



HAL
open science

**Résister dans l'extrême conformité. L'œuvre du
plasticien Santiago Sierra, Espagne / Amérique Latine
(1990-2008)**

Agnès Delage

► **To cite this version:**

Agnès Delage. Résister dans l'extrême conformité. L'œuvre du plasticien Santiago Sierra, Espagne / Amérique Latine (1990-2008). Pandora: Revue d'études hispaniques, 2008, 8, pp.277-296. hal-01456143

HAL Id: hal-01456143

<https://amu.hal.science/hal-01456143>

Submitted on 4 Feb 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Résister dans l'extrême conformité : l'oeuvre du plasticien Santiago Sierra (Espagne- Amérique latine, 1990-2008)

AGNÈS DELAGE

Université Paris X Nanterre

RÉSUMÉ

L'oeuvre particulièrement prolifique du plasticien espagnol Santiago Sierra permet d'appréhender toute la complexité de la notion de résistance dans le champ des pratiques artistiques les plus récentes. Né en 1966, Santiago Sierra part s'installer au Mexique en 1990 et il développe depuis lors un travail d'installations et de performances qui revendique un activisme politique volontairement paradoxal et ambivalent, jouant à la fois du conformisme et de la provocation.

Santiago Sierra s'attache en effet à rejouer sur la scène symbolique du happening la logique de domination qui régit la société capitaliste, en s'attribuant à lui-même le rôle de l'opresseur. En plaçant la résistance politique sur le plan de l'extrême conformité aux mécanismes d'exploitation qu'il entend dénoncer, l'artiste fait-il oeuvre de subversion, de cynisme ou de nihilisme ? A travers l'oeuvre de Santiago Sierra, il s'agit d'analyser le retour de l'engagement politique dans l'art actuel, après deux décennies pendant lesquelles la post-modernité avait rangé la mission politique de l'art au rang d'utopie périmée.

ABSTRACT

The recent work of the Spanish artist Santiago Sierra helps to understand the full complexity of the concept of resistance in contemporary art. Born in 1966, Santiago Sierra moved to Mexico in 1990 and since then, he has produced a cycle of installations and performances which claims ambivalent and paradoxical political activism between conformism and provocation.

Santiago Sierra himself plays the role of the oppressor on the happening's symbolic scene. Is that a strategy of subversion or cynicism, or even nihilism? Through the work of Santiago Sierra, we analyse the return of political commitment in art over the last ten years.

L'engagement politique a traversé le champ de l'art au XIXe et au XXe siècle comme un idéal, tournant définitivement le dos à tout un pan d'une modernité fondée sur le dogme de l'Art pour l'Art¹, avant de se voir relégué à la catégorie d'utopie. Picasso, héros d'un art qui résiste à l'oppression du totalitarisme, a énoncé le devoir de révolte de l'artiste moderne dans une formule qui est restée célèbre. Parlant de *Guernica*, il déclarait en effet : « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements. C'est un instrument de guerre offensive et défensive contre l'ennemi. »² Cet axiome fixe le régime de politisation de l'art dans une logique de combat, dans un rapport nécessairement antagoniste entre l'artiste et l'ordre établi. La guerre menée par l'art moderne a connu tout au long du siècle dernier de nombreux ennemis différents, mais au-delà de la diversité des causes de résistance, la peinture, puis les happenings et les performances ont réinvesti et confirmé, chacun à leur manière, la vocation originelle de l'art moderne à la résistance politique³.

