial es una imitación, prácticamente un plagio, del tipo Helvetica, muy difundida a mediados de los noventa gracias a la plataforma de Microsoft Word (Müller, 2009). No obstante, la apropiación de Sierra de la letra Helvetica no es la única en el arte contemporáneo: Barbara Kruger hace uso de ella —si bien es cierto que en cursiva, minúscula y combinada con la fuente Futura, ambas en negrita—, por ejemplo, en la reciente *Belief+Doubt* (2012); pero con toda probabilidad la referencia más próxima para Sierra sea la del artista taiwanés Tehching Hsieh, pues utiliza esta tipografía en el poster de la primera de sus obras anuales, *One Year Performance, 1981-1982*, una significativa *performance* de la que el madrileño se apropiará en tanto que motor para una de sus obras, como veremos en el siguiente epígrafe.

Con respecto a los títulos con los que denomina Sierra sus trabajos, le motivan los descriptivos, pues, según él, son de suma importancia dado que conceden una información adicional (Obrist, 2012: 44). En efecto, sus títulos operan como elementos precursores y determinantes de la obra, si no son directamente su autodefinición, así: *15 hexaedros de 250 cm de lado cada uno* (1996) o *Intercambio en las posiciones de dos volúmenes de tierra de 30 m³ cada uno* (2005). No obstante, a pesar de lo que Sierra afirma, en numerosas ocasiones es imposible inferir ni el contenido ni el significado de la obra a través del título: a pesar del parecido, ni *Una persona* (2005) ni *300 personas* (2011) tienen relación alguna. Otras veces, se enmascara y se transforman los vínculos significativos en función del contexto, por ejemplo la implantación de un mismo elemento en dos obras con descriptores muy similares: *Lona sostenida frente a la entrada de una feria de arte* y *Lona suspendida frente a una cala*, las dos fechadas en 2001. El componente central es el texto «INLÄNDER RAUS» (‘personas originarias fuera’) pero la interpretación del mismo es radicalmente distinta de sus localizaciones, ya sea ejecutada en Basilea:

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;

o en Mallorca:

En la isla de Mallorca hay una gran colonia germano hablante, poseedora de suelo, servicios, medios de comunicación y poder político, que, en muchos casos, desplaza a la población local debido a la dependencia del turismo por parte de la economía isleña. Se pensó en una segunda parte de la pieza de Basilea [...] y se colgó la misma lona [...] en una pared de roca que bordeaba dicha cala. Unas horas después y aduciendo quejas, el ayuntamiento local retiró la pieza, dándose la paradoja de que el propio ayuntamiento había organizado el evento. Tras algunas negociaciones la lona fue reinstalada y desmontada horas después, esta vez sin que se supiera quién lo hizo (web del artista).

La gestión de los títulos, por consiguiente, estará oscilando entre estas dos pautas de opacidad y transparencia. No poseemos el espacio necesario para desarrollar en toda su amplitud este epígrafe pero, al menos, desearíamos anotar algunos de los textos que forman el núcleo de determinadas obras. Así, el contenido de *Placa para puerta* (Monte de Estépar, 2014) indica «Embajada de la República Española en el exilio interior»; Monte de Estépar (Burgos) es uno de los lugares de memoria envueltos en polémica en cuanto a la restitución de los restos —enterrados en fosas comunes— de represaliados del bando republicano en los tiempos iniciales de la Guerra Civil, de ahí la contundencia de la noción de «exilio interior» y del carácter inacabado del recuerdo y la consecuente exhumación de las víctimas para que sean identificadas y entregadas a sus familiares⁹. *La declaración de Copenhague* (Fundación Farschou, Copenhague, en colaboración con Jens Haaning, 2014, repetida en The Foundry, Maubourget, Francia) es una instalación de dimensiones monumentales que consta de una frase construida en palabras-escultura: «Tired of this global sadistic regime». Aunque el concepto de *sadocapitalismo* no está del todo sistematizado, el economista Michael Perelman habla del *sadomonetarism* cuyo propósito, en tanto que política avalladora («branch of Procrusteanism»), es favorecer el ascenso de los ricos en detrimento de los pobres (Perelman, 2011: 52-54). Ejemplos de comportamiento similar se hallan en *El yunque* (LABOR, México D.F. 2015), «Mientras seas yunque



Fig. 4. Los perros atenienses (in memoriam Kanelos y Lukanikos). Atenas, Grecia, mayo 2015. Imagen cortesía del artista.

aguanta / cuando seas martillo golpea»; *Placa de ubicación* (LABOR, 2015), «Está usted a 474.97 m de la residencia oficial de Los Pinos»¹⁰, y finalmente, también en *Los perros atenienses (in memoriam Kanelos y Lukanikos)* (Atenas, 2015), «30 camisetas con la leyenda “No tengo dinero” [ΔΕΝ ΕΧΩ ΚΡΗΜΑΤΑ] fueron distribuidas entre los perros callejeros de Atenas» [fig. 4].

