

SIERRA Y WODICZKO: EL ARTE DE LOS MISERABLESCLAUDIO CORNEJO SILVA¹**RESUMEN**

El siguiente ensayo se estructura sobre el análisis comparativo de dos obras de arte contemporáneo: *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* de Santiago Sierra y *Homless vehicle* de Krzysztof Wodiczko.

PALABRAS CLAVE

Arte, límites, obra, política y sociedad.

1

El siglo XX se inaugura con dos grandes guerras mundiales y una caída de gran parte del sistema económico mundial (el *crack* de 1929). La fragilidad humana se manifiesta en todo su esplendor. La constatación de que el globo terráqueo es uno sólo, y que lo que haga tal o cual nación afectará irrefrenablemente al resto de los países, se hace a través de las crisis. Estos trágicos acontecimientos plantean un punto de inflexión en la forma que el hombre considera su existencia y la mirada que tenía del mundo hasta ese momento. Por otro lado, la revolución industrial comenzada por allá a mediados del siglo XVIII en Inglaterra y que en el siglo XX ya está medianamente extendida por todo el mundo occidental, abre paso a lo que Walter Benjamin llama la *Época de la reproductibilidad técnica*: la producción y reproducción en serie y en masa, la mecanización del proletariado y la alienación de la población tras la explosión del consumo capitalista, además de paupérrimas condiciones de vida de los sectores populares.

En la segunda mitad del siglo XX otros elementos se suman, la población mundial vive, desde el término de la Segunda Guerra, en un mundo dividido entre la Casa Blanca y el Kremlin, con el miedo al *teléfono rojo* y al destino de la humanidad que pende de la voluntad de quien presiona el botón nuclear. El avance tecnológico e industrial sigue su curso ascendente: la energía nuclear y la tecnología computacional son un ejemplo notable. Dentro de este mismo campo, la explosión comunicacional que termina por

¹ Claudio Cornejo Silva, estudiante tesista de Licenciatura en Historia de la Universidad de Chile. País de nacimiento y residencia Chile. Escritor de poesía premiado en concursos como *Los Juegos Literarios Gabriela Mistral 2008* (Ilustre Municipalidad de Santiago), integrante del grupo musical Maestro Nonato.

confirmar la conexión de la llamada *aldea global*: pudimos observar por televisión acontecimientos tales como la llegada del hombre a la luna, la caída del muro de Berlín, la guerra del Golfo Pérsico, sin que se nos moviera un pelo y cómodamente sentados en casa. La existencia del hombre contemporáneo se vuelve vertiginosa y rápida; como señala Marshall Berman la vida moderna –contemporánea- es un *remolino* que “*se alimenta de muchas fuentes*”². Por otro lado, y como asunto que corona el siglo, se entroniza el capital financiero como amo y señor de las sociedades contemporáneas.

Cae el muro de Berlín, fracasa Mijaíl Gorbachov con la Perestroika y cae la URSS. La confrontación de fuerzas a nivel de naciones “pareciera haber terminado”. Sin embargo, más que el fin de las ideologías y el fin de la historia como señalara Fukuyama, es el triunfo del neoliberalismo. Es el capital financiero, como lo señalamos más arriba, el que se toma las economías. Es la industrialización en su máxima expresión tecnológica la que cambia la sociedad: “*al final —y de forma hartó visible en los años ochenta— la clase obrera acabó siendo víctima de las nuevas tecnologías, especialmente los hombres y mujeres no cualificados, o sólo a medias, de las cadenas de montaje, fácilmente sustituibles por máquinas automáticas*”³. Así, como señala Hobsbawm no es una crisis de clase, sino de conciencia, pues si la vida ya estaba al servicio de las máquinas, ahora está también al servicio de la competencia individual, primero contra la máquina y luego contra los demás trabajadores. La alienación es producto, de igual manera, de la venta de la fuerza de trabajo, pero ahora más bien por la *salvación* individual pues, como lo hace parecer el sistema, las oportunidades son únicas e individuales. Sin embargo lo colectivo y los puntos de sociabilización subyacen y permanecen, pues del mismo modo se tiene presente -incluso en los trabajadores estadounidenses donde priman vías de escape individual fuera de su clase- que “*la vida de la clase trabajadora tenía que ser en gran parte pública, por culpa de lo inadecuado de los espacios privados*”⁴. Por lo tanto, lo que ocurre hacia fines del siglo XX y lo que va del XXI es una pugna entre lo colectivo y lo individual, entre el capital financiero que individualiza a toda la sociedad y los actores ciudadanos – populares- que intentan sobrevivir a la omisión como parte del colectivo y como residuo de la misma sociedad. Ahora bien, debemos reparar en un fenómeno que cruza todo lo anteriormente desglosado. En párrafos anteriores señalamos que el siglo XX se caracterizaba por la

