

Táctica, memoria y duelo. Una mirada oblicua desde el arte

*Emiliano García Canal**

Resumen

En el presente trabajo se realiza un acercamiento crítico a la obra del artista contemporáneo Santiago Sierra. La exploración se sustenta en la perspectiva teórica que ofrecen las categorías de táctica y estrategia utilizadas por Michel de Certeau. El objetivo es analizar el modo en que Sierra plantea la representación de la condición laboral y de la sumisión corporal al sistema capitalista para problematizar el estatuto mercantil del arte.

Palabras clave: arte contemporáneo, Santiago Sierra, mercantilización, relación laboral.

Abstract

This is a critical approach to the work of Santiago Sierra, spanish contemporary artist. The research is based on the theoretical perspective offered by the categories of tactics and strategy, both used and adapted by Michel de Certeau. The objective is to analyze the way in which Sierra displays the representation of the employment status and body submission to the capitalist system to problematize the mercantile status of art.

Keywords: contemporary art, Santiago Sierra, merchandising, employment.

* Profesor-investigador de la Academia de Comunicación y Cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México; [garciacanal@gmail.com].

Táctica y estrategia

Michel de Certeau, en el texto *La invención de lo cotidiano*, explica que el individuo se encuentra inmerso y sujeto a complejas relaciones de poder. Dicha sujeción le otorga un lugar como agente social; sin embargo, De Certeau se pregunta por la capacidad del hombre común de reorganizar las informaciones y los significados que son vertidos por las diferentes instituciones para transformarlos creativamente en otra cosa. Es un análisis que utiliza la noción de *resistencia*¹ de Michel Foucault, poniendo el énfasis en las prácticas cotidianas que permiten a los individuos un cierto distanciamiento y capacidad de acción ante la maquinaria institucional.

De Certeau establece una división operativa entre las tácticas y las estrategias. Para él, la táctica es un tipo de cálculo por el cual se despliegan, de forma particular, prácticas concretas que actualizan y encuentran sustento y explicación en las coordenadas categoriales propias del pensamiento abstracto, es decir, del pensamiento estratégico. Las tácticas son formas de hacer que surgen de la implementación concreta y contextual de combinaciones que devienen prácticas cotidianas, pero siempre a la sombra de un pensamiento estratégico. En este sentido, es muy importante tener claridad en el hecho de que la táctica no puede autoproducirse, sino que es el resultado concreto de la articulación y de las combinatorias que el cálculo estratégico se permite en un tiempo y un espacio determinados. La táctica es el modo en que el pensamiento abstracto se hace operativo en la práctica.

Llamo “estrategia” al cálculo de relaciones de fuerza que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La raciona-

¹ “Quisiera sugerir aquí otra manera de avanzar hacia una economía de las relaciones de poder [...] consiste en utilizar esta resistencia como catalizador químico que permita poner en evidencia las relaciones de poder, ver dónde se inscriben, descubrir sus puntos de aplicación [...] se trata de analizar las relaciones de poder a través de las estrategias” (Foucault, 1998:5).

lidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico [...] Por el contrario llamo “táctica” a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que la del otro [el de la estrategia] (De Certeau, 2000:XLIX-L).

Para De Certeau es importante observar el problema a nivel de lo cotidiano en aquellas prácticas que no tienen un espacio propio, que no pertenecen a la estructura de una maquinaria, como la fábrica, el hospital, la escuela, etcétera, pero que se encuentran inmersas en alguna de éstas, haciendo uso del lugar y del discurso institucionalizados socialmente, donde dichas prácticas encuentran modos, muchas veces sutiles, de subvertir los códigos preestablecidos como posibilidad de resistencia.

Se podría observar cierta analogía entre la propuesta ofrecida por De Certeau y el planteamiento de la diferencia entre lengua y habla a un nivel lingüístico, en el que, según Ferdinand de Saussure (1945), la lengua es el conocimiento del código en el lenguaje, mientras que el habla es su articulación particular. Esa articulación no sería posible sin el código; sin embargo, los resultados de la articulación o actualizaciones pueden llegar a producir posibilidades de sentido no previstas en la lengua. Lengua y habla son los dos elementos indisolubles de todo lenguaje; sin código no hay posibilidad de habla, pero el habla, entendida como el uso particular del código, puede tener la capacidad de actualizarlo.