⁹ Véase el proyecto <http://montedeestepar.org/> (última consulta, 21-05-2016).

¹⁰ Los Pinos es la residencia del Presidente de los Estados Unidos de México; la distancia es en línea recta desde la calle General Ramírez Garza, 5, hasta la calle Parque Lira s/n, México D. F.

Diferencia y repetición: hacia la extenuación del discurso

La administración de palabras unitarias o frases cortas junto a la organización del espacio contextual golpean frontalmente al observador de la obra. Sin abandonar esa estrategia de asalto directo, Sierra también ha experimentado con la posibilidad derivada de acciones cuyo propósito fuese el desgaste o la erosión del sentido. Con esta premisa se han fundamentado dos líneas de investigación bien delimitadas que hemos catalogado como *cacofonías* y *letanías* (véase el CUADRO 2). El primer tipo de maniobra está presente en obras y acciones donde el significado se disuelve por la imposibilidad de distinguir con nitidez los elementos significativos, como las frases ininteligibles de *Psicofonía grabada en la Casa del Pueblo* y *El pasillo de la Casa del Pueblo*, ambas en Bucarest (2005); o *Europe Long Play*, un disco de vinilo editado por Schelmann, en cuya cara A están grabados los himnos nacionales de los países miembros de la Unión Europea, interpretados simultáneamente.

Pero «Sierra también redacta listas, expresión máxima de concisión, sin verbo, sin adjetivos, sin adverbios» (Albarrán y San Martín, 2016: 15). En efecto, en esta modalidad, Sierra interroga al discurso repetitivo hasta agotar el mismo —y en ocasiones, superándolo—, hecho que causa en el lector (o, según el caso, escuchante o espectador) una palpable sensación de tormento de baja intensidad. Una idea, la de la punición al visitante que nunca está del todo alejada de su trabajo, y que está presente sobre todo en las inauguraciones a las que acuden figuras relevantes del sistema del arte. En esta línea cabría citar *Público transportado entre dos puntos de la ciudad de Guatemala* (2000), *430 personas remuneradas con 30 soles la hora* (2001), *El pasillo de la Casa del Pueblo* (2005) o *La trampa* (2007).

CUADRO 2

FRASE	OBRA
«Estoy siendo remunerado por decir algo cuyo significado ignoro».	<i>11 personas remuneradas para aprender una frase</i> . Casa de la Cultura de Zinacantán, Zinacantán, México, marzo 2001.
«My participation in this project could generate \$72,000 profit. I am paid £5».	<i>Persona diciendo una frase</i> . New Street, Birmingham, RU, febrero 2002.
Narración de la trayectoria de la galería.	<i>Historia de la galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano</i> . Fundación Galería Foksal, Varsovia, Polonia, febrero 2002.
«Allons enfants de la Patrie / Le jour de gloire est arrivé».	<i>Primer verso de La Marsellesa tocado ininterrumpidamente por una hora</i> . CAC Bretigny, Bretigny-sur-Orge, Francia, marzo 2004.
Lectura de los nombres de los abonados de origen árabe, segregados en las guías telefónicas de Israel.	<i>120 horas de lectura continua de una guía de teléfonos</i> . Galería Helga de Alvear, Madrid, España, noviembre 2004.
«Dame un dinero».	<i>El pasillo de la Casa del Pueblo</i> . Casa del Pueblo, Bucarest, Rumanía. Octubre de 2005.
«This entrance is strictly prohibited...».	<i>Advertencia</i> . Ciudad Juárez, México, abril 2007.
Lectura de los nombres de los asesinados y desaparecidos por el Estado en México.	<i>1.549 crímenes de Estado</i> . Antiguo Edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, Ciudad de México, México, octubre 2007.

Charla encontrada de José Luis Velasco «Para los trabajadores siempre hay crisis».	Traducción de una charla 1 (gallego). Antiguo edificio de los Juzgados y de la cárcel de Vigo, mayo 2009. Traducción de una charla 2 (italiano). Lucca, Italia, junio 2009. Traducción de una charla 3 (caló). Barcelona, febrero 2010. Traducción de una charla 4 (alemán). Berlín, abril 2010. Traducción de una charla 5 (náhuatl). México D.F., noviembre 2011.
Lectura de los nombres de los asesinados en un ataque de Israel a Gaza en 2015.	2.205 crímenes de Estado. Madrid, España, octubre 2015.

Fuente: www.santiago-sierra.com.

Si el no transnacional de las acciones conectadas con *NO, Global Tour* favorecía vínculos espaciales de orden multirreferencial, en *Placa para puerta* (2006) se percibe una operación inversa: la previsión de todos los casos posibles en los que se puede restringir la circulación de una persona, tantos que recuerdan a las imposibles enumeraciones del George Perec de *Pensar/Clasificar* (1986), pero, al mismo tiempo denuncia el tipo de confinamientos administrativos del que son objeto los ciudadanos, generalmente aquellos que se hallan inmersos en los flujos migratorios [fig. 5]. En el letrero se indica la prohibición del acceso —como intervinientes en el universo narrativo de Sierra, ignoramos hacia dónde— a todos aquellos que no cumplan con las pormenorizadas condiciones expresas, de tal modo que prácticamente nadie podría entrar si hubiera de obedecer al mensaje; la dimensión escrita en Helvetica tuvo su contrapartida sonora en la letanía de *Advertencia* (2007).