² BERMAN, Marshall. 1989. *Brindis por la Modernidad*. En: El debate modernidad-posmodernidad Buenos Aires, Punto Sur, p.68

³ HOBBSAWM, Eric. 1999. *La Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica. P. 306

⁴ Op cit. Hobsbawm. P.306

explosión comunicacional (y podemos complementar que en el siglo XXI se profundiza esta situación). Hay que agregar a aquel ascenso de los medios masivos de comunicación, lo que sucede a partir de fines del siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX: el florecimiento de las vanguardias artísticas y el posterior fracaso de su proyecto. Es que en el siglo XX se funde, por un lado, la tecnológica posibilidad de la reproducción en masa de imágenes y sonidos con, por otro, la aparición de movimientos artísticos que ponen en tensión la autonomía y los límites del arte. Hobsbawm señala que *“la tecnología revolucionó las artes haciéndolas omnipresentes”*⁵: la radio a transistores que se hizo incluso portable (con esto la venidera aparición de los discos y otras formas de reproducción de audio) y la televisión, que si bien era menos portable, hace posible la multiplicación rápida de la reproducción de imágenes (volveremos sobre esto).

*“El decurso de las décadas nos ha enseñado, por supuesto, que los proyectos vanguardistas de las más variadas especies (constructivistas, surrealistas, abstractos, futuristas, en fin) no consiguieron esa añorada unificación entre el arte y la vida.”*⁶ Las vanguardias poseen, obviamente, un fondo metaartístico -sobre el cual nos referiremos más adelante-, pero además existía en ellas el afán de afectar con el arte la vida cotidiana. No por nada el constructivismo ruso estuvo al servicio de la revolución soviética, el surrealismo tuvo fuertes lazos, liderados por Bretón, con el comunismo (llega a expulsar a Dalí por sus tendencias fascistas) y el futurismo que se ligó directamente con el fascismo italiano. Por eso que el trabajo realizado por las vanguardias, sus descubrimientos y avances, es tan relevante, pues no se quedan solamente en su afectación como movimientos artísticos.

Benjamin exponía que *“la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empellones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente.”*⁷ Es justamente ese elemento nuevo que señala Benjamin, la *reproducción técnica*, el que devela todo el fracaso del proyecto de las vanguardias. Pues, siguiendo a Teodoro Adorno, *“uno de los aspectos problemáticos de la caída de las vanguardias tiene relación con el hecho de que muchos de sus descubrimientos más emblemáticos fueron, en definitiva, “secuestrados”, reconducidos*

⁵ Ibíd. P. 496

⁶ OYARZÚN, Pablo/ CHIUMINATTO, Pablo/ ZÚÑIGA, Rodrigo. 2003. *Arte y estética*. Santiago, Laboratorios de Gestión Cultural, Ministerio de Educación, División de Cultura. P. 25

⁷ BENJAMIN, Walter.

y traducidos hacia una lógica publicitaria que se los apropió”⁸, siendo finalmente utilizados y desplegados en un sentido diferente por los *modos de difusión del capital*.

En este sentido, como consecuencia, lo que sucedió fue la *estetización* de la vida cotidiana. Es decir, las vanguardias en su afán de querer afectar socialmente y con la consiguiente deformación capitalista de su proyecto inicial, permearon estéticamente sus descubrimientos y avances a la sociedad, como: los collage dadaísta o surrealistas, la disposición a trastocar las materialidades convencionales/tradicionales de construcción visual, o la crítica a la acción de la *firma individual* como método de autenticación de las obras. Todo esto se transformó en manos de los medios de comunicación de masas y publicitarios en una explosión de variadas y nuevas formas de construir la visualidad, en tanto que comienza acá una creciente divulgación y sobreexposición de imágenes que terminan por -siguiendo a Guy Debord- hacer de la vida contemporánea un espectáculo de representaciones lejanas⁹. Y más aún “*el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes*”¹⁰; las personas adoptan *estéticas de ser y estar*: esto se ve refrendado hacia la segunda mitad del siglo XX cuando, por ejemplo, los jóvenes toman ciertas formas de vestir sólo por la mera apariencia¹¹.

Finalmente, vale decir y destacar que esta situación en la que estamos inmersos hoy, como diría el profesor Rodrigo Zúñiga, es de *máxima visibilidad* donde la Estética ha dejado, en cierta medida, su status de “disciplina” para propagarse ambientalmente, inundando todos los espacios que habitamos, públicos y privados¹².

