

ARTIUM

Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Vitoria-Gasteiz

Exposición

Santiago Sierra. NO, GLOBAL TOUR

Sala Este Baja, desde el 26 de febrero hasta el 1 de mayo de 2011

Escultura negra sobre camión

Francisco Javier San Martín

*No a la trasmigración en otra especie.
No a la post vida, ni en cielo ni en infierno.
No a que me absorba cualquier divinidad.
No a un más allá, ni aun siendo el paraíso
reservado a islamitas, con beldades
que un libro garantiza siempre vírgenes.
Porque esos son los juegos para ingenuos
en que mi agnosticismo nunca apuesta.
Mi envite es al no ser. A lo seguro.
Rechaza otro existir, tras consumida
mi ración de este guiso indigerible.
Otra vez, no. Una vez ya es demasiado.*

JOSÉ MARÍA FONOLLOSA, 1991¹

Noes ha habido muchos a lo largo del tiempo, porque la negación es una componente básica de las tácticas para vivir y sobrevivir en el mundo. El NO de los viejos iconoclastas –literalmente, los «rompedores de imágenes»–, quienes enseñaban que el mundo no se puede doblar, salvo con espejos; el NO a la vida, en su aspecto más llanamente biológico, de los ascetas del desierto, el NO al futuro de los jóvenes *punk*, también Noes escritos, desde la triple negación de Pedro tras la detención de su maestro en Jerusalén, hasta el moderno «preferiría no hacerlo» de Bartleby el escribiente, paradigma del no al trabajo... pero el NO auténtico, el que me da fuerza para escribir esto, es el de José María Fonollosa, el NO entero, el que se niega a la mendicidad de la negación, a la avaricia de un rechazo específico: el NO a todo. Como el de Fonollosa, el NO de Santiago Sierra también es global. No se orienta a la negación de una idea ni a la afirmación de la contraria –como el pequeño Lenin, que contra la pobreza de los rusos prometió urinarios de oro para todos los trabajadores soviéticos–, sino a la simple negación de cualquier afirmación. NO a la vida, sería su formulación radical. NO a la realidad; la necesidad y la vigencia del NO de Sierra se encuentra en su ubicuidad: un NO que comienza negando cualquier negación particular y se postula como rechazo general.

Desde la primera vez que tuve noticia del *NO Global Tour* –un viaje que conduciría a una gran escultura formada por esta palabra alrededor del mundo subida en la plataforma de un camión y también la correspondiente película que lo documentaría– y más aún, cuando Santiago Sierra me señaló que la escultura del NO era global, no sólo por su proyectado viaje por el globo, sino sobre todo porque implicaba un «no a todo», siempre me he inclinado a pensar en esta negación especialmente como un NO al trabajo, en la secuela de *El derecho a la pereza* de Paul Lafargue.² No a los trabajadores, a la

¹ Poema sin título, encontrado tras la muerte del poeta sobre su mesa de trabajo, junto a varios borradores y un esbozo de testamento.

² Paul Lafargue escribió el panfleto *El derecho a la pereza* fundamentalmente en 1880, pero no lo terminó hasta 1883, cuando se encontraba interno en la prisión de Sainte-Pélagie. El emocionante comienzo del panfleto es significativo de su radicalidad: «Una extraña locura se ha apoderado de las clases obreras de las naciones donde domina la civilización capitalista. Esta locura trae como resultado las miserias individuales y sociales que, desde hace siglos, torturan a la triste humanidad. Esta locura es el amor al trabajo, la pasión moribunda por el trabajo, llevada hasta el agotamiento de las fuerzas

llamada vida laboral, a la venta del tiempo por salario pues, como escribió Agustín García Calvo, «apenas cabe ver cosa más odiosa, y odioso para sí mismo, que un trabajador»³. Pero aquí estoy, paradójicamente, como un esquirolo de esa huelga global que propone el NO, en mi mesa de trabajo, fabricando este texto en lugar, simplemente, de «vivir la vida». Aunque, todo hay que decirlo, está demostrado que a veces la presencia de esquirolas contra los que oponerse es lo que da más energía a una huelga.

De cualquier forma, no estoy solo, ni mucho menos. Antes que yo, otras personas, además, por supuesto, del propio artista, han trabajado durante meses en actividades muy diferentes para materializar esta escultura a la negación. Una acumulación primitiva de trabajo que desemboca en un monumento a la insumisión contra el trabajo: a pesar de tanto esfuerzo, tanta pasión incluso, la escultura del NO, una frágil estructura de contrachapado pintada de negro mate, elegante y escueta en su estricta tipografía, te insinúa que mañana no vayas a trabajar.

Desprovisto de herramientas narrativas, cuando la representación de la lucha de clases ya no solo parece irrepresentable como utopía, sino como mero recurso poético, el artista se orienta hacia su escenificación mecánica, de mecánica obscenamente laboral. Más o menos, la idea, un poco ilustrada, pero sobre todo cínica de *Historia del Trabajo*. Una historia sin historiadores, un trabajo sin producción: una fábrica fantasma cuya única producción es humo. El *NO Global Tour* aun teniendo en cuenta su carácter itinerante, que le asemeja a una manifestación –en la que formaría una especie de *black bloc*, de núcleo militante– no se orienta hacia la *revindicación* concreta, la que te conduce a intervenir en la asamblea o confeccionar una pancarta contra *algo*, sino a un rechazo profundo, más difícil de expresar e imposible de especificar: un rechazo a la propia idea de mejora, a la ilusión vana de la esperanza; un colapso de las creencias.