De la misma manera, la estructura social se constituye por relaciones de poder codificadas que dependen del lugar que ocupan los integrantes sociales en estas relaciones. El accionar de un trabajador se encuentra limitado por la relación laboral que se establece con la fábrica, la cual dispone normas para que el cuerpo de sus empleados se sujeten disciplinariamente a la relación de poder que el lugar de trabajo les exige. La producción individual de dichos sujetos busca ser erradicada para que se incorporen a un orden productivo homogéneo que garantice la correcta interacción entre las diferentes piezas de la maquinaria. Es decir, que se potencie la capacidad productiva del cuerpo, mientras se disminuye su resistencia política (Foucault, 1995).

En este sentido, De Certeau focaliza su apuesta sobre las tácticas que pueden ser identificadas como *escamoteadoras*; es decir, sobre las tácticas que, aún imposibilitadas para conformar un lugar propio en el despliegue de su accionar, introducen formas de resistencia en el seno mismo del ámbito estratégico; sin embargo, la noción de táctica no implica que su proceder sea siempre de ese tipo. Como ya he indicado, la táctica es la operación concreta que ocurre por medio de un cálculo estratégico; es su puesta en acción. Por tanto, puede decirse que la reproducción del dispositivo disciplinar, y la de las formas de hacerle jugarretas son tácticas que implican y se relacionan con el principio disciplinario de diferente forma, pero en ningún momento lo niegan, ya que su negación resulta en la aniquilación de la táctica misma.

En términos sociales y económicos, el principio productivo de la fábrica busca ser introducido estratégicamente como objetivo común a cada uno de los agentes implicados en la relación económica; sin embargo, para De Certeau es importante prestar atención sobre las prácticas del escamoteo, en las cuales los empleados encuentran los modos de utilizar la estructura y los tiempos de su lugar de trabajo en su propio beneficio.

En los lugares mismos donde impera la máquina a la cual debe servir, el trabajador se las ingenia para darse placer de inventar productos gratuitos destinados únicamente a expresar, por medio de su *obra*, una pericia propia y a responder, por medio de un *gasto*, a las solidaridades obreras o familiares. Con la complicidad de otros trabajadores (que de este modo dan al traste con la competencia fomentada entre ellos por la fábrica), hacen “jugadas” en el orden del campo construido (De Certeau, 2000:31).

Como ya se ha comentado, al orden o cálculo que establece un modo de relación y actuación entre la institución y los sujetos, De Certeau lo denomina “estrategia”. Ésta tiene la característica de producirse un lugar y un discurso propios, donde el sujeto se incorpora consciente o inconscientemente a una estructura de relaciones de fuerzas, en la cual los modos de actuar y significar se

encuentran predisuestos para su correcta reproducción por parte de los sujetos.

Cualquier resistencia individual o grupal que utilice el lugar y los elementos discursivos estratégicos para la producción calculada de otras posibilidades de sentido que transgredan, parcial y momentáneamente, el orden del sistema institucionalizado será denominada “escamoteo”. Éste no tiene capacidad de mantenerse, de conformarse un lugar independiente sin transformarse en un nuevo orden estratégico que estipule sus propios límites discursivos y que demarque su territorio y modos de actuación. La táctica del escamoteo es el modo de darse una resistencia al interior de un sistema de coordenadas y cálculos estratégicos. Es el modo de actualización creativa, en el que los sujetos implicados alcanzan cierta diferenciación, activa y de corta duración, del orden social homogéneo.

La táctica del escamoteo sirve a De Certeau para pensar en todas aquellas prácticas creativas que los sujetos pueden poner en juego en su vida cotidiana: cocinar, caminar, narrar, escribir, habitar, etcétera. Modos de hacer, heterogéneos y efímeros, que no se colocan al margen de los espacios estratégicos sino en su interior. Para De Certeau, el escamoteo es una posibilidad de recuperar, con la jugarreta, la figura autoral que la sociedad moderna ha buscado limitar a partir de mecanismos disciplinarios, procurando sujetos espectadores que han perdido su derecho a decir para sólo reproducir.