2

De tal forma, entonces, la *institución arte* –al decir de Peter Bürger- debió reformular esa autonomía perdida y los límites más que transgredidos a partir del trabajo de las vanguardias. Hay que entender el concepto de autonomía, no como la separación tácita del arte con respecto a la sociedad, pues se transformaría en creación de *arte por el arte*; así, como señala Bürger, tampoco la independencia del arte queda remitida a la

⁸ Op cit. OYARZÚN, Pablo. 2003. p.25

⁹ “*Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación*”. DEBORD, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo*. Santiago, Ediciones Naufragio, p. 8

¹⁰ Op. Cit. DEBORD, Guy. 1995. P. 9

¹¹ “La nueva cultura juvenil independiente, a partir de los años cincuenta, adoptó la moda, tanto en el vestir como en la música, de los jóvenes de clase obrera”. Op Cit. HOBSBWAN, Eric, 1999. P. 309

¹² Op cit. OYARZÚN, Pablo. 2003. p. 28

imaginación del artista, en este sentido, la obra de arte perdería toda relevancia social. “Ambos principios ignoran la complejidad de la categoría de autonomía, cuya singularidad consiste en que describe algo real (la desaparición del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital), un fenómeno real cuya relatividad social, sin embargo, ya no se puede percibir”¹³. En este sentido, las vanguardias niegan las características de la autonomía del arte con respecto a *la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual*¹⁴, como parte en cierto modo, de la elitización (como parte de la sociedad burguesa diría Bürger) y consiguiente negación del arte como *praxis vital*. Se estimula la participación en todo ámbito del colectivo y de esta manera emancipar el arte de la creación individual para la contemplación individual. Se busca la superación de la autonomía del arte intentando afectar la vida en sus prácticas esenciales, “se trata, entonces, que el arte cambie al mundo”¹⁵.

Como vemos el concepto o categoría de autonomía es complejo, aún más cuando las primeras vanguardias del siglo XX lo cuestionan directamente, logrando que el arte tenga necesariamente que redefinir sus límites. Quizás el lugar histórico que ocupan las vanguardias (tanto las primeras como, tal vez, las segundas vanguardias) es la problematización del arte como campo autónomo¹⁶. Así el intento por reseñar el fracaso de las vanguardias, es tendiente a entender la raíz del arte contemporáneo y que su desarrollo, primero, no está nunca desapegado de su contexto histórico y, segundo, que la extensión de los límites presentes, tanto materiales como conceptuales, son parte y producto de un proceso reflexivo de larga duración y no algo antojadizo imaginado por los artistas o como dirían, de la *institución arte*.

De tal manera, a partir de este punto, el *arte* entra en una constante redefinición de sus límites; como pareciera que tanto materialmente como en el contenido queda abierto a que *cualquier cosa* pueda ser considerada como arte, comienza a conceptualizarse. Ya no se puede definir mediante la materialidad clásica (pintura, escultura, dibujo, grabado, etc.) ni tampoco por la temática de lo que se supone debe tratar una obra de arte, pues “la oportunidad de un consumo masivo de imágenes culturalmente configuradas induciría a un desbordamiento <<extramuros>> del propio recinto genérico de las

¹³ BÜRGER, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. 2 ed. Barcelona, Península (serie Historia, Ciencia y Sociedad) p. 84

¹⁴ *Ibíd.*, p. 109.

¹⁵ Op. Cit. OYARZÚN, Pablo. 2003. P. 24 – 25

¹⁶ *Ibíd.*

Bellas Artes, férreamente categorizado desde la Ilustración”¹⁷. Ese recinto genérico de las Bellas Artes o de la *institución Arte* es totalmente transformado y expandido, pero expandido filosóficamente. Arthur Danto señala: “*Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente*”¹⁸. El arte debe diferenciarse de otras disciplinas que utilizan el lenguaje visual que, luego del fracaso de las vanguardias, trastocan elementos que parecían propios del arte en beneficio de, por ejemplo, el capital. En este sentido, el arte plantea, cada vez que es necesario, nuevos límites; ironiza con los antiguos y con quienes utilizan y se apropian de sus dispositivos de lenguaje visual, ejemplo claro de esto es Andy Warhol y su reconocida obra *Campbell's Soup*.

Siguiendo a Arthur Danto, luego de la *era de los manifiestos* (según Danto 1828 a 1964), la verdad esencial de la diferencia entre qué arte es más arte que otro se acabó: “*el verdadero descubrimiento filosófico, creo, es que no hay un arte más verdadero que otro y que el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual indiferentemente arte.*”¹⁹. Así entonces, el arte llega a su fin en tanto que, de alguna manera, se unifica el criterio de consideración estilística sobre qué arte es más correcto, respondiendo así a los manifiestos. Como dice Danto no significa que todo el arte sea igual e irrestrictamente bueno. Significa que “*lo bueno y lo malo en materia de arte no tiene que ver con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto*”²⁰. El arte es ahora, más bien, un ejercicio intelectual y reflexivo que técnico, que va pensando el mundo críticamente, no apegado a parámetros fijos o rígidos, sino que cada artista, en el sentido de la reflexión, construye su manera de representar la realidad.