En los últimos años, el capitalismo ha evolucionado vertiginosamente hacia la centralidad absoluta de lo económico en el conjunto de los dispositivos de la política, un protagonismo del dinero y del consumidor post-fordista que no sólo se refiere a los flujos de capital, al salario y a los precios, sino que se manifiesta especialmente en forma de *terror* mediático: los resortes del capitalismo y el poder de la industria de información han llegado a tal nivel de complicidad con la aristocracia sindical que el anuncio de una catástrofe relativa a crisis financiera, empleo, salario, deslocalización, precarización..., que no hace demasiado tiempo servían aún como impulso para la movilización, se han convertido ahora en advertencias de índole desmovilizadora. Estas amenazas, aunque bajo la forma de noticias, a menudo generadas por los propios sindicatos colaboracionistas, advierten que si los trabajadores no «arrian el hombro» en los ciclos bajos de la economía, el actual desastre será sólo el preludio de otros peores que están por llegar. En oposición a ese terror sembrado globalmente, a ese terrorismo del miedo que se inculca en los trabajadores, miedo generado además por la peor de las perversiones, a saber, la identificación del destino de obreros y empresas, del destino conjunto de trabajo y capital, miedo que también se deja sentir en el relativamente minúsculo sector del arte, el NO de Sierra propone la alternativa de la valentía y la catástrofe y, especialmente, la necesidad de una independencia absoluta de los operadores del sector arte con el destino de la institución en la que trabajan.

El *NO Global Tour* se construye en oposición al artista intrascendente y al artista como estorbo, a favor del artista como *peligro*, como amenaza blatodea, como plaga de cucarachas.⁴ En una de las frases más cautivadoras de los orígenes de la modernidad, Théophile Gautier comentó en 1863, cuando Édouard Manet presentó con gran escándalo *Le déjeneur sur l'herbe* en el Salon: «Le cabe al señor Manet el honor de ser un peligro». Sierra, que desconfía incluso de la capacidad del artista para convertirse en un peligro, ha llegado con el NO a una estética de *esperanza cero*, que le permite denunciar todo ese ejército de pequeños sueños, de brotes de futuro, con el que el poder del Estado intoxica a la población y, en

vitales del individuo y de sus hijos. En vez de reaccionar contra esta aberración mental, los curas, los economistas y los moralistas han sacralizado el trabajo».

³ «Pues apenas cabe ver cosa más odiosa, y odioso para sí mismo, que un trabajador, aparte –claro está– del propio patrón y del vendido que las virtudes canta del trabajo». (García Calvo 1972: 72).

⁴ Ver Santiago Sierra, *Tarjetas y muro impregnados con hormona blattodea*, Edición Schellmann y Galería Lisson, Múnich y Reino Unido, diciembre de 2007. Un texto impreso en la tarjeta advierte: «Atención: éstas láminas contienen feromona de cucaracha. Si usted retira las etiquetas adhesivas que las aíslan (indicadas con la leyenda *To expose adhesive remove line*), las cucarachas se sentirán poderosamente atraídas por la lámina y acudirán a ella para liberar esperma. Si usted no desea que esto suceda, no retire las etiquetas adhesivas de protección. Las condiciones climáticas también afectarán las reacciones del sujeto. Mantener las láminas alejadas de los niños. Use esta obra con responsabilidad. Las cucarachas son transmisoras de enfermedades».

ARTIUM

Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo

consecuencia, ha puesto en marcha este proyecto de una claridad casi insultante, una sencillez de parvulario: N + O = NO: NO al arte, y también NO al anti-arte; NO al cinismo.



Mercancías en movimiento, esculturas en la carretera

Las primeras obras de Santiago Sierra, realizadas en Madrid y Hamburgo en torno a 1990, se concibieron desde una estratégica ambigüedad entre su aspecto de contenedores industriales y de objetos escultóricos situados en la tradición minimalista.⁵ En la primera acepción, estos «embalajes» aludían a la movilidad de las mercancías, uno de los mecanismos clave del capitalismo industrial; en la segunda, a una revisión de ciertos propósitos de la última vanguardia de finales de los sesenta, especialmente en torno a la idea de «posición y presencia» de objetos reales en un espacio de arte, o no. Pero además, también atendían a la componente preformativa y procesual que erosionó el protagonismo del objeto en aquellos años o, al menos, le hizo jugar un papel compartido, y permitió hablar de arte procesual, y como conclusión de todo ello, de la utopía de un arte desmaterializado.

En aquella época, Sierra liberaba pequeños *stocks* de materiales específicos –yeso, gasolina o alquitrán– de la circulación mercantil para hacerlos funcionar en un espacio tangencial, para acceder a una plusvalía negativa o *invertida* que aumentaba su capital simbólico. Un arte que se crea en la destrucción, violento y sincero como el histórico dadaísmo. Un arte de demolición: hacer arte con un martillo. Cero alegoría, cien por cien materialismo del material.

Veinte años después, a pesar de las repetidas proclamaciones de un capitalismo *inmaterial*, un capitalismo del *conocimiento* o incluso *líquido*, en realidad, sólo una escalada de calificativos más o menos sinónimos, para anunciar que el capitalismo fordista de metalurgia y cadena de montaje ya ha desaparecido, las mercancías siguen recorriendo las autopistas del mundo en grandes contenedores, y con ellas, la escultura del NO, que sigue aludiendo a la mercancía y su circulación, pero esta vez como objeto figurativo –escultura tipográfica– que se ha desprendido de su embalaje «minimalista» y pone al desnudo su forma y su significado, desvelando, como si dijéramos, el núcleo de confrontación antisistema que las piezas anteriores sólo insinuaban.

«Minimalista con complejo de culpa»: es la descripción que Santiago Sierra hizo de sí mismo hace ya bastantes años, mostrando su adscripción a este campo formalista, pero denunciando también algo perverso en su interior, alguna maldad encerrada tras el orden de las formas inmaculadas. A pesar de su aparente contradicción, ésta es una posición no sólo sincera, sino también plenamente coherente. En 1973 Lucy Lippard escribió que «el arte conceptual fue un puente entre lo verbal y lo visual» (Lippard [1973], 2004: 12), ¿y nada más? parece preguntarse Sierra desde su complejo de culpa. El NO es, indudablemente, un puente entre lo verbal y lo visual y, aún más que puente, identificación material, palabra hecha escultura, consigna tridimensional, pero no palabra que se disuelve en su enunciación como lenguaje, en su giro onanista de tautología, sino también y sobre todo testimonio de una actitud de confrontación global, de oposición a la miseria de la vida, y testimonio también de una reapropiación del lenguaje que el capitalismo ha privatizado para su interés y el de sus cómplices. Da-Da ha sido explicado por varios de sus protagonistas históricos como «balbuceo infantil», y es cierto que el dadaísmo, antes que continuar la enloquecida carrera de innovación en arte, que conducía, como el proceso de acumulación de capital, a crisis inevitables y periódicas, prefirió comenzar desde cero, como negación de todo. También el NO, en su escueto enunciado, tiene algo de balbuceo infantil o de grito salvaje, de punto de partida de un frente de contestación más amplio que comenzó expresándose de la forma más elemental: NO.