El televidente ya no escribe nada sobre la pantalla del receptor. Resulta despojado del producto, excluido de la manifestación. Pierde sus derechos de autor, para volverse, pareciera, un mero receptor, el espejo de un actor multiforme y narcisista. En última instancia, sería la imagen de los aparatos que ya no tienen necesidad de él para producirse: la reproducción de una “máquina célibe” (De Certeau, 2000:37).

La memoria como *táctica*

Michel de Certeau centra su análisis en el ámbito de la vida cotidiana del hombre común; se pregunta por la capacidad de este hombre

para escamotear dentro de los lugares dominados por las maquinarias disciplinarias que homogenizan y normalizan su actuar conforme a la ley y al código; se pregunta por las más sutiles formas de resistencias, por medio de las cuales los sujetos dialogan y negocian su existencia en una intrincada malla de relaciones de poder, desde las que se procura el mayor grado de aprovechamiento, en términos productivos, de esos cuerpos, mientras se busca disminuir sus capacidades políticas.

Utilizando las nociones ya planteadas, el presente análisis será ubicado de manera estratégica en el territorio del arte contemporáneo, concretamente en la propuesta artística de Santiago Sierra, en la cual es factible observar un actuar táctico como una de las condiciones de posibilidad de su producción. Este tipo de conformación artística se hace presente como ejemplo de un hacer escamoteador que postula posibilidades creativas en la utilización particular de los códigos que estructuran las maquinarias económicas y sociales.

Santiago Sierra es un artista español, ha radicado en México y en las últimas décadas ha desarrollado un trabajo por el cual se ha ganado el reconocimiento institucional de *artista* en el *mainstream* del arte. Si bien dicho reconocimiento y su continua repetición de los mismos mecanismos de producción han generado que sus tácticas devengan estrategias estabilizadas e incorporadas al mundo del arte (Dickie, 2005), esto no implica que su trabajo no pueda ser analizado a partir de las tácticas que dieron origen a su propuesta.

En mayo de 1998, en su estudio de la calle de Regina núm. 51, ciudad de México, Sierra realizó una pieza titulada *Línea de 30 cm, tatuada sobre una persona remunerada* (imagen 1). Ésta consistió en la contratación de una persona que no tuviera intención de ser tatuada, pero que por necesidad aceptara 50 dólares para llevar una marca de por vida: una línea recta, no muy gruesa, de 30 cm de largo, que recorre de forma vertical la zona derecha de su espalda.

Dicha pieza se conforma más que por el tatuaje en sí, por la intrincada relación de poder que se ejerce entre un empleado remunerado y su patrón: la institución laboral. Es la huella, en la práctica, de un modo de presentarse la relación normativa que se inscribe en el cuerpo de los sujetos, desvelamiento de los códigos que norman el entramado social.

La táctica de Sierra es ubicarse en el territorio estratégico de la institución laboral para reproducir y hacer evidente un modo de relación de poder que la sociedad disciplinaria impone en los cuerpos de los sujetos. El tatuaje, que el sujeto de la acción cargará en su espalda de por vida, recuerda y evidencia –como representación metafórica– los mecanismos por los cuales las maquinarias institucionales marcan los cuerpos con las normas de la homogeneidad, imperativos que se inscriben en nuestra memoria y que aprendemos con nuestros cuerpos a partir del castigo impuesto antes de la falta: “¡sé buen trabajador, buen esposo, buen hijo; sé abnegado, responsable y sumiso!”, “¡respetar la ley, respetar a tus padres, respetar a la sociedad!” “El trabajo de Santiago Sierra explicita con una claridad molesta la mecánica repetitiva de la explotación laboral y la sumisión humana al destino económico, desmintiendo la pretendida pureza del arte” (Rosa Martínez, en Sierra, 2003:16).