Ahora bien, como último asunto de este apartado, nos referiremos a la manifestación de todo lo que hemos estado hurgando en la transformación contemporánea del arte: *la obra de arte*. Si bien pudimos dar cierta luz sobre cómo se desarrolla el arte contemporáneo y sus límites, podríamos decir que de igual manera queda la pregunta rebotando en el eco reflexivo: pero en la época contemporánea ¿Qué puede ser considerado obra de arte? ¿Cuáles son los parámetros que pueden otorgar a *algo* el status de obra de arte? Finalmente ¿todo puede ser obra de arte?

¹⁷ BRIHUEGA, Jaime. *Arte y Sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental*. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 3ed. Madrid, A. Machado Libros, Vol. II (serie La Balsa de la Medusa; 80, 81) p. 154

¹⁸ DANTO, Arthur. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, (serie Transiciones). P. 36

¹⁹ Op. Cit. DANTO, Arthur. 1999. p. 56

²⁰ *Ibíd.*, p. 59

Cuando Joseph Beuys señalaba, hacia la segunda mitad del siglo XX que la *vida era un obra de arte* o cuando Raushenberg decía: “*la pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida (yo intento trabajar en ese espacio entre ambos)*”, entregan toda la dimensión de cómo se entrelaza el arte contemporáneo y la vida cotidiana. “*Los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo tanto, superar la distancia que separa el arte y la realidad*”²¹. En palabras de Bürger se trata de la *liquidación de la separación de la actividad artística de la praxis vital*²², que sin embargo, en ese punto, como lo vimos, las vanguardias fracasaron y eso que eran críticas furtivas hacia la *institución arte*, terminó en los artistas de postvanguardia por convertirse y quedar dentro de la misma *institución arte*.

La obra de arte ya no se presenta tanto como la imitación a secas de la realidad, como mimesis perfecta, en que el espectador se encontrará seguro al observar una imagen que puede constatar en su entorno circundante. La aprehensión cognitiva y la disposición estética que producen las obras de arte contemporáneo están lejos de aquello. La obra de arte contemporánea está en constante esfuerzo por diferenciarse del resto de los dispositivos de representación visual, pues “*estamos en presencia de un inédita forma de circulación globalizada e instantaneizada de imágenes, de estereotipos, de marcas comerciales y de industrias culturales*”²³. Esa búsqueda de la diferenciación deriva en que se formulen o estructuren lenguajes complejos que terminan por distanciar al arte tanto de las demás formas de representación visual, como de los posibles espectadores, que a su vez tienen que ir remodelando constantemente su percepción debido al permanente bombardeo cotidiano de imágenes.

Danto en su texto *La transfiguración del lugar común*, expone el ejemplo de una cama que pasa a ser obra de arte; objetualmente era lo mismo la cama-obra que una ordinaria, sin embargo, por un lado, lo que le puede otorgar el *status* de obra de arte es el contexto²⁴ y el autor. Sin embargo, lo anterior va ligado intrínsecamente con la reflexión filosófica que sustenta ahora al ser *cama* como obra de arte. De alguna

²¹ DANTO, Arthur. 2002. *La transfiguración de lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, Paidós, (serie Estética 31). P. 36

²² Op. Cit. Bürger, 1997. p. 112

²³ OYARZÚN, Pablo/ CHIUMINATTO, Pablo/ ZÚÑIGA, Rodrigo. 2003. *Arte y estética*. Santiago, Laboratorios de Gestión Cultural, Ministerio de Educación, División de Cultura. P. 27

²⁴ Por un lado, el contexto más directo y común de una obra de arte es una galería y/o un museo, esto predispone la forma en que se aprehenderá el objeto cognoscitivamente, ya lo vimos sonadamente con el *urinario* de Duchamp. Por otro lado, la descontextualización del objeto, es decir, que ese dicho objeto cama deje su utilidad primaria y pase a la (no) utilidad artística dentro de un nuevo ambiente, distinto para el que fue creado, portando un significado completamente diferente, lo contextualiza y re-significa como *obra de arte*.

manera, la “limitación” del artista al realizar una obra de arte está en el *estado del arte* y en la reflexión filosófica que este haga del arte y de su realidad. He ahí que no todo puede ser obra de arte, por el mero hecho de decirlo o querer serlo. Si la firma individual cayó como sustento de la obra, nace en la contemporaneidad la investigación artística filosófica que es más profunda y pesada.