Pensando en la modernidad después de su conclusión no es posible verla solo como un problema –escribió Gianni Vattimo en *La fin de la modernité*– de regreso o de superación, de retorno o de avance, sino que se hace imprescindible constatar la doble dimensión de esta crisis, su ambivalencia: por una parte, el fin de la modernidad coloca al discurso artístico en un sistema cerrado de dualidad y, en el peor de los casos, de maniqueísmo; pero por otro, la propia crisis contiene el germen de posiciones críticas, de escapes hacia una reconstrucción de las ideas. Esta posición dialéctica se refleja en la propia obra de Sierra al contraponer sus piezas de los noventa, que mantenían la fuerza de la fascinación por Morris y Judd, con el actual *NO Global Tour*, en donde prevalece la enunciación de un espacio crítico, ambulante, antagonista y, en última instancia, nihilista que, en este aspecto, se orientaría a enunciar: NO a la escultura –minimalista o no– enunciada como escultura minimalista. NO a la negociación estilística. No más pactos secretos.

Eppur si muove!

¿Cómo un artista que tantas veces ha saboteado el fluido de personas y mercancías en la carretera carga ahora una escultura sobre un camión y la pasea por todo el mundo? Santiago Sierra había realizado, desde 1996, una serie de intervenciones de

⁵ La mejor fuente para estudiar el trabajo de Santiago Sierra, especialmente el de sus primeros años, es su web personal, www.santiago-sierra.com.

obstrucción espacial organizando barreras de diferentes materiales –desde cinta de embalar y ladrillos hasta vehículos o personas contratadas– con el fin de interrumpir la circulación de personas y mercancías. Organizando este tipo de obstáculos el artista sitúa los objetos en un nuevo contexto de *retención*, una inmovilidad forzada que no cambia sólo su posición, sino su *valor*: el precio de una barricada, el coste de un sabotaje. Un valor que no depende de él, sino de organismos económicos internacionales. Pero la acción ya está hecha, y además insinúa que la idea de «gamberrada» es inocua, no tiene que ver con la producción de arte, sino con sus efectos colaterales o incluso con una lucha de clases que, imposibilitada de manifestarse como auténtica confrontación, encuentra en estas vías laterales una forma de escape. Santiago Sierra ha reflexionado en profundidad sobre la idea de destrucción fatal, y ha llegado a la conclusión lógica de que estos actos de violencia de baja intensidad pertenecen por derecho propio al campo de actividad del arte.

Sin embargo el *NO Global Tour* se presenta, desde el punto de vista de formación de la escultura, como un ejercicio de fluidez, una escultura en permanente movimiento, un monumento sin sede. Y esta escultura en dos partes, como cualquier otra mercancía, viaja sobre la plataforma de un camión. De la misma forma que la mercancía sólo adquiere sentido económico en la movilidad del comercio, el NO, un monumento en la carretera, necesita del traslado permanente para adquirir sentido. *Eppur si muove!* pero, ¿por qué se mueve? Porque el artista ha sido consciente de la imposibilidad de *ocupar* un espacio concreto, público o privado, no sólo de instalar una pieza en un lugar concreto, sino la imposibilidad de ocuparlo verdaderamente, con todas sus consecuencias, de hacer *vivir* el monumento en ese lugar, de hacer que allí, en esa sede, se perpetúe como algo *memorable*. Y constatando la perversión de la inmovilidad, de un domicilio permanente para la escultura, Sierra ha dotado a su monumento de una baudeleriana «pasión del viaje» y su paralelo «odio al domicilio» (Baudelaire 1862: XII).

Imaginemos un artista que, siguiendo los pasos de Sierra organizara, bien de manera inadvertida, bien como explícito sabotaje, un dispositivo de retención del tráfico en el que quedara también atrapado el camión del *NO Global Tour*, convertido eventualmente en monumento detenido. Posiblemente apareciera como un inverosímil monumento a la contestación, varado en el asfalto, pero en ninguna manera *desactivado*, ya que su traslado desde un punto a otro del globo no pretende acrecentar su valor añadido en su destino de llegada, sino que sólo existe como transcurso permanente. Para el camión del NO, lo importante nos es llegar a uno u otro destino, sino dejarse ver, permanecer en el camino. Puesto que, en definitiva, se trata de un traslado pero no de una transacción. Encallado en el asfalto de la autopista, el NO aparecería como un paradójico *Monument in Motion* inmóvil, pero también como una evidencia de las fracturas del comercio global.

No solo es que Sierra, en la tradición tardo-moderna, privilegie el contexto del objeto más que el propio objeto, sino que además, en lugar de un espacio específico, concreto, estudiado, medido, iluminado, analizado e interpretado, en función de un contexto expositivo ligado al arte, el monumento NO se encuentra frente al mundo en un contexto expositivo móvil y cambiante que, de tan amplio y abierto, deja de ser contexto y se convierte en pura penetración en la realidad. Frente a un sistema artístico global, en el que las obras de arte adquieren un valor ubicuo, pueden estar en un continente o en otro – *deslocalizadas*, según la expresión de Paul Virilio (1996: 47)–, puesto que en ningún lugar significan nada más allá que su valor de cambio, el *NO Global Tour* parece encontrarse contextualizado en todos los lugares, ya que como escultura *graffiti*, arropada también en su extremo laconismo –NO– que hace su texto comprensible en el mundo entero, es capaz de ir construyendo su contexto allí por donde pasa; y también puesto que la necesidad de negar es global, ya que el mal se ha instalado en el mundo entero, el NO se hace inevitable en todos los lugares, y en ninguno parece superfluo. La consigna NO, además de su concisión enunciativa, ofrece la enorme ventaja de su comprensión universal. Buena parte de las lenguas del mundo, incluido el esperanto, expresan la negación con esas dos letras, de manera que en su largo viaje, el *NO Global Tour* no corre el peligro de «perdersse en la traducción», parafraseando la popular película de Sofia Coppola.