En 1999 Sierra repite la acción para una exposición en el Espacio Aglutinador y contrata a seis jóvenes desocupados de La Habana para que cada uno fuera tatuado por 30 dólares. La nueva pieza fue titulada *Línea de 250 cm, tatuada sobre 6 personas remuneradas* (imagen 2). Dicha pieza consistió en tatuar a la altura de los omóplatos una línea horizontal sobre la espalda de seis sujetos desempleados, cuidando que esta línea continuara su recorrido hasta alcanzar una longitud de dos metros y medio.

Un año después en *El Gallo*, Espacio de Arte Contemporáneo, de la ciudad de Salamanca, España, el artista propone otra variante del mismo juego. En esa ocasión contrata a cuatro prostitutas adictas a la heroína, que aceptan ser tatuadas por el equivalente a una dosis de la droga, aproximadamente 67 dólares. La acción consistió en tatuar, nuevamente, una línea horizontal que cruzara la espalda de las implicadas a la altura de los omóplatos para producir una longitud continua de 160 cm. El título de esta pieza es *Línea de 160 cm. tatuada sobre 4 personas* (imágenes 3 y 4).

En los tres ejemplos citados podemos observar que la propuesta discursiva no se reduce únicamente a la marca del tatuaje ni a la longitud de la línea, ni mucho menos al valor monetario por el cual un sujeto acepta ser marcado, sino a la puesta en escena de una realidad

cotidiana: la *performática* (Butler, 1998) de la condición laboral que se establece como relación de poder, relación por medio de la cual una persona acepta vender su fuerza de trabajo –su propio cuerpo y sus capacidades– a otra.

El tatuaje, que acceden cargar los implicados en estos proyectos, se constituye en representación visual y metafórica de la norma institucional, norma que se escribe como memoria corporal por medio de las maquinarias disciplinarias que buscan homogeneizar las conductas de los entes sociales. El valor monetario que se paga en cada caso depende de lo que la persona contratada está esperando cobrar, en tanto que ésta se encuentra inmersa en relaciones de fuerza que valoran su cuerpo y su trabajo a partir de cierta equivalencia monetaria. La ley del libre mercado, geopolíticamente condicionada, hace que la fuerza de trabajo no valga lo mismo en cada caso. El cuerpo y su potencia adquieren valor en cuanto la fuerza de trabajo es objetivada como mercancía, lo cual no depende del sujeto que vende o del que compra, sino de la relación laboral que entre ambos se establece en un contexto mercantil e histórico concreto.

El artista no está inventando un sistema de sumisión y explotación; por el contrario, hace uso de la estructura preestablecida y de sus condiciones geopolíticas para mostrarnos, desde el territorio del arte, cómo se constituyen las complejas relaciones económicas, políticas y sociales que se inscriben y regulan nuestros cuerpos. En este sentido, Sierra no paga ni un centavo más de lo que exigen las leyes de la oferta y la demanda. No establece contratos laborales bajo ningún principio de caridad, sino que simplemente somete sus propuestas artísticas al constante flujo y vaivén económico que enmarca cualquier contrato de servicios.

Desde el nacimiento, los sujetos se incorporan a un mundo estructurado por relaciones de poder; a partir de éstas se organizan instituciones que confeccionan los territorios y las normas para actuar en este mundo normalizado. El código se graba como memoria en los cuerpos a partir del castigo disciplinario. Las diferentes instituciones con las cuales el sujeto se relaciona (la familia, la escuela, el hospital, la fábrica, el museo, el espacio recreativo, etcétera) le confieren marcas normativas: memoria corporal del código.

El trabajo de Santiago Sierra no se ha limitado a la práctica de tatuar espaldas a partir del establecimiento de contratos laborales y comerciales con sujetos ubicados en los estratos más desprotegidos de nuestra sociedad; su táctica ha encontrado la posibilidad de desplazar su propuesta visual, presentando ejemplos similares pero sin la utilización de la marca física del tatuaje.