3

EL ARTE DE LOS MISERABLES

“Si te gusta lo que hago no te lo creas mucho porque al final lo que hago termina en casas de buena familia.”

Santiago Sierra

Como vimos en los apartados anteriores el arte contemporáneo es parte de un proceso de larga duración, no se origina porque sí ni ha llegado formularse en el sentido que está hoy por nada. A partir del punto de inflexión de las vanguardias, las prácticas artísticas contemporáneas, tanto técnicas como filosóficas, se han particularizado, en tanto que el arte se ha entremezclado con reflexiones y objetos de la vida cotidiana, los que re-significa y utiliza a su provecho. El fracaso vanguardista se volvió una forma de operar. Por otro lado, “*el arte actual ha tomado nota sucesivamente de que uno de sus mayores desafíos persiste en el cuestionamiento de sus lazos comerciales, políticos y sociales, a fin de tomar en cuenta aquello que hace posible su propia existencia*”²⁵. El arte actual se ha vuelto conciente o ha puesto en evidencia esas relaciones sociales de producción que lo envuelven y, de alguna manera, también se ha hecho cargo de las relaciones y dinámicas sociales, político, económicas y culturales que estructuran la sociedad. La contextualización del primer apartado nos servía para entender que el arte no se puede deslindar ni desentender de su contexto histórico. En este sentido, los artistas y las obras que a continuación analizaremos justamente evidencian el funcionamiento del sistema capitalista actual, que funciona en base a la marginación, explotación y la omisión. El análisis será conjunto entre Santiago Sierra y Krzysztof Wodiczko.

²⁵ Op. Cit. OYARZÚN, Pablo. 2003. P. 26



Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas. Santiago Sierra.

Homeless Vehicle proyect. Krzysztof Wodiczko



Santiago Sierra es un artista español nacido en Madrid en 1966. Es parte de una generación de artistas españoles que nacen cuando el régimen de Franco entraba en su última fase, viviendo luego todo el paso hacia la democracia. *“La sistemática apropiación de determinados símbolos —sobre todo la bandera— por parte del bando nacional durante la Guerra Civil y la dictadura han producido en España una situación peculiar: que en el inconsciente de gran parte de la población exista un rechazo hacia la significación patriótica y se detecte una fuerte tendencia en el campo artístico al sentimiento apátrida”*²⁶. Así debemos entender que Sierra no viva en España y esté radicado en México DF, por lo demás una de las ciudades más grandes del mundo, que le sirve de laboratorio para sus propuestas; Sierra define a esta ciudad como *“un resumen del planeta”*.

Sierra es considerado minimalista por la utilización en general de formas primarias como el paralelepípedo y por *“una insistente utilización de la simplicidad y regularidad compositivas y una tendencia drástica hacia el monocromatismo”*²⁷. El se define como un “minimalista con complejo de culpa”. Así también habría rasgos de *posperformance*, en cuanto a la utilización de personas en sus obras. Sin embargo, su obra trasciende un estilo o forma de operar particular. En cuanto al contenido de su trabajo, Santiago Sierra desarrolla principalmente un discurso crítico y furtivo que intenta recrear la explotación capitalista del trabajo asalariado y el abuso contra los sectores populares de la población.

Krzysztof Wodiczko, por su parte, es de origen polaco, nació en Varsovia en 1943. Se graduó de la Academia de Bellas Artes de Varsovia en 1968 con la especialización en Diseño Industrial. Luego emigró a Canadá en 1978 y más tarde a Estados Unidos,

²⁶ MORIENTE, David. 2009. *Santiago Sierra: ocultar y desvelar*. [en línea] Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Junio de 2009 <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>> [consulta: 25 mayo 2013]

²⁷ *Ibíd.*

donde reside actualmente y trabaja como académico en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. “*El artista, diseñador y catedrático polaco nacido en Varsovia en el marco del “socialismo real” de Europa del Este, representa sobre todo la esencia del artista político, del creador comprometido que no cesa en su intento de desvelar las contradicciones del poder desde el escaparate que le ofrece el sistema del arte*”²⁸. En este sentido, su obra se encuentra principalmente arraigada al trabajo sobre los espacios públicos; una constante en su obra es el interés por cómo el diseño, la performance y los medios de comunicación interactúan para promover un diálogo para el cambio social. De tal manera, su trabajo está dirigido sin duda a un cuestionamiento político y social, evidenciando las perversiones del sistema y propugnando la responsabilidad, en tanto que intervención, por el cambio social.