A pesar de la elegancia de su línea, de su monumentalidad subido en la peana-camión de transporte, el NO es un monumento radicalmente anti-decorativo. Al ser una escultura móvil en lugar de estar anclada en un espacio determinado, ya sea un museo o la propia ciudad, confinada en un lugar que habita como domicilio permanente, el NO encuentra su funcionalidad en el *perpetuum mobile*, en la posibilidad de que, como decía Hans Haacke, la pieza se encuentre «en el lugar adecuado en el momento justo»⁶. No hay monumento sin peana, ni idea sin discurso que la arrope, pero frente a estas certezas tan asentadas,

⁶ Jeanne Siegel, «An Interview with Hans Haacke», *Arts Magazine*, 45, n.º 7, mayo de 1971; citado en Lucy Lippard ([1973], 2004: 16). La frase completa es: «La información que se presenta en el lugar adecuado en el momento justo puede tener un gran poder. Puede afectar al tejido social. La premisa básica es pensar en términos de sistemas: en la producción de sistemas, en descubrir y dificultar los sistemas existentes [...] Los sistemas pueden ser físicos, biológicos o sociales».

el NO se apoya en una base deslizante y en una idea –la negación global– que pone en cuestión a cada momento la autoridad de su enunciado.

He visto el NO aparcado en el deslumbrante entorno de la Catedral de Salamanca, con su precaria tipografía de pancarta frente al deslumbrante laberinto de piedra dorada, y me pareció que allí su contenido se precisaba con exactitud: NO a la Historia del Arte, NO al turismo que saquea tanto la historia y sus monumentos como la propia vida de los turistas. También, frente a la puerta de Art Basel Miami Beach, en el entorno anodino y profesional de una feria de arte contemporáneo, y me pareció que volvía a especificarse, no solo, evidentemente, contra un puntal clave la institución arte, sino también, y sobre todo, como un rotundo NO al presente, a la actualidad, a la incontinente novedad que el arte parece necesitar para sobrevivir. Solo nos queda, después del estreno de la película sobre su vuelta al mundo en 670 días, sentir el efecto que produce el NO ante Wall Street, catedral del dinero, ante el Santuario de Lourdes, catedral de la intoxicación, o rodando en un largo *travelling* frente a unos altos hornos en Pittsburgh, ante alguna sede de la Unión Europea en Maastricht, o ante el Valle de los Caídos de Madrid, catedral de los trabajos forzados. El NO se crece ante los fondos suntuosos.

Escultura ubicua

La lógica funcional del monumento escultórico se basa en su peculiar empleo de las coordenadas espacio-temporales y su capacidad concreta para, con el manejo de estas coordenadas, crear un entorno significativo, un lugar de referencia institucional en la malla indiferenciada del tejido urbano. La estatua pública es inmóvil por naturaleza, camuflada como un objeto natural, crece en el parque o en la plaza como un árbol, con sus raíces (cimientos) que la unen al lugar, su tronco (pedestal) y sus frutos (la figura o el acontecimiento conmemorados): toda la operación encarnada por el monumento se basa en una simulación de su *naturalidad*, de su crecimiento espontáneo, como si el propio entorno se hubiera movilizado para conmemorar al poder. Su función es simbólica, tiene que ver con la ocupación del lugar y está cargada, además, de una inequívoca vocación de permanencia, precisamente por su condición *conmemorativa*, porque implica la inscripción del pasado –un líder, un grupo, un acontecimiento histórico o mitológico– en el presente urbano y su proyección en el futuro como garantía de continuidad del orden social. Por eso el monumento se realiza con materiales «monumentales» y duraderos. Es significativo, desde este punto de vista, que muchos proyectos artísticos de índole antagonista hayan coincidido en poner el acento en la precariedad de los materiales, a menudo recogidos en el propio lugar, en el carácter efímero del monumento, y también en su localización excéntrica, alejado del núcleo simbólico y corporativo de la ciudad, y próximos a los lugares donde se produce la vida real.

Desde este punto de vista, también el *NO Global Tour* se inscribe en esa amplia tradición moderna del anti-monumento, propiciada a menudo desde posiciones de recuperación y crítica del minimalismo clásico. Y también en el concepto de globalización como forma de propiciar la accesibilidad de la pieza de todo tipo de contextos. Ya en 1973, Lucy Lippard valoraba el carácter «internacionalista», en la terminología de la época, de algunas piezas conceptuales y su «carácter desechable, portátil y potencialmente accesible» para amplias capas de la población, más allá de los restringidos círculos del arte (Lippard [1973], 2004: 6).

En esa perspectiva, el monumento NO, no tiene vocación de permanencia, porque es una escultura pública coyuntural, ligada a un proyecto específico de puesta en valor de la negatividad y, sobre todo, no se encuentra identificada con un espacio concreto porque no pretende re-simbolizar ningún lugar o cohesionar una comunidad determinada, sino mostrarse como monumento ubicuo, sin raíces, inesperado, sorpresivo, ligado a la guerrilla más que a la confrontación convencional. Aunque carece de un espacio fijo, más que una territorialidad difusa o dispersa, lo que aborda el NO es el ejercicio de una territorialidad *ampliada* en función de la extensión del campo semántico abordado. Esta dialéctica entre extensión y concentración había sido planteada brillantemente en 1968 por Mario Merz y su célebre texto de neón en espiral –tan diferente del que Bruce Nauman realizó un año antes– sobre el *Igloo de Giap*, en el que parafraseaba una consigna estratégica del general nord-vietnamita: *Se il nemico si concentra perde terreno, se si dispersa perde forza*. Entonces, el NO tiene que situarse, como el propio *Igloo de Giap* –también una construcción nómada– atento a las particularidades del terreno, en un estado de equilibrio entre movilidad y estabilidad, en una estrategia de instalación ambiente e imprevisible, que no opone la fuerza de su razón frente a la razón institucional, sino que aparece y desaparece imprevisiblemente, como una escultura fantasma que planea sus acciones en la impunidad de la noche. «Un fantasma –una escultura– recorre Europa...».