ART CONTEMPORAIN ET ENGAGEMENT POLITIQUE : L'EXTINCTION DE LA LUTTE (1980-2000)

À la fin du XXe siècle, ces formes d'art ouvertement politiques et contestataires semblent être devenues soudainement anachroniques sur les nouveaux rivages de la post-modernité. En témoignant de l'effondrement des grandes idéologies, la philosophie post-moderne a oeuvré à enregistrer une longue série de fins : fin de l'Histoire, fin des grands récits, fin du christianisme, fin de la lutte des classes et, dans le domaine artistique, fin du messianisme de l'artiste engagé. Jean-François Lyotard a voulu faire de ce crépuscule une aube, en annonçant un âge nouveau, celui de « l'incrédulité »⁴, où l'engagement, et donc la résistance de l'artiste contre les formes de domination, serait une illusion désormais dépassée. Le banal, le désenchantement et surtout la neutralisation de l'intentionnalité politique de l'art sont apparus sur la scène de l'art contemporain des années 90, comme une version à la fois fin de siècle et fin de millénaire de l'agonie de l'aventure moderne et des ambitions politiques de la création artistique.

Cette esthétique post-moderne place le centre de gravité de la création artistique dans la déceptivité, dans l'extinction du domaine de la lutte, pourrions-nous dire en malmenant à peine la formule de M. Houellebecq. La critique Elisabeth Wetterwald a décrit la forme particulière d'affaiblissement du lien entre l'artiste et le monde, qui caractérise la

¹ A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.

² *Paroles de peintres*, textes présentés par J.-F. Domergue, Paris, A. Michel, 1997, p. 32-33.

³ Sur l'engagement politique dans les happenings et les performances, nous renvoyons aux travaux de R. Goldberg, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames and Hudson, 2001.

⁴ « En simplifiant à l'extrême, on tient pour *postmoderne* l'incrédulité à l'égard des métarécits. » J.-F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 107.

génération d'artistes des années 1990 à 2000. En 1999, elle considérait ainsi la résistance dans l'art comme une utopie périmée :

Les utopies tant politiques qu'artistiques ayant fait leur temps, les artistes de cette génération n'ont rien à prouver. Les artistes d'aujourd'hui ne représentent plus, pas plus qu'ils ne construisent ; ils aménagent, détournent, bâtissent du provisoire. Ils négocient en douceur avec une réalité à laquelle ils ne s'opposent pas de manière frontale ⁵.

L'exténuation de l'engagement politique se retrouve promue comme une stratégie supérieure de négociation « en douceur » avec l'ordre du monde, mais cela n'en demeure pas moins un renoncement objectif à la radicalité d'une opposition contre les logiques de domination. L'artiste contemporain se retrouverait dès lors chargé de la mission paradoxale de n'avoir pas de mission politique, sans pour autant ressusciter l'utopie romantique et forcément transcendante de l'Art pour l'Art.

DE L'ART MICROPOLITIQUE (2000) AU NOUVEL ACTIVISME (2003) : LA RÉSISTANCE RESSUSCITÉE ?

L'art actuel semblant, comme la nature, avoir horreur du vide, il faut observer que l'anéantissement du politique s'est accompagné de son retour immédiat sous une modalité inédite. Les théoriciens qui ont proclamé la disparition de la résistance, de la lutte et du combat ont aussitôt annoncé une nouvelle voie de politisation de l'art. « Esthétique modeste », pour la critique Elisabeth Wetterwald, « pensée faible », pour le philosophe Gianni Vattimo, se retrouvent réunies dans l'art du « micro » qui s'impose à la même époque. Nicolas Bourriaud est l'un des premiers critiques qui a contribué à théoriser et à promouvoir une « esthétique relationnelle » où règne désormais la « micro-utopie », c'est à dire un régime de politisation infinitésimal :

Les utopies sociales et l'espoir révolutionnaire ont laissé la place à de micro-utopies quotidiennes et à des stratégies mimétiques : toute position critique directe de la société est vaine, si elle se base sur l'illusion d'une marginalité aujourd'hui impossible, voire régressive.⁶

La « micro-utopie », signe ici à la fois la défaite du désir d'opposition politique des artistes et le resurgissement d'une ambition nouvelle de résistance, qualifiée de « stratégie mimétique », parce qu'adaptée aux formes actuelles de domination. Ce qualificatif de « micro-utopie » est un emprunt direct au vocabulaire de Deleuze et Guattari, qui ont qualifié de « micropolitiques »⁷ tous les processus qui cherchent à inventer des alternatives politiques dans une société qui ne produirait plus de la domination dans la verticalité d'instances disciplinaires telles que l'État, l'Église, les systèmes médicaux ou éducatifs. Deleuze, à la suite de Foucault, a analysé l'émergence d'une « société de

⁵ E. Wetterwald, « Esthétiques modestes », *Visuel(s)*, 6, 1999, p. 5.