Ahora bien, presentados los artistas, nos introduciremos en el análisis comparativo de las obras en cuestión. Ya en los dos apartados anteriores presentamos una contextualización histórica general y una contextualización teórica que serán nuestros insumos para realizar este examen. Las obras escogidas son *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* de Santiago Sierra y *Homeless Vehicle project* de Krzysztof Wodiczko.

En el 1^{er} apartado, luego de realizar una breve mirada del siglo XX, resaltando la segunda mitad del período hacia el final y principios del siglo XXI, podemos ubicar las obras dentro de 15 complejos años. *Homeless vehicle* sale a la luz en 1988-89, *Persona remunerada*...es montada en septiembre del 2000...son los últimos complejos quince años del siglo XX. Caen los socialismos reales y se liquida la URSS, es finalmente EE.UU. el vencedor de la larga Guerra fría. Ya en 1982 una crisis económica mundial había terminado por posicionar al dólar (por ende a EE.UU.), como rey del mundo y al capital financiero como el gran titiritero. De ahí al 2000: la Guerra del Golfo Pérsico de 1991 y los conflictos en Chechenia de 1995 marcan la pauta sobre la importancia del petróleo, pero además en Croacia, Checoslovaquia, Turquía con los Kurdos, el Movimiento Indígena de Chiapas: a mediados de los noventa comienza a tomar más fuerza el conflicto entre lo local y lo mundial, entre (como lo señalamos en el contexto histórico del primer apartado) lo colectivo y la individualización del capital financiero. De 1997 a 1999 una nueva crisis económica impacta al mundo y el siglo termina

²⁸ARTIUM. Biblioteca y centro de Documentación. *Krzysztof Wodiczko*. [en línea] <<http://catalogo.artium.org/book/export/html/320>> [consulta: 25 mayo 2013]

tambaleando. El año 2000 es la constatación de que el sistema del capital financiero funciona ya sin parar. Es en este escenario en que se montan ambas obras; las dos en Estados Unidos; Wodiczko lo hace en las calles de Nueva York, en el barrio Union Square; Sierra, por su parte, en la sala PS1 del Centro de Arte Contemporáneo en Nueva York. Ambos como reconociendo que el centro del mundo, por ende del arte, ahora se ubica en Nueva York. De tal manera es que desarrollan su crítica al sistema capitalista y sus abusos, en el centro del sistema capitalista de donde nacen sus abusos para el mundo.

Ahora en el aspecto de la materialidad como vimos en el 2^{do} apartado, estas obras son la muestra clara de cómo se configuran formalmente las obras de arte contemporáneo. Ninguna de las dos tiene un ápice de materialidad clásica: lo de Santiago Sierra es una instalación de un muro algo tosco, diríamos, para nada bello (convencionalmente hablando) y para añadir más, con un hombre vivo al interior del espacio que cerca el muro; Wodiczko por otro lado, colinda su trabajo en los límites del arte con otras disciplinas como el Diseño Industrial: lo que realiza no era, antes de las vanguardias, nada propio del arte, sino más bien de la Ingeniería. Sin embargo, ambas obras poseen una reflexión filosófica detrás, que no cabría en ninguna otra disciplina que no fuera el arte: es la reflexión del *pensamiento visual* sobre la realidad.

Las obras formalmente son totalmente diferentes, mientras *Persona remunerada...* se desarrolla al interior de una galería plantando un muro en su interior generando un subespacio con la división de la galería misma. *Homeless Vehicle*, es un vehículo diseñado para ser utilizado al aire libre en la ciudad, circulando los espacios públicos sin delimitar un radio de acción específico. Ambas podríamos decir que son instalaciones en el sentido de que son los artistas quienes ubican su objeto-obra en los espacios determinados para cada una, objetos que no pertenecen cotidianamente a esos espacios, aunque la obra de Sierra se ubique en una galería. En este sentido, la obra de Sierra, podríamos decir, posee un problema menos al estar emplazada en una galería de arte y contemporáneo, pues el contexto refuerza la idea de que su muro y lo que guarda en el interior, por estar en una galería, es una obra de arte²⁹. La obra de Wodiczko lucha constantemente por no ser sólo un vehículo de Diseño industrial, pero el artista da la clave en dos sentidos: 1) en que es un proyecto o prototipo, que entonces está en constante prueba y 2) al señalar que: “*El vehículo se convierte en un agente activo, un*

²⁹ Recordando el apartado 2 y la breve contextualización teórica sobre el arte contemporáneo.

medio, un escenario o un decorado, un desencadenante”³⁰, por lo tanto trasciende el puro diseño material y su utilidad.