En mayo 1969, una escandalizada Barbara Rose se tomó la molestia de confeccionar para *Artforum* una larga lista de diferentes tipologías de obras desmaterializadas: «Una sala llena de suciedad (De Maria), una zanja del tamaño de una tumba

en Central Park (Oldenburg), descripciones escritas de lugares inexistentes (Smithson), obras a la venta al precio de los materiales empleados o del trabajo invertido (Morris, Andre, LeWitt), una escultura hecha de vapor (Morris)... y la lista sigue» (Rose [1969], 1986: 69-78). A pesar de sus evidentes diferencias, de proyecto formativo y de sentido, lo que tenían en común estas piezas era, como había indicado Lucy Lippard, su «desmaterialización», su nula vocación de permanencia como objetos físicos, que quedaría delegada únicamente a la documentación escrita, fotográfica o cinematográfica, su íntima y comprometida identificación con el lugar de aparición de la pieza. Dos meses antes, y en la misma prestigiosa revista, Max Kozloff hizo otro listado, pero en este caso de las formas «inverosímiles» en las que las piezas, una vez expuestas y no vendidas, deberían viajar otra vez al taller del artista. «Puede uno hacerse una idea de las inverosímiles innovaciones que presentan muchas de las nuevas esculturas de la exposición llamada “Nueve en Castelli” imaginando, ante todo, cómo habrá que preparar las obras para trasladarlas de nuevo al taller. En lugar de ser desmanteladas, descolgadas, transportadas en carretilla y embaladas, estas esculturas tendrán que ser enrolladas (Bollinger), barridas (Serra), sacadas con cincel y escoplo de una esquina (Serra), o raspadas y restregadas de la pared (Sonnier)». Después de la descripción viene el alegato moral contra su «patética transitoriedad». «No es que nos sintamos irritados» continúa Kozloff «por el desdén hacia la permanencia, pero nos conmueve saber que estas obras no podrán ni siquiera ser movidas sin sufrir un cambio básico y quizás irremediable en su aspecto. La vida y la importancia que tengan como objetos, más que la integridad de su medio, es, por tanto, de una patética transitoriedad» (Kozloff [1969], 1986: 43-44).

El NO está fuera de este peligro, es material y compacto, perfectamente embalable, transportable, reutilizable, sin ninguna merma significativa de su configuración física y, por supuesto, de su capacidad para retener el sentido. Frente a un *derroche* de performatividad en la instalación de los ejemplos que consignaba Kozloff, convertidos en desecho una vez realizada la muestra, la escultura NO aparece más compacta en sus posibilidades de reutilización. Se sitúa en la tradición del arte conceptual, pero adquiere una forma material más próxima a la de Brancusi o Robert Morris, aunque con una particularidad que, en definitiva es una forma específica de desmaterialización: es una escultura ubicua: cuando la ves está allí –física y contundente, vital y provocadora– pero vuelves un rato más tarde y ya no está: como un fantasma.

Huída del museo

A pesar de que cinético, en su etimología griega, alude al movimiento, el NO en manera alguna constituye lo que se ha venido a llamar «escultura cinética», puesto que esta forma de arte, popularizada entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, se basa en la movilidad de partes de la pieza, mientras el todo permanece inmóvil, al contrario de lo que ocurre con el NO de Sierra, cuyas dos partes permanecen inmóviles, ligadas entre sí por un potente yugo, pero el conjunto se desplaza por el espacio. A muchos seguramente les parecerá que esta distinción es banal e irrelevante, quizás sólo inocentemente detallista, pero creo, por el contrario, que toca un punto central de la operación *NO Global Tour*. Como es sabido, la escultura cinética del siglo pasado proviene de la experiencia duchampiana, especialmente de las piezas en movimiento que Duchamp realizó entre los años veinte y treinta,⁷ pero que se remiten a una obra inaugural, la *Roue de bicyclette* de 1913 como paradigma de escultura móvil. Y que la lógica de esta escultura o este artefacto consistía, entre otros aspectos, en desfuncionalizar la rueda de bicicleta separándola del suelo, literalmente, impidiéndole avanzar, anclada a un taburete de dibujante. De esta manera, la rueda, accionada por ese movimiento onanista, se veía impedida para abandonar el museo, y abría camino así a los subsiguientes *ready mades*, cuya lógica de enunciación se basaba precisamente en emplear el espacio institucional del arte como definición de la obra. Es una obra de arte porque está en un museo de arte: podríamos decir, desde esta visión, porque a pesar de ser rueda, fabricada para rodar, su constitución como obra le impide abandonar el museo, la convierte en parálitica. Duchamp les llamó, con elegancia, *machines célibataires*. El NO, como escultura móvil, que no cinética, ha sido realizada como enunciado público para remover conciencias en torno a la negación. Aunque es una escultura, una obra de arte, ha preferido abandonar el museo para recorrer mundo, y como mucho se permite aparcar en la puerta de alguno, como un excluido al que no se permite la entrada, por pobre o por enfermo,⁸ pero también manteniendo firme su referencia al arte y su posición antagonista. De cualquier forma, cuando Marcel Duchamp se decidió a realizar una pieza que no girara sobre sí misma, sino que se pusiera verdaderamente en movimiento, nos referimos a la *Boîte en valise*, una especie de museo portátil

⁷ Especialmente, *Rotative plaques verre (Optique de précision)*, realizada junto a Man Ray en 1920; *Rotative demi-sphère (Optique de précision)*, realizada cinco años después; o los *Rotoreliefs (Disques optiques)*, de 1935.