En 1999, en la ciudad de Guatemala, Sierra contrata a ocho personas por medio de una oferta pública para permanecer, en la planta alta de un edificio de oficinas semiocupado, cuatro horas sentadas en el interior de unas cajas de cartón residual. La acción se llevó a cabo en el edificio G&T, ubicado en la zona industrial de dicha ciudad (imagen 5). En el edificio se colocaron ocho cajas de cartón, separadas y ubicadas de manera equidistante a modo de paneles prefabricados para oficina. Junto a las cajas se dispusieron ocho sillas, que fueron ocupadas por las personas empleadas (imagen 6). Los trabajadores recibieron nueve dólares por permanecer sentados en el interior de las cajas. La oferta de trabajo, publicada en un diario local, tuvo una muy considerable respuesta, y aun cuando a la cita llegaron muchos candidatos solicitando el trabajo, la acción se realizó como se había planeado: únicamente fueron contratadas ocho personas. El título de la pieza es *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (imagen 7).

Por medio de esta acción es factible visibilizar uno de los cimientos más importantes del sistema capitalista: la necesidad y la existencia de grandes ejércitos de desempleados o subempleados dispuestos a aceptar casi cualquier condición laboral, por paupérrima que ésta sea. “Mientras el obrero asalariado es obrero asalariado, su suerte depende del capital [...] Al crecer el capital, crece la masa del trabajo asalariado; en una palabra, la dominación del capital se extiende a una masa mayor de individuos” (Marx, 1983:89).

Al sujeto que vende su fuerza de trabajo para procurarse las condiciones mínimas de subsistencia, poco le importa qué hará el empleador con dicha potencia vuelta mercancía. Remunerar con nueve dólares a una persona por permanecer sentada cuatro horas en el interior de una caja de cartón puede parecer un tanto ridículo y absurdo; sin embargo, ese acto que parece no producir nada, en

términos materiales y económicos, reedita, para Santiago Sierra, la conformación de una pieza que ha encontrado las condiciones históricas para ser valorada como artística y que se apropia, como toda mercancía capitalista, de la plusvalía. Es como si Sierra buscara hacer patente la tesis adorniana sobre la tensión aporética que caracteriza al arte entre su ser autónomo y su ser producto mercantil.

La articulación de los elementos de una obra para constituir un todo obedece a las leyes inmanentes que están emparentadas con las leyes sociales. Las fuerzas y las relaciones de producción de la sociedad, como meras formas y vaciadas de su facticidad, reaparecen en la obra de arte porque el trabajo artístico es un trabajo social y lo mismo los productos artísticos. Las fuerzas de producción en la obra de arte no son en sí mismas diferentes de las sociales [...] Aunque las obras de arte son realmente mercancías absolutas, lo mismo que ese producto social que se ha desprendido de toda apariencia de ser-para-la-sociedad –apariencia que las otras mercancías retienen decididamente–, sin embargo la relación determinada de producción, la forma de mercancía, penetra en las obras de arte lo mismo que la fuerza de producción social, como también penetra el antagonismo de ambas (Adorno, 1983:309).

En noviembre de 2000, en la ciudad de La Habana, Santiago Sierra realiza una pieza titulada *10 personas remuneradas para masturbarse* (imagen 8). En esta acción fueron contratados diez jóvenes para que, de modo individual, se masturbaran frente a una cámara de video. A cada sujeto se le pagó la cantidad de veinte dólares.

En marzo de 2001 Sierra reúne a un grupo de once mujeres tzotziles en la casa de la cultura de Zinacantán, México. Estas mujeres fueron contratadas para aprender una frase en idioma castellano. La selección del grupo fue hecha bajo la condición de que las implicadas no tuvieran conocimiento alguno de la lengua citada. La frase era “estoy siendo remunerada para decir algo cuyo significado ignoro”. Cada participante cobró dos dólares. La pieza se titula *11 mujeres remuneradas para aprender una frase* (imagen 9).

En esta pieza, como en la anterior, puede ser intuida la condición de opresión y dominación histórica que el artista busca evidenciar.