Deteniéndonos ahora en el contenido de las obras y siguiendo a Nelly Richard es pertinente hacer una distinción entre “Arte y Política” y “lo político en el Arte”. Nelly Richard señala que:

*“la relación “arte y política” supone, así formulada, una vinculación expresiva y referencial que desencadena una correspondencia lineal entre forma y contenido, como si el contenido social fuese un dato ya elaborado con anterioridad a la obra: un dato que dicha obra debe luego tematizar según un determinado registro de equivalencias y transfiguraciones de sentido. Al contrario, “lo político en el arte” rechaza esta correspondencia dada (ya compuesta y entregada) entre forma artística y contenido social [...] “Lo político en el arte” nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática que busca seducirnos con las pautas visuales del consumo como única escenografía de mirada”*³¹

Sin perder de vista el contexto histórico de las obras, vale decir que justamente las obras se mueven en la clave de “lo político en el arte”. Tanto Santiago Sierra como Krzysztof Wodiczko hacen emerger una *fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen*, en tanto que los dos exponen sus miradas críticas con respecto a los abusos del sistema político, económico y social. En esa medida, hay que ser claro en no caer en la supeditación del análisis de las obras hacia el contexto político y social, sino que son los artistas quienes observan la situación social que viven y entregan su visión crítica de lo que llamamos más arriba *pensamiento visual*.

En este sentido, *Una persona remunerada...* de forma irónica da cuenta de cómo el abuso y el dinero son la base del funcionamiento del sistema capitalista: el dinero puede lograr cualquier cosa; mediante un absurdo: encerrar a una persona durante 360 horas (dos semanas o una vuelta entera de un círculo perfecto de 360°) dentro de una galería de Arte contemporáneo cercada por un muro, con la única posibilidad de recibir alimento. Por otro lado, el gesto de que el encierro sea dentro de una galería de Arte Contemporáneo y no en otra parte, un banco o una institución estatal, es la crítica al arte

³⁰Universidad tres de Febrero. Krzysztof Wodiczko. *Homeless Vehicle*, 1988-89. [en línea] <http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota1/pdf/13-Krzysztof-Wodiczko.pdf> [consulta: 24 mayo 2013]

³¹ OYARZÚN, Pablo/RICHARD, Nelly/ZALDÍVAR, Claudia (ed.). 2005. *Arte y Política*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Universidad de Chile, Facultad de Artes/ Universidad Arcis. P. 17

como institución que se vuelve mercantil también, supeditándose al *mercado del arte*, como diciendo que el arte también puede abusar o por lo menos ser parte del sistema. Finalmente, un punto que vale destacar, es *el sistema colaborativo de trabajo*³² donde Sierra abre la oportunidad a que la ciudadanía participe de la realización de la obra, donde el arte genera empleo y se vuelve parte del sistema de explotación.

Homeless Vehicle Project, de una forma distinta, hace emerger los problemas del sistema capitalista, la marginación de sujetos y, en este sentido, su omisión como partes constituyentes de la ciudad. Wodiczko ensaya un proyecto que se presenta como una solución habitacional para los *sin techo*, los mendigos e indigentes, de Nueva York. Como ni el Estado ni el sistema económico-social se hace cargo, practica una solución desde el arte. Sin embargo, su obra no pretende ser una solución como tal, sino la forma de hacer emerger la importancia y relevancia de la posibilidad terrible de que personas vivan en la calle sin tener un techo para cobijarse. “Wodiczko utilizó su experiencia en el campo del diseño industrial para “diseñar” un vehículo en el que los indigentes pudieran moverse libremente por la ciudad, dormir, asearse, transportar sus pertenencias y también coleccionar latas y otros objetos con los que obtener algunos ingresos.”³³. La realización de la obra de Wodiczko también contó con la participación de gente: indigentes que ayudaron con las pruebas del carro. Aquí la obra tiene otra dimensión destacable, pues el carro se presentaba como punto convergente de comunicación y emergencia de las dinámicas de la sociedad, el propio artista relata: “cuando realizamos las pruebas en la calle, nadie preguntaba al usuario “¿por qué te encuentras en esta situación” o “¿quién eres?”, sino “¿para qué sirve esta rueda?” o bien “¿por qué es de este color?” o “¿cuánto cuesta?”. Se crea una cierta técnica de comunicación a través del objeto que yo he descubierto probando este vehículo”³⁴. Así entonces, el vehículo deja de ser un proyecto de prueba y “posible solución habitacional”, y pasa a ser un objeto de discusión y crítica. Por último, con el vehículo Wodiczko lograba que los *homeless*, <<exiliados en su propia ciudad>> como los define él, fueran parte visible y constituyente de la misma, dejando de lado la omisión y marginalidad que cargaban encima.