⁸ Santiago Sierra, *Placa para puerta* (abril de 2006, edición Schellmann, Múnich): un largo listado de prohibiciones para insertar a la entrada de centros de arte, que comienza así: QUEDA TERMINANTEMENTE PROHIBIDA LA ENTRADA a personas desaliñada y con mal olor, fumadores, alcohólicos, drogadictos, ciegos, sordos, mudos o minusválidos...

en el que introdujo reproducciones de sus piezas más importantes, optó por la miniatura, la liviandad y el concepto de *inframince*, prácticamente en las antípodas del sobreesfuerzo logístico que supone el *NO Global Tour* y la gira con un monumento, su «pesada carga», el reto y las dificultades de transporte por varios continentes.⁹

Objeto NO específico

Como *graffiti* móvil, el NO es capaz de proporcionar a los no lugares por los que pasa –desde descampados industriales, cruces de autopistas o entradas a ferias de arte– un *relato* de insubordinación, un aporte de subjetivación a esos espacios que habitan en la impersonalidad del acatamiento laboral. Ese aspecto de investidura de sentido tiene relación con las operaciones *site specific* realizadas por artistas del ámbito minimal-conceptual desde mediados de los años sesenta. Si, frente a su refugio o encierro en el cubo blanco, las piezas *site specific* abrieron el arte hacia los emplazamientos reales, el NO retoma esa negación del museo, aunque en forma de evasión permanente, sin perspectiva de asentamiento, sin conclusión. El *NO Global Tour* está proyectado específicamente para cada uno de los puntos de su recorrido, incluyendo –a través de documentación fotográfica y cine– el propio traslado de la escultura, pero su lógica de traslado permanente transforma lo concreto y contextual del *site specific* en genérico y fluctuante, y su especificidad, desligada ya de cualquier lugar, se identifica solo con la velocidad del traslado y las turbulencias que su marcha provoca.

De entre todas las temporalidades de la obra, la exposición es el estadio que pone fin a la soledad de la pieza en el taller, el comienzo de su vida pública, la confrontación de su *valor de uso* en relación al espacio y los espectadores y, sobre todo, de su utilidad pública, su dimensión de servicio, de mobiliario urbano, de objeto de interacción, de señalética anti-todo. Como tan a menudo, Robert Morris es el antecedente más lúcido en este sentido, el artista que antes advirtió las posibilidades de *actividad física* de las esculturas minimalistas y orientó su trabajo, a comienzos de los setenta, hacia la actitud *when objects became performers*. Una orientación que permitía a los objetos integrarse en una dramatización –más allá de la «teatralidad» denunciada por Michael Fried– y con ello en un flujo de interactividad que las aproximaba a la experiencia física del espectador. En una instalación sin título de 1965-66, corrientemente llamada *L Beams*, aparecen en la galería Leo Castelli de Nueva York tres piezas con el aire inequívoco de *specific objects* –literalidad, ausencia de ambigüedad, correspondencia entre forma y escala, etc.– aunque Morris acudía cada mañana a la galería para cambiar las piezas de posición, demostrando que esa pretendida *rigidez* de las esculturas atesoraba en realidad una oculta flexibilidad y desactivando, de paso, la retórica de las permutaciones matemáticas de Sol Lewitt. Pero fue en la retrospectiva *Bodiespacemotion-things* realizada en la Tate Gallery de Londres en 1971, cuando Morris profundizó en esa línea. «Morris había transformado sus formas geométricas en una construcción global de chapa de madera, un entorno escultórico por el que el visitante tenía que circular, a veces en condiciones físicas bastante exigentes. Se trataba de un paisaje construido por rampas y planos inclinados, una especie de gimnasio estético para el ejercicio de la conciencia corpórea y espacial. Descartando una relación especular entre el espectador y el objeto, en la que el significado vendría determinado por el intercambio óptico a lo largo del campo visual, Morris inducía una experiencia de corporalidad vivida y sentida, una fenomenología del cuerpo háptica o táctil al toparse con el campo visual» (Hantelmann 2009: 250). La exposición hubo de clausurarse solo cinco días después de la inauguración, debido tanto a los desperfectos producidos en las piezas por la actividad de los espectadores, como al propio peligro que los retos que proponían las piezas suponían para la integridad física de los visitantes. El crítico Reyner Banham comentó cómo «en aquel lugar se habían abandonado todas las reglas del decoro, y una serie de estetas liberados saltaban y se tambaleaban y jadeaban y trepaban y gritaban y les daban la mano a perfectos desconocidos»¹⁰. En aquel momento, Morris dirigió hacia el público una actividad, un trabajo físico, una pasatiempo lúdico, un reto, que treinta años después, formalizándolo en la lógica del trabajo asalariado, en la siniestra alianza de trabajo y castigo, Sierra convertirá en una actividad remunerada.

SUMISIÓN NO

He insistido a lo largo de este texto en el carácter móvil del NO, en su aparición como monumento en fuga del lugar y en búsqueda de un *site specific* ampliado. Y, desde esta perspectiva, quizás resulte interesante ponerlo en relación con otra pieza del artista con la que comparte una íntima relación y una evidente diferencia: me refiero a *SUMISION (Antes palabra de fuego)*, realizada, en marzo de 2007 en Anapra, un asentamiento ilegal a las afueras de Ciudad Juárez, en México, a escasos metros de la frontera con Estados Unidos. La pieza se enmarcó en el llamado *Proyecto Juárez*, organizado por la Asociación Palacio

⁹ El NO fabricado en los antiguos establos napoleónicos de Lucca, está realizado en madera contrachapada pintada de negro y mide 3,20 X 4 metros de envergadura y un peso aproximado de 250 kilos cada letra.

¹⁰ Reyner Banham, «It was SRO –And a Disaster», *The New York Times*, 23 de mayo de 1971, citado en Hantelmann (2009: 250)

Negro. SUMISION es arte en la frontera, mientras que la lógica del NO es atravesarlas. SUMISION es una escultura excavada en el suelo, formada por esas ocho letras de 15 metros de envergadura, tumbada y «sometida», mientras el NO es vertical e imperativo –insumiso–, y aunque de dimensiones más modestas, amplía su tamaño a través del viaje. El aspecto monumental de la pieza en Ciudad Juárez está fuera de duda, y no tanto por su tamaño como por el hecho de que viene a «conmemorar» la situación de explotación de los trabajadores en uno de los puntos del planeta en que ésta se ha hecho más indiscriminada, sangrienta y brutal. Y como tal monumento no sólo no es móvil, sino que, excavado en el terreno, aparece como una promesa de fosa común para los habitantes de la zona.¹¹ Si *Spiral Jetty*, modelo y contra-modelo simultáneamente de SUMISION, construida en Salt Lake City, en el estado de Utah, a sólo 1400 kilómetros de Ciudad Juárez, se proponía como terreno ganado al lago, como obra de civilización y de vida, de concentración individual y de encuentro, SUMISION, por el contrario, aparece como un terreno perdido para la vida, como fosa común y como pira funeraria.