Fig. 5. *Placa para puerta*. Ediciones Schellmann, Múnich, Alemania, abril 2006. Imagen cortesía del artista.

A diferencia de otros artistas que acusan las evidencias del formato archivístico y clasificatorio (Dieter Roth, Thomas Ruff, On Kawara, Bernd y Hilla Becher; en España, Antoni Muntadas, Valcárcel Medina), en Sierra, la intención no es tanto extenuar el funcionamiento del dispositivo como saturar la percepción del espectador. Una doble dimensión visual-textual y sonora que cristaliza en acciones como *Primer verso de La Marsellesa tocado ininterrumpidamente por una hora* (2004), donde el movimiento de los músicos de la orquesta se repite en un bucle efectuado en tiempo real; si el silencio de John Cage en *4'33"* (1952) dilatava la sensación crónica de un acto —consecuentemente, la negación de un concierto—, aquí la carga tediosa sobre el espectador se observa como resultado no sólo de la reiteración sino también de la arritmia producida por los continuados comienzos de la frase musical. De manera equivalente, en la obra *Los penetrados* (2008) también exhibe esta estrategia óptico-reiterativa con la mecánica imagen del acto sexual; aunque no tenemos referencia de si se dirige

de explícitamente hacia aquella idea de Jorge Luis Borges —«Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres»—, de manera casual Sierra hace acopio precisamente de estos dos elementos para la factura escenográfica de la acción.

Pero si hay que citar un paroxismo de reproducción textual, éste residiría en la obra *Carta a Tehching Hsieh* (2009). Hsieh es uno de los artistas que más lejos han conducido los trasvases semánticos entre dos universos narrativos tan diferentes y, al mismo tiempo, tan identificados con la búsqueda de sentido vital y la funcionalidad del significado de la obra de arte, es decir, la identificación final entre arte y vida. En Hsieh, la obra de arte alcanza la inutilidad total: en cada una de sus series de *One Year Performance*, cinco en total, Hsieh se comprometió a ejecutar mecánica y repetitivamente determinadas acciones durante el plazo de un año, siguiendo disciplinadamente las reglas establecidas en sus premisas. En *One Year Performance 1980-81* declara taxativamente que:

I, SAM HSIEH, plan to do a one year performance piece.
I shall punch a Time Clock in my studio every hour on the hour for one year.
I shall immediately leave my Time Clock room, each time after I punch the Time Clock.
The performance shall begin on April 11, 1980 at 7 P.M. and continue until April 11, 1981 at 6 P.M.
(web del artista).

Para Hsieh el tiempo, en términos absolutos, es el tiempo narrativo que se puede prever, fragmentar y visualizar en la disposición final de la exposición. Componer una obra de estas características implica un sometimiento integral a la misma, pues el actor ha de interrumpir continuamente cualquier otra actividad que esté realizando (comer, dormir, etc.) y, además, el lapso de tiempo —una hora— es tan ajustado que en la práctica el ejecutor queda circunscrito, vinculado, anexo al radio de acción del cosmos doméstico o del estudio. La realización de la obra, pues, prevalece sobre cualquier otro acto, poniendo en suspenso el funcionamiento habitual de la vida cotidiana. En este sentido, consciente de la dificultad de la *performance* y de su carácter autodisciplinario y prometeico, en su misiva Sierra escribe:

Un año de trabajo / Un año de esclavitud / Un año desempleado / Un año mendigando / Un año pidiendo ayuda / Un año agachado / Un año doblegado / Un año cargando / Un año moviendo / Un año limpiando / Un año ensamblando / Un año aguantando / Un año de pie / Un año sentado / Un año fingiendo / Un año solo / Un año sin tener tiempo / Un año sin poder hacer nada / Un año sin poder salir / Un año sin poder entrar / Un año sin documentos oficiales / Un año sin pertenecer al lugar correcto / Un año sin pertenecer a la raza correcta / Un año sin pertenecer al sexo correcto / Un año sin hablar el lenguaje correcto / Un año de consecuencias / Un año de destrucción / Un año golpeando / Un año apretando los dientes / Un año de sordera / Un año de ceguera / Un año creyendo firmemente / Un año respirando plomo / Un año respirando humo de autos / Un año respirando aire sucio / Un año tomando agua sucia / Un año comiendo comida sucia / Un año comiendo comida adulterada / Un año comiendo cosas no aptas para el consumo humano / Un año sin bañar / Un año entre la basura / Un año viviendo con menos de tres dólares al día / Un año viviendo sin dinero / Un año sin comer lo suficiente / Un año de hambre / Un año sin tener nada / Un año perdiendo todo / Un año sin lugar para dormir / Un año de hablar otro idioma / Un año sin entender nada / Un año esperando / Un año formado en línea / Un año padeciendo / Un año de silencio / Un año de ruido / Un año gritando / Un año suplicando / Un año rezando / Un año de frío / Un año sin descansar / Un año sin dormir / Un año de terror / Un año de dolor / Un año enfermo / Un año loco / Un año poseído / Un año siendo avergonzado / Un año siendo oprimido / Un año siendo violado / Un año siendo castigado / Un año siendo insultado / Un año siendo golpeado / Un año siendo torturado / Un año siendo anónimo / Un año siendo otro / Un año de no saber quién eres / Un año de no querer saber quién eres / Un año de no saber nada / Un año de no querer saber nada / Un año siendo robado / Un año siendo observado / Un año siendo vigilado / Un