⁶ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998, p. 31.

⁷ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.

contrôle », où la coercition est produite horizontalement par l'ensemble du corps social, c'est-à-dire par les groupes ou les individus, sur eux-mêmes et entre eux-mêmes⁸. Ce type d'analyse ruine clairement le postulat d'un combat frontal, puisque l'artiste ne peut plus identifier ce que Picasso appelait un « ennemi » sur le terrain de la politique, mais il n'annule pas cependant la condition de possibilité de la lutte, comme c'est par ailleurs le cas chez les principaux théoriciens de la post-modernité. Loin de conclure à la complète déliaison de l'art et de la politique, Deleuze avait affirmé à plusieurs reprises le lien puissant qui continuait à unir pour lui la création artistique la plus contemporaine et l'engagement politique, dans le régime nouveau des sociétés de contrôle. Peu avant sa disparition, en 1987, Deleuze rappelait dans une conférence intitulée *Qu'est-ce que l'acte de création ?* « l'affinité fondamentale entre l'oeuvre d'art et l'acte de résistance »⁹. Or, les héritiers de Deleuze, qui réinvestissent la notion de « micropolitique » pour rendre compte de l'art actuel, vont utiliser le terme pour désigner le désengagement volontaire de l'artiste contemporain et l'inanité de tout combat susceptible de placer l'art sur le plan du politique.

Cette dilution de l'esprit de résistance dans la fidélité paradoxale à Deleuze est particulièrement manifeste dans exposition collective intitulée *Micropolitiques*¹⁰. En 2000, les critiques Paul Ardenne et Christine Macel ont présenté à Grenoble une sélection d'oeuvres qui veulent composer le portrait kaléidoscopique de « l'artiste micropolitique ». L'héritage de Deleuze est clairement assumé par le titre-manifeste de l'exposition, mais aussitôt affaibli, sinon désavoué. En effet, les commissaires d'exposition privilégient toujours la piste post-moderne de dissolution complète de l'engagement politique. Paul Ardenne résume ainsi les ambitions « micropolitiques » des oeuvres sélectionnées : « refus de l'utopie », désinvolture historique, et « jouissance au présent »¹¹. Qualifiée ainsi, la pratique artistique se laisse ainsi appréhender comme une résistance à la politisation plutôt qu'un acte de résistance politique. Tous ces termes

⁸ L'analyse des sociétés de contrôle a été développée essentiellement dans un livre d'entretiens : G. Deleuze, *Pour-parlers*, Paris, Éd. de Minuit, 1990.

⁹ Cette conférence, prononcée par Deleuze à la Femis le 17/05/1987 est restée inédite. Elle reste néanmoins disponible en texte intégral sur le site www.webdeleuze.com.

¹⁰ *Micropolitiques* : Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain, 6 février-30 avril 2000; commissaires: P. Ardenne & C. Macel, Grenoble, Le Magasin-Centre national d'art contemporain, 2000.