Remunerar a sujetos que, por diferentes motivos, han mantenido cierta resistencia al proceso de colonización cultural moderno –para aprehender, no aprender, una frase en el idioma oficial-nacional– permite evidenciar la proletarización que las culturas indígenas han tenido que experimentar en su asimilación al nuevo Estado republicano. Asimismo, al contratar a sujetos de nacionalidad cubana para masturbarse frente a una cámara permite hacer patente la explotación y sumisión sexual que históricamente ha caracterizado el tipo de turismo que se procura y promueve en la isla.

En febrero de 2002 en la calle New Street, Birmingham, Reino Unido, Sierra contrata a una persona que pedía limosna en la calle más importante de la ciudad y le solicita que diga la siguiente frase ante una cámara de video: “Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72 000 dólares. Yo estoy cobrando cinco libras”. El título de la pieza es *Persona diciendo una frase* (imagen 10).

Ejemplificación perfecta de cómo el trabajo asalariado, sin importar su rama o índole económica, produce plusvalía. Que la inversión de cinco libras, sumadas a los costes de producción, pueda reeditar 72 000 dólares permite de un modo grotesco, por medio de la estrategia del arte, visibilizar la crítica marxista a las formas de producción capitalistas.

El obrero obtiene a cambio de su fuerza de trabajo medios de vida, pero a cambio de estos medios de vida de su propiedad, el capitalista adquiere trabajo, la actividad productiva del obrero, la fuerza creadora con la cual el obrero no sólo repone lo que consume, sino que *da al trabajo acumulado un mayor valor del que antes poseía* (Marx, 1983:87).

3 000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno (imagen 11) es el título de la pieza que Sierra realiza en Cádiz, España, en julio de 2002. Ésta consistió en contratar a un grupo de 27 jornaleros de origen africano para realizar, en un terreno situado frente a las costas de Marruecos, 3 000 huecos que, por las dimensiones y el ordenamiento, recuerdan fosas para enterrar cadáveres. Las labores se realizaron a pala durante un mes y los participantes cobraron el salario estipulado por la administración española para jornaleros: 54 euros por cada ocho horas de trabajo.

Lo importante de esta pieza en términos de la relación laboral es que Sierra reconoce la condición legal de los jornaleros y les paga lo estipulado por el Estado español para que, con su sudor, caven su propia tumba (imagen 12), como también la de otros miles que, de forma legal o ilegal, mantienen un sector importante de la economía española.

El trabajo de Sierra ha tenido pocas variantes, desde el primer tatuaje, realizado en 1998, hasta la fecha. Se ha mantenido dentro de los márgenes de la reproducción, sobre todo de las relaciones de poder referentes a la condición laboral y territorial. Los ejemplos que se han escogido son apenas una muestra de un amplio cuerpo de obra organizado y bien estructurado.

Escamoteo como duelo

La amplia producción que ha realizado Santiago Sierra en los últimos años puede ser ubicada como una práctica crítica y, al mismo tiempo, contradictoria que busca poner de manifiesto los mecanismos de sumisión y control que ejercen las instituciones sobre los sujetos a partir de la reproducción de los espacios y discursos estratégicos que conforman las relaciones de poder. Crítica, en tanto que nos proporciona una visión muy clara de algunos de los mecanismos de control del sistema capitalista y de las relaciones económicas que transfiguran al cuerpo y a su energía en una mercancía; contradictoria, en tanto que al hacer uso de esta estrategia de mercantilización y de reproducción, por medio de sus prácticas *tácticas-estratégicas-artísticas*, de los sistemas de sumisión sobre los cuerpos de los sujetos contratados es posible preguntarse: ¿qué tipo de crítica es aquella que reproduce los mecanismos que critica y que les confiere, estratégicamente, un estatus de arte que se presenta como un modo de validación del sistema mismo?

En la introducción al texto *Dadá: documentos*, Ida Rodríguez Prampolini analiza la relación que se presenta entre la institución del arte, nacida a partir del siglo XIX, y las prácticas artísticas que buscan criticar el sistema social establecido.