año siendo investigado / Un año siendo ignorado / Un año siendo reeducado / Un año confinado / Un año inmovilizado / Un año de ser informado / Un año de ser formado / Un año de penitencia / Un año de obediencia / Un año afirmando / Un año de acuerdo con tus superiores / Un año de inferioridad / Un año sonriendo / Un año aplaudiendo / Un año vistiendo un uniforme / Un año diciendo sí / Un año hablando en nombre de otro / Un año respondiendo preguntas / Un año sin hacer nada para tu propio beneficio / Un año haciendo rico a otro / Un año de catalepsia / Un año de muerte / Un año haciendo lo mismo que el anterior / Un año haciendo lo mismo que el próximo.

En total ciento seis años que darían cuenta de un proyecto imposible de realizar. El hipotético actor de esta obra sería sujeto paciente —antes que sujeto activo— de toda una serie de contextos que remiten a la pobreza, el subdesarrollo o los regímenes totalitarios: «Un año de esclavitud [...] comiendo cosas no aptas para el consumo humano [...] viviendo con menos de tres dólares al día suplicando [...] oprimido [...] violado [...] reeducado [...] confinado»; pero también al hastío y la retórica del fracaso presentes en la moderna sociedad líquida donde los horizontes temporales —sin futuro, no ha de olvidarse— se difuminan y se asemejan entre sí para formar un maremágnum crónico: «Un año haciendo lo mismo que lo anterior / Un año haciendo lo mismo que el próximo».

Epílogo: El trabajo es la tortura, el trabajo es sumisión, el trabajo es control

En la búsqueda de un orden textual, a lo largo de este artículo hemos tratado de disponer algunas cuestiones sobre la relevancia del lenguaje —la palabra, la frase, la voz— en la obra de Sierra. Ahora bien, aunque en términos estrictamente cronológicos las últimas acciones textuales son *583 horas de trabajo* (Colonia) y *2 205 crímenes de Estado* (Madrid), de 2015 ambas, quisieramos concluir con *El trabajo es la dictadura* (2013). Creemos que en esta obra se sintetiza el significado del universo conceptual de Sierra en relación con la idea de trabajo y, al mismo tiempo, proyecta toda una panoplia de incertidumbres que acucian a los sujetos que la practican —esto es, la clase trabajadora— en el presente siglo XXI.

La acción *El trabajo es la dictadura* se describe en la página del artista del siguiente modo: «30 trabajadores fueron contratados con el salario mínimo recomendado por el Servicio Nacional de Empleo para llenar mil libretas a mano con una frase tomada de un grafiti encontrado en Madrid “El trabajo es la dictadura”». Dicha acción se efectuó en Madrid, en el espacio de la editorial Ivorypress y los copistas atendieron a su labor de manera visible en las salas de exposición del 22 al 25 de enero, de 10:00 a 14:00 y de 16:30 a 20:00; cada libro tiene 120 páginas y se vende al precio de 24 € cada uno. Un cálculo somero entre horas, participantes y libros da como resultado la cantidad de 1’69 ejemplares por persona a la hora; en la página de la editorial se indica que el importe equivale al coste del proceso de producción del libro, sin ninguna cantidad añadida. Ivorypress es un proyecto multidisciplinar especializado en libros de artista (pero también de fotografía y arquitectura), que fue fundada en Londres en 1996 por Elena Ochoa-Foster, esposa del arquitecto británico Norman Foster, y cuya sucursal (diseñada por Norman Foster con Foster + Partners) de Madrid abrió en 2008, el espacio Ivorypress Art + Books, «que comprende una galería, una exposición permanente de libros de artista y un dinámico programa de exposiciones [...] en una de las galerías más emblemáticas de la

ciudad»¹¹. No es nuestra finalidad valorar el papel dinamizador de esta firma que, incluso, es productora cinematográfica —*casualmente*, su primer título fue el documental dedicado al arquitecto, esposo de la fundadora, *How Much Does Your Building Weigh, Mr. Foster?* (Carlos Carcas y Norberto López Amado, 2010)—, sino más bien indicar nuestra suspicacia al observar que concurre la intención de Foster de instituir una fundación en Madrid con que Ivorypress pudiera ser una avanzadilla de tales propósitos, desechados en 2014 por desavenencias con el Ayuntamiento de Madrid¹².