¹¹ Paul Ardenne défend et explique son projet d'exposition en ces termes : « L'idée à retenir, s'il en est une, c'est en substance que l'art " micropolitique " semble accordé avec l'idée de postmodernité et les conduites qu'engendre cette dernière. Un art, eut dit Lyotard, de la fin des " grands récits " de la culture occidentale, conscient de la vacuité des idéologies lourdes. Si la terminologie comme la chronologie exacte en restent discutées, on s'accorde toutefois à reconnaître à la " postmodernité " un contenu conceptuel ainsi qu'une existence historique indéniables. Le contenu conceptuel de la " postmodernité ", au plus simple ? D'abord, le refus des modes d'être du moderne tels que le culte du nouveau, l'avant-gardisme, la globalisation ou une téléologie de l'utopie. Encore, l'accent mis sur une relation décripée à l'histoire, décripation à même d'autoriser d'en révéler ou d'en revisiter les formules passées. Enfin, l'impulsion d'un principe de jouissance au présent (l'avenir peut attendre) voyant réactivés consommation individuelle et projets intimes (assomption du " moi je "). » P. Ardenne, *Micropolitiques*, Grenoble, Le Magasin, 2000, p. 12.

balisent alors un territoire artistique à qui l'on pourrait reprocher d'être beaucoup plus « micro », que « politique », et le critique anticipe d'ailleurs la remarque en assumant la profonde dépolitisation de la « micropolitique » comme une autonomie supérieure de l'engagement artistique :

D'aucuns pourront reprocher à l'art "micropolitique", paradoxalement, de n'être pas assez politique (voire, de ne pas l'être du tout). Pas de prise de position radicale en effet, peu d'œuvres à impact, peu d'allégeance aux combats identifiés. Soit.¹²

En dehors même de la discordance de cette posture avec les analyses menées par Gilles Deleuze, qui est pourtant convoqué comme origine intellectuelle, ce type de posture est particulièrement révélateur des deux dernières décennies du XXe siècle, qui ont vu se développer une intense production théorique et artistique professant comme forme de politisation ultime (et donc de résistance) l'annulation du politique dans l'art contemporain¹³.

Ce très rapide panorama de la crise de l'idéal de la résistance dans l'art contemporain a pour but de permettre d'appréhender de manière plus précise le renouveau des enjeux du rapport entre création et politique depuis l'an 2000. La charnière du nouveau millénaire a vu en effet se produire une révolution presque copernicienne vis-à-vis de l'engagement politique. Là encore, une exposition collective a fait date, en enregistrant et peut-être même en amplifiant, un changement brutal de perspective. En 2003, le critique français Jérôme Sans organise une exposition collective au Palais de Tokyo, intitulée *Hardcore : vers un nouvel activisme*¹⁴. L'intitulé volontairement provocateur revendique le « hard », le choc frontal avec la réalité, en opposition à la désinvolture désenchantée du « micropolitique ». La sélection du commissaire d'exposition mise sur un choix d'une dizaine d'artistes internationaux, présentés dans une esthétique néo-punk comme des « hackers du réel », perturbateurs, contestataires voire révolutionnaires. Si le mot « résistance » n'est pas prononcé, l'exposition en réhabilite néanmoins l'esprit en se voulant à la fois un manifeste de rupture avec l'esthétique postmoderne des années 1990 à 2000 et une revendication de l'implication radicale de l'artiste dans la sphère politique¹⁵. Après les attentats du 11 septembre 2001, le retour brutal de la

¹² *Ibid.*

¹³ Dominique Baqué a consacré une brillante analyse à la désertion massive du terrain de la politique par l'art contemporain des années 80 et 90. Elle souligne que le documentaire (filmé ou photographique) pourrait être le lieu privilégié de la résurgence de la politique dans l'art. D. Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.

¹⁴ *Hardcore : vers un nouvel activisme, towards a new activism*, commissaire d'exposition : Jérôme Sans, Paris, Palais de Tokyo, 2003.