Pero aunque estrechamente ligada a su espacio específico, la pieza de Sierra se planeó como monumento efímero: llenada de combustible e incendiada al anochecer, debía arder durante media hora, aunque en el último momento y por segunda vez, fue prohibida por las autoridades municipales. SUMISION no era exactamente efímera, sino más bien suicida, un monumento que decide desaparecer para enterrar con él la palabra infame, para evidenciar que el capitalismo no se ha hecho sólo dueño del poder político, de las armas, de los lugares, de la salud y la vida de los trabajadores, sino también del lenguaje. «Las palabras se las lleva el viento», se suele decir como ejemplo de la inconsistencia del lenguaje hablado, pero en Ciudad Juárez, las palabras arden.

Mármol y vaselina

Como contrapunto a la portabilidad del NO que ha viajado por Europa, Asia y América, Sierra ha realizado una pieza que se integra en este proyecto global al tiempo que le sirve para marcar una oposición, una especificación por contraste. Se trata de *NO hecho de mármol y vaselina*, una versión del NO portátil, de dos metros de altura, algo más pequeña que el original, que ha realizado en Carrara con el mítico «y profundamente connotado» mármol local. En este caso sí, se trata de un monumento con todas las de la ley, y lo es tanto, que resulta inevitablemente irónico, especialmente cuando la perfecta pieza de mármol, que en la tradición escultórica constituye el paradigma del material «definitivo», ha sido recubierta con una generosa capa de vaselina, un lubricante que convierte la rígida y compacta superficie de mármol en un objeto orgánico e informe; desdibuja el estricto perfil geométrico de la tipografía Arial y lo aproxima a un objeto irregular, atrapado por la entropía, en el que la rotunda claridad del enunciado NO se abre a un campo simbólico más amplio. Como en el *Desayuno en piel* de Meret Oppenheim, un recubrimiento añadido parece interferir con el primero –el carácter cálido, rugoso y salvaje de la piel, frente a la frialdad, la tersura y la civilización del servicio de café–, pero en realidad una piel no se opone a otra, no la cubre, sino que la acompaña para aumentar la densidad simbólica del conjunto. En ese sentido, aunque instalada como monumento marmóreo, se aleja de la significación funeraria, del mortuorio pensamiento único y acoge en su pringosa superficie todo tipo de impurezas ambientales que muestran su posición real en el mundo. Este sentido de entropía y de relación con el ambiente lo alejan del *LOVE* de Robert Indiana, célebre ejemplo de escultura tipográfica, no sólo por su parafernalia *pop* o su ingenio optimismo *hippie*, sino sobre todo por esa imprecisión de significados que hacen del NO con vaselina un objeto implicado con la historia y la realidad. También, por su rotunda polisemia, el NO se distancia de las *remakes* que los canadienses de General Idea realizaron de la escultura de Indiana como reivindicación concreta y puntual contra la falta de atención política y científica a la epidemia del SIDA. O, continuando con la degradación, del *PORN* realizado por el holandés Marc Bijl, que continúa cuesta abajo en la customización del primitivo *LOVE* de Indiana.

Mármol y vaselina: recuerda esa eficaz parábola de teoría económica enunciada por Paul Samuelson como la «alternativa de cañones y mantequilla», también cargada de connotaciones sexuales, aunque en este caso supongo que inconscientes. Samuelson explicó que para su desarrollo económico, un país tiene la alternativa de producir cañones y mantequilla, es decir, material para la guerra o para la alimentación. Si sólo produce cañones, no podrá alimentar a su población, pero se encontrará en disposición de arrebatar la mantequilla de algún país vecino. Si se dedica sólo a la producción de mantequilla, conseguirá alimentar a sus habitantes, pero es previsible que un vecino que también produce cañones se la arrebate: solución, el

¹¹ Las piezas de Santiago Sierra sobre enterramientos reales o simbólicos son numerosos, pero vale la pena llamar la atención sobre *3.000 huecos de 180 x 50 cm. cada uno*, realizado en Dehesa de Montanmedio, Vejer de la Frontera, Cádiz, 2000, por su posición, también en un espacio fronterizo, su condición de excavación en la tierra y su empleo sarcástico de aspectos formales del *land art*.

equilibrio económico y estratégico del país se basa en una producción equilibrada de cañones y mantequilla. Recibió el Premio Nobel de Economía, supongo que por los servicios prestados.

Sin duda es su connotación de *lubricante* –en la línea de *On Social Grease* de Hans Haacke¹² lo que acrecienta su eficacia simbólica. Si Haacke denunciaba el empleo del arte como lubricante del mecanismo laboral a través del patronazgo corporativo a los museos, la vaselina del NO de Carrara parece insinuar más un lubricante que ayude a penetrar la negación que enuncia la escultura en el adormecido cuerpo social. De cualquier forma, veo en esta estructura marmórea recubierta de vaselina, una actualización de la vieja *querelle* entre apolíneo y dionisiaco, entre orden y entropía, entre acatamiento y negación.

NO Global Tour: The Movie

En el largometraje que ha rodado Sierra no parece haber ni rastro de esa veleidad del artista de éxito que se lanza a la producción cinematográfica –Cindy Sherman, Richard Prince, Jeff Koons, etc.– con el fin de ampliar su horizonte de trabajo y de influencia, sino la estricta lógica de un eje de trabajo coherente con la documentación de la pieza: si el monumento abandona su peana y se pone en marcha, la fotografía que documentaba la pieza estática es sustituida por el cine. Nada más: no veo tampoco rastros de esa hibridación entre las narrativas de no-ficción y el *storytelling* que tantos entusiasmos suscita en la actualidad. La escultura se ha puesto en movimiento y la cámara sencillamente le sigue para documentar su recorrido. El resultado es, en sentido estricto del término, una *road movie*, una película que documenta el tiempo extenso de una exposición nómada y el espacio ampliado de una pieza que considera el mundo entero como lugar de exposición.