En cualquier caso, como en anteriores ocasiones, Sierra está expresando de modo metafórico la naturaleza repetitiva del trabajo. Pero, ¿qué sería esta entelequia? En física, la fuerza que altera el estado mecánico de un cuerpo. Por su parte, el mito del cristianismo lo emparenta con el castigo que Yahvé administra a los seres humanos por desobedecer la orden de no comer del fruto del Árbol del Bien y del Mal: «Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra» (Génesis 3, 19). Mucho más tarde, el sociólogo Max Weber transformará la divinidad en el Estado, por tanto, en monopolizador del castigo y administrador de los medios de producción; y durante la Segunda Guerra Mundial los nazis tergiversarán la naturaleza del castigo para inscribir el perverso lema *Arbeit macht frei* ('el trabajo libera') en las entradas de los campos de concentración.

Quienes se hayan educado en los años setenta e, incluso, a principios de la década siguiente, habrán podido comprobar la evolución del castigo en el aula. En la topología docente, la maquinaria absolutista que ejercía el poder pastoral era el maestro que, a imagen especular del dios cristiano, impartía dosis de conocimiento, premios y castigos. En este sentido, quien escribe esto todavía recuerda los severos correctivos corporales —azotes y golpes de intensidad variable, posturas de brazos en cruz, de cara a la pared, de rodillas, etc.— y las puniciones, más leves, que consistían en la repetición escrita de un número indeterminado de veces de la fórmula que, a modo de penitencia, permitía purgar la falta cometida: así, por ejemplo, «No hablaré más en clase», «No esconderé las tizas». Un tipo de higiene en el orden social aulario que en el caso español procede de la supremacía educativa de la Iglesia católica durante el dilatado período del franquismo, y que permitía condicionar al sujeto para su futuro comportamiento en el orden social real. Michel Foucault situaba así en un mismo plano ideológico las escuelas, los talleres, las fábricas, las cárceles y los hospitales, pues en ellos se recluía y se enderezaba a los individuos para disponerlos convenientemente en el entramado de la sociedad (disciplinaria), a estos los denominaba cuerpos dóciles.

Por el contrario, en la última década, el filósofo Byung-Chul Han da por clausurada el ciclo de la sociedad disciplinaria y piensa que la sociedad del cansancio y sus consecuentes habitantes, los autoexplotados sujetos de rendimiento, han desplazado los caracteres de la colectividad analizada por el pensador francés. Por muy sugerente que sea el diagnóstico de Han, considero que no se ha alcanzado una etapa que se pueda denominar como de *sujeción auto-laboral*, pues ya en el *Anti-Edipo*

¹¹ La cantidad de líneas y proyectos editoriales es apabullante, así como los artistas que han colaborado con Ivorypress o son representados por la firma: Cabrita Reis, Los Carpinteros, Dionisio González y Ai Weiwei. Cf. http://www.ivorypress.com/sites/default/files/press_release/Ivorypress_INFO.pdf (última consulta, 20-05-2016).

¹² En el momento de concluir este texto, la casualidad lo ha hecho coincidir con el anuncio de que se reanudaban las negociaciones entre el municipio y el arquitecto: «Foster reactiva su fundación en Madrid», *El País* (14-5-2016).

(1974) Gilles Deleuze y Félix Guattari se percataron de que el inconsciente es una fábrica que domina al individuo, y a juzgar por el contexto cotidiano del XXI, todavía no ha habido revolución alguna que haya conseguido derrocar a la lógica (la psique) del capitalismo y su dicotomía explotador-explotado.

No. En todo ello —la sociedad, la obra de Sierra, los (in)voluntarios participantes— existe un patrón reticular de comportamientos que ocultan subrepticamente al agente incitador de los temores que acobardan a la sociedad en su conjunto. La destrucción de la lucha de clases gracias a la paulatina extinción de la clase media, la pulverización de las estructuras públicas de bienes comunes, la lánguida trayectoria hacia la pobreza de la clase trabajadora y la consecuente penalización que trae consigo la precariedad laboral, entre otros, están consiguiendo la perfecta acomodación de los sujetos a la sociedad disciplinaria. Paradójicamente, una domesticación menos violenta y más cruel.

Bibliografía

- AA. VV. (1958): «Estudios y Notas. Los principios del Movimiento Nacional (Estudios sobre la ley Fundamental de 17 de mayo de 1958)», *Revista de Estudios Políticos*, 99, pp. 5-32.
- ALBARRÁN, J. (2012): *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- (2013): «Trabajo y delito en la obra de Santiago Sierra», *FAKTA. Teoría del Arte y Crítica Cultural*, en <https://revistafakta.wordpress.com/2013/06/12/trabajo-y-delito-en-la-obra-de-santiago-sierra-por-juan-albarran-2/> (última consulta, 22-6-2016).
- ALBARRÁN, J. – SAN MARTÍN, F. J. (2016): *Entrevistas*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- AUSTIN, J. L. (1956): «Conferencia I», en *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1988, pp. 45-56.
- BAL, M. – BRYSON, N. (1991): «Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders», en PREZIOSI, D., ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 242-256.
- BAUM, K. (2010): «Santiago Sierra – How to Do Things with Words», *Art Journal*, 69/4, pp. 6-13.
- BAUMAN, Z. (1997): *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitur.
- (2002): *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2008): *La sociedad sitiada*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BECK, U. (1998), *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona, Paidós.
- BELTING, H. (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.
- CABAÑAS, M., coord. (2003): *El arte español fuera de España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- DÍAZ, J. (2013): *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid, Cátedra.