[...] los artistas no parecen percatarse de la *ilusión* que implica esa libertad irresponsable y ciega. Detrás de esa libertad ficticia, el sistema los tiene atrapados en la red del comercio y la mercancía, a través de los medios que controlan la producción artística [...] Los artistas que con actitudes irracionales, o con objetos aparentemente no mercantilizables, intentan romper el círculo cerrado del arte son también premiados, reconocidos, y acaban por entrar al cerco del triunfo y la fama. La publicidad se encarga de propagar sus novedades en revistas, museos y galerías (Rodríguez, 1977:49).

El trabajo de Sierra sintetiza, en la práctica y con molesta elocuencia, los mecanismos por los cuales una institución hace uso de los cuerpos de los sujetos para lucrar con ellos en forma de bienes. Sin embargo, no me parece factible pensar que la intención de este artista se centre únicamente en la crítica al sistema social y económico; por el contrario, es más interesante proponer que la *táctica-estratégica-artística* que Santiago Sierra pone en juego en su trabajo tiene como objetivo otro tipo de discusión y diálogo: el desvelamiento de la ilusa creencia que interpreta al arte como el espacio *a priori* de emancipación y de resistencia y, por tanto, de la libertad humana.

El escamoteo, como la posibilidad de crítica del sistema social que se presenta en el trabajo de Sierra, se reincorpora intencionalmente al sistema mercantilista del mundo del arte. Es decir, en su trabajo puede observarse otro tipo de crítica que busca mostrar que la institución del arte tiene la capacidad para transformar cualquier discurso escamoteador, por más extremo que éste parezca, en mercancía de venta. Es la crítica a un pensamiento acrítico que asume al arte como el lugar donde se gesta la resistencia humana como emancipación espiritual y cultural.

En la cultura que ha resucitado tras la catástrofe de la guerra, el arte, por su limpia existencia y ante cualquier contenido y de cualquier triunfo, encierra en sí un contenido ideológico. Su falsa relación con los horrores sucedidos o amenazantes le condena a un cinismo del que sólo se escapa cuando lo enfrenta. Su objetivación requiere una cierta frialdad frente a la realidad. Esto lo degrada hasta convertirse en cómplice de la barbarie en

la que necesariamente caería si renunciase a la objetivación y participase inmediatamente en su juego, aunque fuera mediante un compromiso polémico. Cualquier obra de arte actual, incluso las radicales, tiene su rasgo conservador. Su misma existencia ayuda a robustecer la esfera del espíritu y de la cultura, cuya real impotencia y cuya complicidad con el principio de la desgracia están a la vista en toda su desnudez (Adorno, 1983:306-307).

Toda producción artística se realiza al interior de un sistema de códigos y categorías que han sido históricamente heredados y que conforman el mundo del arte. Al igual que en otros espacios institucionalizados, como el de la educación o el del trabajo, el escamoteo en el mundo del arte es efímero y de corta duración y sólo se estabiliza como estrategia cuando sirve al orden institucional.

Como se ha indicado, para De Certeau el escamoteo es la práctica creativa y cotidiana que permite subvertir el código utilizando el lugar y el discurso del orden establecido para confeccionar significados otros al interior de las instituciones; en este mismo sentido, Sierra busca mostrar, con un tipo particular de escamoteo, que el espacio estratégico del arte tiene la capacidad de reincorporar todo discurso táctico con el fin de proporcionarle valor de mercancía.

Para Sierra es importante hacer evidente, a partir de su táctica escamoteadora, que no existe posibilidad real, por lo menos en la producción artística contemporánea, de escapar de las estructuras estratégicas de la institución del arte y, por tanto, que toda concepción simplista del arte, como una actividad táctica y liberadora, se incorpora a un pensamiento moralizante que exige al artista y a su actividad una actitud ejemplar para distinguir su producción de cualquier otra actividad mercantil.

Es decir, Sierra pone en acción performática (Butler, 1998) una serie de relaciones de sumisión, implicadas en nuestra vida cotidiana por condiciones socioeconómicas, para desvelar la capacidad que tiene la institución del arte en conferir valor artístico a cualquier propuesta escamoteadora que pueda derivar en mercancía, desvelamiento de la táctica como mercancía y toma de conciencia del inevitable devenir de la táctica en estrategia.