Sin embargo, no es la primera vez que Sierra emplea documentación en vídeo, aunque es cierto que cada vez lo hace más frecuentemente, entre otras cosas por la propia disponibilidad de recursos y tecnología. En 1998, cuando Sierra interrumpió la circulación de un periférico en el Distrito Federal, la documentación se reducía a unas pocas fotografías que, por otra parte, documentaban la pieza de manera sintética y concisa, mostrando preferencia por el aspecto formal del contenedor que obstruía personas y mercancías o, al menos, poniendo en evidencia la ambigüedad entre la apariencia minimalista del contenedor y la componente de sabotaje económico de la pieza. Once años después, cuando situó a una persona obstruyendo una línea de contenedores en Estocolmo,¹³ la pieza es un vídeo que documenta en cámara fija el transcurso de toda la acción (en torno a once minutos). El énfasis, en éste caso, se centró en el dramatismo de la situación, en la desproporción entre el elemento obstructor, un frágil y solitario cuerpo en la oscuridad, y el elemento obstruido, un desmesurado convoy de contenedores, en el abismo de poder que media entre organismo aislado y maquinaria institucional, inversión de las políticas del *muro* y la *aduanas*: el cuerpo es el que impide el paso de las mercancías. El mecanismo de la obstrucción en México y en Estocolmo es semejante, pero en el segundo caso la documentación, con su intensidad dramática e incluso su dosis de suspense, tiene un carácter más específicamente cinematográfico. El año anterior había realizado ya en Barcelona un vídeo de larga duración, *Los penetrados*, dividido en este caso en ocho capítulos que documentaban ocho situaciones sucesivas del relato, aunque en este caso no aparece la progresión narrativa ni la graduación dramática de la obstrucción de Estocolmo, sino que toda la película transcurre con el ritmo lógico y previsible de las permutaciones entre los elementos presentes en la acción: hombres y mujeres, blancos y negros. El sentido plano de la narración, de orden matemático, no ofrece énfasis, momentos más intensos que otros, excepto si intuimos que el artista ha ordenado las permutaciones maliciosamente, de forma que la última de ellas –hombres negros penetrando a hombres blancos, en el lenguaje de todos los días, «negros dando por culo a blancos»– suponga una especie de *happy end* de venganza colonial.

La película del NO está aún en proceso de montaje y solo se han podido ver planos y secuencias aisladas. Sin embargo, por los fragmentos entrevistados en la pantalla del ordenador, parece claro que Sierra ha querido unir un tono estrictamente documental con un indefinible componente épico, un relato que desborda sus propios límites –un camión que transporta una escultura– y lo acerca a un terreno de alta densidad mitológica, como un recorrido ejemplar que la película ayudará a recordar. La escultura ha sido filmada continuamente, es el objeto central de la película, pero a menudo, en los planos en los que no aparece, da la sensación de que sea ella mismo la que funciona como cámara subjetiva, devolviendo con su presencia

¹² En 1975, Hans Haacke presentó seis placas de acero al estilo de las placas conmemorativas en la entrada de los museos, con frases de dirigentes de la petrolera Exxon (la vaselina es un derivado del petróleo) en las que se hacía énfasis en la importancia del apoyo corporativo al arte como «lubricante social».

¹³ *Obstrucción de una vía con un contenedor de carga*, Anillo periférico Sur, México DF, noviembre de 1998. *Persona obstruyendo una línea de containers*, Kaj 3 Frihamnen, Estocolmo, febrero de 2009.

elíptica la mirada del espectador. El NO mira a la gente desde su pedestal escultórico y muestra la alienación de las personas, la trivialidad de los lugares, la tragedia del sistema económico, la farsa del organismo social. Es sensible a lo que ocurre a su alrededor y parece capaz de activarse con los conflictos y con los espacios fuertemente connotados que atraviesa. Ocupa el espacio simbólico con la fuerza de su contestación, como conciencia negra de la situación del mundo. Cuando pasa o se detiene junto a entidades financieras, edificios gubernamentales, estadios deportivos, museos, sedes de multinacionales, hospitales o iglesias, su campo semántico parece especificarse en las imágenes como negación del dinero, del gobierno, del deporte... y aparece como una sombra negra de desobediencia civil que eclipsa la iluminación de los escaparates en los que todo está a la venta. Sombra negra que ante la obscenidad del terror inducido por las industrias de información, dibuja un NO al miedo, o que ante el sórdido destino humano perfila su negación como un NO a la muerte.

«El mundo se va a volver tremendamente imbécil,
es una suerte que vivamos ahora y no más tarde.»
GUSTAVE FLAUBERT, *Lettres à Louise Colet*, 27 de junio de 1850.

Referencias bibliográficas:

- BAUDELAIRE, Charles (1862): «Les foules» (n. XII), *Petits poèmes en prose o Le Spleen de Paris*, París.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1972): *Sermón de ser y no ser*, Madrid: Visor.
- HANTELMANN, Dorothea von (2009): «El auge de la exposición», *El medio es el museo* (cat. de exposición en Marco de Vigo y Koldo Mitxelena Kulturunea, junio de 2008-enero de 2009), Vigo; San Sebastián: MARCO; Diputación Foral de Guipuzcoa.
- KOZLOFF, Max ([1969], 1986): «9 en un almacén. Un “ataque” al estatus del objeto», *Artforum*, vol. 7, núm. 6, febrero de 1969, reproducido en Richard Armstrong y Richard Marshall (eds.), *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana, 1965-1975* (catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Madrid, mayo-julio de 1986): 43-44.
- LIPPARD, Lucy ([1973], 2004): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (trad.: M^a Luz Rodríguez Olivares), Madrid: Akal.
- ROSE, Barbara([1969] 1986): «Problemas de la crítica IV. La política del Arte», *Artforum*, vol. 7, núm. 9, mayo de 1969, reproducido en Richard Armstrong y Richard Marshall (eds.): *Entre la geometría y el gesto. Escultura norteamericana, 1965-1975* (catálogo de la exposición en el Palacio de Velázquez, Madrid, mayo-julio de 1986): 69-78.
- VIRILIO, Paul (1996): «The Dark spot of Art» (conversación con Catherine David), *Documenta. Documents 1*, Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.