- FERNÁNDEZ, D. (2008): «¿Puede existir el artista que ni se expone ni se vende?», en CABAÑAS, M. – LÓPEZ-YARTO, E. – RINCÓN, W., coords., *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 651-660.
- FRIED, M. (1967): «Art and Objecthood», en *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, University of Chicago Press, 1998, pp. 148-172.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2010): *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz.
- GRANÉS, C. (2011): «De la revuelta a la abyección 1968-2002», en *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid, Taurus.
- GUASCH, A. (2003): «El desplazamiento de la cacerolada», *Materia. Revista d'Art*, 3, pp. 163-166.
- HAN, B. (2012): «Más allá de la sociedad disciplinaria», en *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder, pp. 25-32.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2008): «En el umbral del Arte Global: metáfora, complejidad y conflicto», *Imafronte*, 19-20, pp. 165-179.
- (2013): *Intento de escapada*. Barcelona, Anagrama.
- HERNANDO, J. (2007): «Lo real como transgresión», *Quintana*, 6, pp. 55-63.
- JUDD, D. (1975): *Complete Writings, 1959-1975*. Nueva York, New York University Press.
- KIRSHNER, J. (1985): «Non-Uments», *Artforum*, 24, pp. 102-108.
- MARGOLLES, T. (2004): «Santiago Sierra por Teresa Margolles», *Bomb Magazine*, 86; en <http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra> (última consulta, 09-05-2016).
- MARTÍNEZ, R. (2003a): «La mercancía y la muerte», en AA. VV., *Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Santiago Sierra*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, pp. 16-25.
- (2003b): «Entrevista a Santiago Sierra», en AA. VV., *Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Santiago Sierra*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, pp. 152-211.
- MEDINA, C. (2003): «Aduana», en AA. VV., *Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Santiago Sierra*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, pp. 216-243.
- MORIENTE, D. (2010): «Santiago Sierra: Ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación», en *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*, Madrid, Cátedra, pp. 295-324.
- (2011a): «Santiago Sierra (o Cómo desgarrar el tejido institucional)», *Rinconete. Revista del Centro Virtual del Instituto Cervantes*, 25-4-2011, en http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/abril_11/25042011_01.htm (última consulta, 22-6-2016).
- (2011b): «Pauperismo y márgenes en el arte contemporáneo», *Barcelona Metròpolis. Revista d'Informació i Pensament Urbans*, 8, pp. 60-63.

- (2013): «Simulacro de un trópico apacible», en NAVARRO, G., coord., *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 122-147.
- MÜLLER, L – LANGER, L. – KUPFERSCHMID, I. (2009): *Helvetica Forever: Story of a Typeface*. Baden, Lars Müller.
- NAVASCUÉS, P. – ALONSO, J. R. (2002): «Los arquitectos de la Gran Vía», *La Gran Vía: noventa años de la historia de Madrid*. Madrid, Encuentro, pp. 56-74.
- OBRIST, H. (2012): «Santiago Sierra in Conversation», en HEARTNEY, E. – OBRIST, H. – GORDON, U., *The Black Cone. Monument to Civil Disobedience*. Reykjavik, Reykjavik Art Museum, pp. 33-54.
- PERELMAN, M. (2011): *The Invisible Handcuffs of Capitalism: How Market Tyranny Stifles the Economy by Stunting Workers*. Nueva York, Monthly Review.
- PSJM (2005): «Entrevista a Santiago Sierra», *Sublime*, 16, pp. 1-4.
- RAIZMAN, D. (2003): «Growing Pains: Expanding Industry in the Early Nineteenth Century», en *History of Modern Design: Graphics and Products since the Industrial Revolution*. Londres, Laurence King Publishing, pp. 34-44.
- RAMÍREZ, J. A. (2004): «El arte en España: tres escenarios del 2003», en RAMÍREZ, J. A. – CARRILLO, J., eds.: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, pp. 257-301.
- ROSE, B. (1965): «ABC Art», *Art in America*, 53/5, pp. 57-69.
- SAZ, L. (2003): «Cual ave Fénix», en *España contra España: Los nacionalismos franquistas*. Madrid, Marcial Pons, pp. 157-202.
- SENNETT, R. (2006): *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama.
- WALLERSTEIN, I. (2006): *Análisis de sistemas-mundo: Una introducción*. México, Siglo XXI.