¹⁵ Jérôme Sans synthétise l'ambition programmatique de sa sélection d'œuvres : « À l'heure de l'obsession d'une montée de violence, des débats permanents sur l'insécurité ou la menace terroriste, « Hardcore » questionne la radicalité et la « violence », notions présentes aujourd'hui dans le travail de nombreux artistes contemporains qui développent une attitude proche d'un certain activisme. Le terme « Hardcore » s'applique à la façon dont les artistes présentés dans l'exposition infiltrent la réalité, occupent d'une certaine manière le terrain de l'actualité et renvoient l'expression

violence politique –des « ennemis », pour reprendre le terme imposé par Picasso- est désormais à nouveau pleinement assumé dans le geste de création artistique. La parenthèse dépolitisée qui a suivi la fin de la Guerre Froide semble avoir été refermée soudainement¹⁶. L'un des artistes-phares de cette nouvelle génération d'artistes que présente *Hardcore*, est l'espagnol Santiago Sierra, qui fait alors sa véritable entrée sur la scène artistique internationale. Faute d'une dénomination précise pour cet ensemble d'artistes dont le dénominateur commun est un discours contestataire sur l'ordre du monde, le critique espagnol Miguel Angel Navarro a proposé récemment de parler de « Passion du Réel » pour identifier des plasticiens partageant la vision du réel comme un théâtre de cruauté sociale et politique¹⁷. Le parcours et l'oeuvre de Santiago Sierra vont permettre d'observer, au delà de la singularité individuelle, un exemple complexe du retour de la résistance politique sur la scène de l'art actuel.

SANTIAGO SIERRA: UN ART DE L'EXTRÊME CONFORMITÉ DANS L'ALÉNATION (1999-2008)

Parmi les oeuvres de Santiago Sierra présentées dans le cadre de l'exposition *Hardcore*, figurent deux performances réalisées en 2002. Des enregistrements vidéos et audio, ainsi que des séries de photographies noir et blanc constituent un dispositif qui rend compte dans l'espace muséal de ces deux performances réalisées, pour l'une dans une galerie à Mexico et pour l'autre dans un terrain de la province de Cadix en Espagne. La première oeuvre intitulée *Dos Maraqueros*, est introduite par la notice suivante, rédigée par l'artiste :

Dos invidentes de los que suelen pedir limosna en el centro de la ciudad fueron contratados para realizar su trabajo en la galería. Aunque su jornada es mayor, se les contrató para tocar cuatro horas diarias durante un mes. Finalmente la galería sólo les incitaba a tocar cuando aparecía un visitante. Se emplearon seis altavoces para amplificar su sonido.¹⁸

Les photographies montrent les deux infirmes, salariés par l'artiste, et installés dans une galerie mexicaine, ainsi que le dispositif acoustique d'amplification sonore, qui se trouve réinstallé dans le Palais de Tokyo.

d'une vérité crue, livrée sans formatage médiatique préalable. La virulence d'un propos verbal et visuel qui démasque et fustige les initiatives sociales et politiques démagogues. » « Introduction », *Hardcore : vers un nouvel activisme, towards a new activism*, commissaire d'exposition : Jérôme Sans, Paris, Palais de Tokyo, 2003., s.n.

¹⁶ Remarquons à cette occasion que le principal théoricien du « micropolitique » en a aussi enregistré rapidement la disparition subite. Paul Ardenne a publié en effet récemment un volumineux ouvrage consacré à toutes les pratiques extrêmes dans l'art contemporain, constatant ainsi la fin, au moins momentanée, du cycle « micropolitique » qu'il avait contribué à instituer. Paul Ardenne, *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

¹⁷ Dans un numéro récent de la *Revista de Occidente* consacré à « la Pasión de lo Real » sur la scène contemporaine, M. A. Navarro voit dans l'oeuvre de Santiago Sierra « un intento de presentar lo real del sujeto más allá de la cultura ». M. A. Navarro, « El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro », *Revista de Occidente*, 297, Febrero 2006, p. 7.

¹⁸ Tous les comptes-rendus de performances et toutes les images présentés ici sont extraits du site internet de Santiago Sierra, avec l'autorisation de l'artiste. <http://www.santiago-sierra.com>.