Las corrientes modernas, cuyos nuevos y chocantes contenidos destrozaron la ley de la forma, están predestinadas a pactar con un mundo que acepta con cierta añoranza las mentiras menos sublimes mientras no tengan agujón. En la época de la neutralización total, una falsa reconciliación se abre camino aun en el ámbito de la pintura más radicalmente abstracta: lo no figurativo se adapta bien a ser ornato mural de la nueva abundancia (Adorno, 1983:300).

En una entrevista que realizó Rosa Martínez a Santiago Sierra, en ocasión del catálogo que se presentó para la participación del artista en la bienal de Venecia de 2003, puede leerse lo siguiente:

- RM: Si tus obras tratan del castigo, ¿cuál es tu relación con la autoridad? ¿Vives el sentimiento de culpa por transgredir las normas como una liberación?
- SS: 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. El complejo de culpa es la forma en la que nos comunicamos con la norma alojada en nuestra propia cabeza, es cuando ella nos exige su cumplimiento. Es una forma interiorizada de castigo. La ley se relaciona con nosotros mediante la imposición del castigo o del trabajo, que viene a ser lo mismo, y esto es todo lo que media entre la norma y nosotros. La ley está hecha para cumplirse y se cumple sin posibilidad alguna de transgresión (Sierra, 2003:188).

La táctica como estrategia

La propuesta de Santiago Sierra, que no puede ser tomada más que como un ejemplo de la diversidad de posturas y modos de producir en el mundo del arte, permite ejemplificar la tensión irreductible entre el ámbito estratégico y el táctico. Es decir, nos muestra cómo incluso en el mundo del arte, que suele considerarse como un territorio autónomo para la libertad, la actitud escamoteadora depende de la existencia de un sistema estratégico que ofrezca los contornos

y paradigmas necesarios para el actuar táctico y escamoteador. En ese sentido, toda transgresión se mantiene activa mientras haya una fuerza reactiva que la interpele (Foucault, 1998).

En el caso de la producción artística contemporánea, en la herencia que ha recibido del Romanticismo y de las vanguardias de principio del siglo xx, es evidente que categorías como transgresión, innovación y originalidad se han constituido en norma estratégica que define y significa el quehacer artístico; lo que no queda muy claro en muchos casos es qué transgreden y para qué. La codificación de la táctica diluye al acto escamoteador en la reproducción de formas semánticamente vacías y ése es el corolario que invita a pensar y a reflexionar un trabajo como el de Santiago Sierra. Dicho trabajo intencionalmente trasvolara la fuerza del trabajo en un objeto artístico problemático pero mercantilizable en el mundo del arte. Con esto no se afirma que el trabajo del artista sea un trabajo semánticamente vacío, sino que su propuesta conceptual implica el desvelamiento de la capacidad que tiene el sistema capitalista para reincorporar el acto escamoteador y transformarlo de un *gasto* o *pérdida* en un objeto de consumo.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1983), *Teoría estética*, Orbis, Barcelona.
- Butler, Judith (1998), “Actos performativos y constitución de género”, *Revista Debate Feminista*, año 9, vol. 18 (octubre), pp. 296-314.
- De Certeau, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México.
- Dickie, George (2005), *El círculo del arte*, Paidós, Barcelona.
- Foucault, Michel (1995), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México.
- ____ (1998), “Sujeto y poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, julio-septiembre, pp. 3-20.
- Freud, Sigmund (1976), *Duelo y melancolía. Obras completas*, tomo XIV, Icalma, Buenos Aires.
- Marx, Karl (1983), “Trabajo asalariado y capital”, *Manifiesto comunista*, SARPE, Madrid.

Rodríguez Prampolini, Ida (1977), *Dadá: documentos*, UNAM, México.

Saussure, Ferdinand de (1945), *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires.

Sierra, Santiago (2003), *Catálogo pabellón de España. 50 Bienal de Venecia*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Madrid.

Recibido: 1º de octubre de 2012

Aprobado: 13 de mayo de 2013