Hemerografía

- «Los límites del arte», *ABC*, 9 de febrero de 2003.
- «Cerrada la instalación que simulaba una cámara de gas en una sinagoga alemana», *El País*, 14 de marzo de 2006.
- «Santiago Sierra cede a las protestas y suspende su “cámara de gas” en una sinagoga alemana», *ABC*, 21 de marzo 2006.
- «Santiago Sierra, Premio Nacional de las Artes Plásticas», *El País*, 4 de noviembre de 2010.
- «Santiago Sierra, Premio Nacional de Artes Plásticas 2010», *ABC*, 4 de noviembre de 2010.

«Santiago Sierra renuncia al nacional de artes plásticas porque el premio se utiliza en “beneficio del Estado”», *El País*, 5 de noviembre de 2010.

«Santiago Sierra rechaza el Premio Nacional de Artes Plásticas por “sentido común”», *ABC*, 5 de noviembre de 2010.

«Sierra rechaza su premio Nacional de 30.000 euros al grito de ¡Salud y Libertad!», *El Mundo*, 6 de noviembre de 2010.

ASTORGA, A. (2003): «Exteriores envía a Venecia a un artista que ha pagado con droga a sus modelos por dejarse tatuar la piel», *ABC*, 8 de febrero de 2003.

GARCÍA, Á. (2011): «Santiago Sierra convierte en película su airado “No” al Estado y al sistema», *El País*, 8 de junio de 2011.

MARTÍN FERRAND, M. (2003): «Imagocracia: En el centro», *ABC*, 10 de febrero de 2003.

MOLINA, Á. (2003a): «Entrevista a Francesco Bonami», *Babelia* (suplemento de *El País*), 22 de marzo de 2003.

——— (2003b): «El bostezo como privilegio», *Babelia* (suplemento de *El País*), 2 de agosto de 2003.

——— (2015): «Diagnóstico urgente del arte contemporáneo», *Babelia* (suplemento de *El País*), 26 de febrero de 2015.

PULIDO, N. (2003): «Al límite», *ABC*, 8 de febrero de 2003.

RAMÍREZ, J. A. (2006): «Del minimalismo al sentimiento de culpa», *Babelia* (suplemento de *El País*), 10 de junio de 2006.

REVUELTA, L. (2003): «El presidente de la Bienal de Venecia no pudo entrar en el Pabellón de Sierra», *ABC*, 9 de febrero de 2003.

RODRÍGUEZ, J. (2004): «Subversión y sumisión», *Babelia* (suplemento de *El País*), 8 de mayo de 2004.

SÁEZ, M. (2012): «Entrevista a Miguel Ángel Hernández-Navarro», *La Razón*, 9 de noviembre de 2012.

Videografía y filmografía

«Santiago Sierra», *Metrópolis*, TVE, 2004.

«Santiago Sierra. Art vs. Globalization», *Art Safari*, Bergmann Pictures, BBC, TV2 Danmark, ZDF, 2005.

No. Global Tour, dir.: Santiago Sierra, prod.: Team Gallery, Lisson Gallery, Galería Helga de Alvear, Prometeogallery di Ida Pisani, Artprojx Cinema, 2011.

«Conversación de Isidoro Valcárcel y Santiago Sierra con Jorge Díez, director de Madrid Abierto», Encuentro Madrid Abierto, El Taller, Matadero Madrid, 2012.

«Santiago Sierra talks to Hans Ulrich Obrist about his newly opened exhibition *Dedicated to Workers and Unemployed*», Lisson Gallery, Londres, 2012.

Helvetica, dir.: Gary Hustwit, prod.: Veer / Swiss Dots, 2007.

Normativa

Boletín Oficial del Estado, 160, «Decreto de 8 de junio de 1947 por el que se somete a referéndum de la Nación el Proyecto de Ley aprobado por las Cortes Españolas, que fija las normas para la Sucesión en la Jefatura del Estado», 9 de junio de 1947.

Boletín Oficial del Estado, 119, «Ley de Principios del Movimiento Nacional de 17 de mayo de 1958», 19 de mayo de 1958.

Boletín Oficial del Estado, 311, «Constitución Española», 29 de diciembre de 1978.

Boletín Oficial del Estado, 254, «Resolución de 30 de julio de 1987, de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura», 23 de octubre de 1987.

Boletín Oficial del Estado, 310, «Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura», 27 de diciembre de 2007.

Obras

(1997)

Lona de 1.000 x 500 cm, suspendida de la fachada de un edificio. 7th. Avenue con 29 St., Nueva York, EEUU, septiembre 1997.

(2001)

11 personas remuneradas para aprender una frase. Casa de la Cultura de Zinacantán, Zinacantán, México, marzo 2001.

Lona sostenida frente a la entrada de una feria de arte. Recinto Ferial de Basilea, Basilea, Suiza, junio 2001.

Lona suspendida frente a una cala. Cala San Vicente, Mallorca, España, agosto 2001.

(2002)

Persona diciendo una frase. New Street, Birmingham, RU, febrero 2002.