Santiago Sierra, Galería Enrique Guerrero. México D.F., México. Enero de 2002

L'autre performance présentée s'intitule *3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno*. La notice éclaire à nouveau les conditions de réalisation de cette immense intervention sur un terrain de la Dehesa de Montenmedio, à Vejer de la Frontera dans la province de Cadix :

En un terreno situado frente a las costas de Marruecos se excavaron 3000 huecos de las medidas indicadas y con las caras perpendiculares y paralelas entre sí. El trabajo fue llevado a cabo por un grupo que oscilaba entre 20 y 7 jornaleros según el día. Se trataba de trabajadores africanos, mayoritariamente senegaleses y en menor medida

marroquíes, más un capataz español. Las labores se hicieron a pala durante un mes y cobraron el salario estipulado por la administración española para jornaleros, es decir 54 euros por ocho horas de trabajo.

Là encore, les photographies donnent à voir le travail en cours de réalisation, avec un ouvrier noir en train de creuser un trou à la pelle, selon les consignes de l'artiste-employeur, ainsi qu'une vue aérienne de l'oeuvre terminée.





Fondation NMAC, Montenmedia, Cadix, Espagne

Ces deux performances de Santiago Sierra font de la dialectique entre le travail humain et l'oeuvre d'art le centre névralgique de la production artistique. L'artiste devient employeur et commanditaire d'un travail qui aura par la suite le statut d'oeuvre et les ouvriers employés sont choisis parmi les franges les plus déshéritées et marginales de la société. Il s'agit soit d'infirmes, soit de travailleurs immigrés venus du Tiers-Monde, en l'occurrence, d'Afrique. Le travail exécuté relève pour les musiciens de leur activité quotidienne, la mendicité, activité informelle s'il en est, qui se retrouve ainsi salariée, soumise à un contrat de travail et institutionnalisée comme pratique artistique dans une galerie.

Dans le cas des terrassiers, c'est bien sûr la force de travail qui est employée par l'artiste, et l'activité est d'ailleurs limitée volontairement à un travail manuel. En privant les ouvriers de pelleteuses ou d'outils mécaniques, Santiago Sierra réduit le travail humain à son expression la plus élémentaire, la moins qualifiante, comme s'il s'agissait d'ôter toute compétence technique secondaire, pour révéler la nature originelle fondamentalement aliénante du travail humain. Cette performance ne produit pas uniquement une critique sur le plan sociologique, dirigée contre l'asservissement par le travail : l'immense champ de fosses creusées par les ouvriers sur un terrain qui fait face au Maroc prend aussi le sens d'une allégorie historique et politique, en référence à la tragédie silencieuse de la mort des immigrants clandestins naufragés des *pateras* venues d'Afrique. La violence de l'oeuvre tient ainsi à sa capacité à métaphoriser un drame humain dans le happening artistique, en faisant appel à ses véritables protagonistes. En payant des ouvriers africains, dirigés par un contremaître espagnol, pour creuser ce qui pourrait être leur propre tombe, ou celle de leurs frères d'infortune, Santiago Sierra produit un simulacre de domination où l'acteur est rétribué pour tenir son rôle de dominé.

Remarquons enfin que la notice de présentation éclaire soigneusement la question de la rémunération de ce *lumpenproletariat*, qui est le pivot central du geste artistique de la performance. Santiago Sierra applique en effet les rémunérations officielles de l'État espagnol et son intervention devient donc le double exact de l'employeur réel.

Peut-on alors reprocher à l'artiste d'être un exploiteur, dans la mesure où il se contente de reproduire le contrat salarial officiel ? En renonçant à toute philanthropie, Santiago Sierra, met le spectateur en face des lois du marché du travail (officiel ou informel, dans le cas de la mendicité) qui se retrouvent déplacées sur la scène artistique pour y être rejouées, exhibées et *in fine* dénoncées. La résistance politique de Santiago Sierra repose donc toute entière sur la réduplication à l'identique des mécanismes économiques et sociaux dans la pratique artistique. Pour cela, l'artiste se place dans la position du dominant (employeur, rémunérateur, occidental, nanti d'un capital économique et culturel) et s'exhibe comme une puissance souveraine qui utilise les damnés de la Terre comme des instruments du happening artistique.