³² SPÍNOLA, Yolanda/ BLANCO, Ramón. 2013. *Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo*. Revista *Estúdio*, Artistas sobre Otras Obras, Vol. 4, (7) pp. 159 – 164.

³³ Universidad tres de Febrero. *Krzysztof Wodiczko. Homeless Vehicle, 1988-89*. [en línea] <http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota1/pdf/13-Krzysztof-Wodiczko.pdf>

[consulta: 24 mayo 2013]

³⁴ Op. Cit. Universidad tres de Febrero.

Así entonces, como vemos, las dos obras son dos formas diferentes de criticar al sistema capitalista, sus abusos y marginaciones. Por un lado, Sierra hace patente el grado de institución del arte y lo vuelve parte presente del sistema de explotación, otorgando empleo remunerado basado en el dinero y los abusos contra los trabajadores. Por otro, Wodiczko ensaya una solución que intenta, más bien, hacer emerger los problemas y contradicciones que en una época tan avanzada como 1988-89, en el centro del mundo (Nueva York), exista aún ciudadanos *sin techo* y omitidos por el sistema. Si bien atacan problemáticas parecidas o similares, son obras distintas que operan de forma diferente, la relación que establecen con los participantes de sus obras nos muestra las disímiles formas de criticar. Sin embargo, ambos artistas realizan el *arte de los miserables*, dirigido a ellos, tanto por la inclusión que hacen en la participación de “sujetos populares” en sus obras, particularmente en las aquí expuestas, como por la defensa que se plantean en su crítica al sistema dominante. La última gran diferencia es la visión que se desprende de sus obras, mientras Sierra guarda una visión más bien pesimista de la sociedad, plasmada muy claramente en su obra, muy minimalista y utilizando el *sin sentido*, Wodiczko guarda aún esa mirada del arte comprometido (como en las vanguardias) que intenta, aunque sea a modo de ejercicio o prueba, intervenir en el sistema, buscando el cambio social.

BIBLIOGRAFÍA

Textos

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.*

BERMAN, Marshall. 1989. *Brindis por la Modernidad.* En: El debate modernidad-posmodernidad. Buenos Aires, Punto Sur, p.67-91.

BRIHUEGA, Jaime. *Arte y Sociedad. Genealogía de un parámetro fundamental.* En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas.* 3ed. Madrid, A. Machado Libros, Vol. II (serie La Balsa de la Medusa; 80, 81) Pp. 143 -160.

BÜRGER, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia.* 2 ed. Barcelona, Península (serie Historia, Ciencia y Sociedad) pp. 5-189

DANTO, Arthur. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona, Paidós, (serie Transiciones). Pp.11-254.

DANTO, Arthur. 2002. *La transfiguración de lugar común. Una filosofía del arte.* Barcelona, Paidós, (serie Estética 31).

DEBORD, Guy. 1995. *La sociedad del espectáculo.* Santiago, Ediciones Naufragio, pp. 5 – 132.

HOBBSAWM, Eric. 1999. *La Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica. Pp. 8 - 612

OYARZÚN, Pablo/RICHARD, Nelly/ZALDÍVAR, Claudia (ed.). 2005. *Arte y Política*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Universidad de Chile, Facultad de Artes/ Universidad Arcis. Pp. 6-317.

OYARZÚN, Pablo/ CHIUMINATTO, Pablo/ ZÚÑIGA, Rodrigo. 2003. *Arte y estética*. Santiago, Laboratorios de Gestión Cultural, Ministerio de Educación, División de Cultura. Pp. 23 – 28

SPÍNOLA, Yolanda/ BLANCO, Ramón. 2013. *Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo*. Revista Estúdio, Artistas sobre Otras Obras, Vol. 4, (7) pp. 159 – 164. (adjunto link: <http://issuu.com/fbault/docs/estudio7>)

Sitios Web

SIERRA, Santiago. 2000. *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* [en línea] http://www.santiago-sierra.com/20008_1024.php [consultado: 17 mayo 2013]

MORIENTE, David. 2009. *Santiago Sierra: ocultar y desvelar*. [en línea] Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, Junio de 2009 <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>> [consulta: 25 mayo 2013]

ARTIUM- Biblioteca y centro de Documentación. *Krzysztof Wodiczko*. [en línea] <<http://catalogo.artium.org/book/export/html/320>> [consulta: 25 mayo 2013]

Universidad tres de Febrero. *Krzysztof Wodiczko. Homeless Vehicle, 1988-89*. [en línea] <http://www.untref.edu.ar/cibertronic/lopublico_loprivado/nota1/pdf/13-Krzysztof-Wodiczko.pdf > [consulta: 24 mayo 2013]