Historia de la galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano. Fundación Galería Foksal, Varsovia, Polonia, febrero 2002.

(2003)

Palabra tapada. Pabellón español, Bienal de Venecia, Venecia, Italia, junio 2003.

(2004)

Primer verso de La Marsellesa tocado ininterrumpidamente por una hora. CAC Bretigny, Bretigny-sur-Orge, Francia, marzo 2004.

586 horas de trabajo. Plaza de las Veletas, Cáceres, España, abril 2004.

Palabra de 350 cm de altura por 1200 cm de ancho. Iglesia de San Matteo, Lucca, Italia, mayo 2004.

120 horas de lectura continua de una guía de teléfonos. Galería Helga de Alvear, Madrid, España, noviembre 2004.

(2005)

El pasillo de la Casa del Pueblo. Casa del Pueblo, Bucarest, Rumanía. Octubre de 2005.

(2006)

Colección de joyas. Diseñada por Chus Bures, Madrid, España, febrero 2006.

Placa para puerta. Ediciones Schellmann, Múnich, Alemania, abril 2006.

Iluminación del espacio entre dos planos. Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, España, mayo 2006.

(2007)

Sumisión (antes *Palabra de Fuego*). Anapra, Ciudad Juárez, Chihuahua, México, octubre 2006 – marzo 2007.

Advertencia. Ciudad Juárez, México, abril 2007.

1.549 crímenes de Estado. Antiguo Edificio de la Secretaría de Relaciones Exteriores de la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, Ciudad de México, México, octubre 2007.

300 tarjetas y muro impregnado con feromona de blattodea. Ediciones Schellmann y Lisson Gallery, Múnich, Alemania y Londres, RU, diciembre 2007.

(2009)

Contador de muerte. Hiscox Insurers, Londres, RU, enero – diciembre 2009.

Carta a Tehching Hsieh. Live Art Development Agency, Londres, RU, enero 2009.

Cambio de placa. Antiguo edificio de los Juzgados y de la Cárcel de Vigo, Vigo, España, abril 2009.

Traducción de una charla 1 (gallego). Antiguo edificio de los Juzgados y de la cárcel de Vigo, mayo 2009.

Traducción de una charla 2 (italiano). Lucca, Italia, junio 2009.

NO, Global Tour. Comienzo Lucca, Italia, julio 2009.

Europe Long Play. Ediciones Schellmann, Múnich, Alemania, noviembre 2009.

NO en stencil. Barrio de Lavapiés, Madrid, España, noviembre 2009.

(2010)

Traducción de una charla 3 (caló). Barcelona, febrero 2010.

Traducción de una charla 4 (alemán). Berlín, abril 2010.

NO en mármol de Carrara y vaselina. Piazza Brucellaria, ex Montecatini, xiv Biennale Internazionale di Scultura di Carrara, Italia, julio 2010.

(2011)

NO anamórfico. Artium, Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria, España, febrero 2011.

NO, Global Tour. The Film. Madrid, febrero 2011.

NO trazado en una cosecha. Rurart, Rouillé, Francia, mayo 2011.

NO proyectado sobre el Papa. Jornada Mundial de la Juventud, Madrid, España, agosto 2011.

La venta de la renuncia. Feria de Arte de Turín, Italia, noviembre 2011.

CMX04. Galería Helga de Alvear, Madrid, noviembre 2011.

Traducción de una charla 5 (náhuatl). México D.F., noviembre 2011.

(2012)

Anuncio. Reykjavik, Islandia, enero 2012.

Palabra quemada. El Cabanyal, Valencia, España, julio 2012.

El grafiti más grande del mundo. Campo de refugiados de Smara, Argelia, octubre 2012.

Palabra destruida, varias localizaciones, octubre 2010 – octubre 2012.

Monumento conceptual. Leipzig, Alemania, diciembre 2012. Plaza Wilhelm Leuschner.

(2013)

El trabajo es la dictadura. Ivory Press, Madrid, España, enero 2013.

Cucarachas. Encarnación González, 8, Madrid, España, junio 2013.

(2014)

Placa para puerta. Monte de Estépar, Burgos, España, junio 2014.

La declaración de Copenhague. Fundación Farschou, Copenhague, Dinamarca (en colaboración con Jens Haaning), octubre 2014.

(2015)

El yunque. LABOR, México D.F., México, febrero 2015.

Placa de ubicación, LABOR, México D.F., México, febrero 2015.

483 horas de trabajo (483 Stunden Arbeit). 49 Art Cologne, Alemania, abril 2015.

Los perros atenienses (in memoriam Kanelos y Lukanikos). Atenas, Grecia, mayo 2015.

La declaración de Copenhague. The Foundry, Maubourget, Francia (en colaboración con Jens Haaning), junio 2015.
583 horas de trabajo (583 Stunden Arbeit). Skulpturenpark Köln, Colonia, Alemania, junio 2015.
2.205 crímenes de Estado. Madrid, España, octubre 2015.

TROPELIÁS