Un succinct passage en revue de quelques-unes de ses oeuvres révèle que le dénominateur commun de l'abondante production de Santiago Sierra est de donner à voir ce que l'artiste considère comme une copie extrêmement conforme des mécanismes de l'aliénation capitaliste, et ce, en assumant pleinement d'être le grand architecte de l'horreur économique sur la scène de l'art. Salarier dix hommes cubains pour se masturber¹⁹, 133 vendeurs ambulants de race noire pour se faire teindre en blond²⁰, un homme pour rester emmuré pendant 360 heures²¹, dix-huit citoyens allemands nés avant 1939 pour rester face à un mur, comme des écoliers punis²² et un maçon ukrainien au chômage pour écouter un cours d'histoire de l'art en polonais²³, sont quelques uns des nombreux dispositifs où la question du travail, de son sens et de sa valeur, se trouve posée et surtout démantelée par l'artiste. Depuis 1990, Santiago Sierra a ainsi développé un travail de *performer*, dont il faut rappeler l'origine pour mieux dater l'engagement politique et comprendre son sens. Santiago Sierra s'est tout d'abord inscrit dans une filiation artistique apparemment bien éloignée de l'engagement politique. Ses premières oeuvres étaient en effet très proches du minimalisme, car à partir de 1990, il a exposé à Madrid et en Allemagne, des séries de volumes cubiques, héritiers de l'*art povera*. Ces sculptures représentaient un travail abstrait sur l'espace, radicalement à l'écart de toute implication d'ordre politique ou social. Pendant les dix premières années de sa carrière d'artiste, Santiago Sierra s'est donc inscrit dans le sillage de la sculpture minimaliste, avec des oeuvres qui ne donnent rien d'autre à voir ou à interpréter que l'immanence de leur volume et de leurs formes. Santiago Sierra déserte subitement l'art minimal et son

¹⁹ *10 personas remuneradas para masturbarse*, Calle Tejadillo. La Habana, Cuba, novembre de 2000.

²⁰ *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, Arsenal, Venecia, Italia, junio de 2001.

²¹ *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas*, PSI, Centro de arte contemporáneo, Nueva York, septiembre de 2000.

²² Los Castigados, Landgericht Frankfurt, Gerichtsstrasse 2, Kleinmarkthalle, Hasengasse 5-7, U-Bahn Hauptwache, S-Bahnzugang Hbf, Deutsche Bibliothek, Adickesallee 1, Stadtbücherei, Zeil 17, Senckenberg Museum, Senckenberganlage 25, J.W.-Goethe Universität, Hauptgebäude, Senckenberganlage 31, Fine Arte Fair, Messe Frankfurt Halle 9, Frankfurt, Alemania, marzo de 2006.

²³ *Historia de la Galería Foksal enseñada a un desempleado ucraniano*, Fundación Galería Foksal, Varsovia, Polonia, febrero de 2002.

autotélisme pour s'engager en 1999 sur la voie du retour à la signification et même de la provocation. Le passage de la sculpture à la performance témoigne de cette rupture soudaine et il faut également noter que l'utilisation de l'argent comme élément clé du happening devient dès lors la clé de voûte de toute sa pratique. Santiago Sierra ouvre ainsi une nouvelle voie de manière brutale à la fin des années 90 et il s'impose rapidement comme un témoin particulièrement éloquent des retrouvailles de l'art contemporain et de l'engagement politique.

Une ligne de 160 cm de long

L'analyse précise de l'une des premières performances à teneur politique de Santiago Sierra permet de comprendre comment le retour de l'artiste à l'engagement et à la critique sociale est bien loin de constituer une renaissance de l'idéal de l'art comme principe de libération de l'homme par l'homme. Santiago Sierra construit d'emblée sa critique radicale de la notion de travail avec une grande violence symbolique qui inhibe toute idée d'émancipation. En 2000, Santiago Sierra avait salarié quatre prostituées espagnoles pour se faire tatouer une ligne sur le dos, lors d'une performance intitulée *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*²⁴. La rémunération des prostituées se faisait en doses d'héroïne, et l'artiste précisait alors soigneusement la valeur marchande de cet échange, dans le cadre de l'activité de prostitution. La notice de présentation de la performance opérait à nouveau comme une dénudation de la loi du marché : une dose valait 67 dollars et le tarif de la fellation était fixé entre 15 et 17 dollars. L'artiste ne disait pas, mais laissait déduire au spectateur, que sur le marché de la prostitution, le tatouage, c'est-à-dire la performance artistique (réalisée contre une dose d'héroïne) « valait » entre 4 et 5 fellations.



²⁴ Le compte-rendu de la performance précise : "Cuatro prostitutas adictas a la heroína fueron contratadas, por el precio de una dosis, para que consintieran en ser tatuadas. Normalmente cobran 2000 o 3000 pesetas, entre 15 y 17 \$, por una *felatio*, mientras que el precio de la dosis ronda las 12000 pesetas, unos 67 \$." *Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas*, El Gallo Arte Contemporáneo, Salamanca, España, diciembre de 2000.



Línea de 160 cm tatuada sobre 4 personas

L'extrême crudité de l'échange commercial qui se réalise dans la performance place l'artiste simultanément dans la position du *dealer* et du client de ces prostituées héroïnomanes, puisqu'il achète leur corps en échange de drogue. Par ailleurs, l'intervention de Santiago Sierra s'auto-désigne comme une abstraction, car c'est le tatouage d'une ligne, dont la longueur est quantifiée, qui donne le titre à la performance. L'abstraction minimaliste de la mesure d'un segment de ligne vient ainsi se substituer, pour l'exacerber encore, à la matérialité de la peau, de la drogue qui va être injectée certainement peu après la réalisation de performance, et plus généralement à la misère humaine dans la dégradation physique et morale. On peut également interpréter cette abstraction comme l'anéantissement de tout espoir de salut : il ne s'agit pas pour l'artiste de sauver des individus et l'art doit se savoir en la matière complètement impuissant. Sierra choisit donc de rejouer l'aliénation dans un dispositif artistique sans proposer aucune issue, c'est-à-dire aucune tentative de changement ou de subversion de la situation initiale.

Francisco Javier Martín a très justement observé que l'oeuvre de Santiago Sierra se concentre à « répéter le mal » avec minutie et que, dans la réduplication méthodique des situations d'exploitation, l'artiste n'intervient jamais comme un demiurge, mais bien comme la figure de l'incarnation de la responsabilité et donc du Mal. Le critique espagnol souligne que le projet de Sierra est de « construir situaciones de producción en las que no hacer nada se convierta en algo »²⁵, ce qui est vrai pour le tatouage, acte passif pour celui qui est tatoué, mais on pourrait également retourner la formule sans pourtant l'annuler. À l'inverse, Santiago Sierra construit des situations où faire quelque chose ne sert à rien, comme c'est le cas pour *3000 buecos*, la teinture des cheveux en blond ou le fait d'écouter des cours d'histoire de l'art. Faisant du travail rétribué une activité immorale ou absurde, Santiago Sierra s'installe dans la production para-

²⁵ F. J. San Martín, "Repetir el mal", *Arte y parte*, 63, junio / julio 2006, p. 35.

doxale d'un trouble ou d'un choc chez le spectateur, qui prétend distiller une sorte de « remède dans le mal », en rudoyant la bonne conscience du public privilégié auquel l'art contemporain est destiné.

La dialectique du maître et de l'esclave : résistance, cynisme, ou nihilisme ?

Cette volonté de représenter la ruine de la capacité du travail humain à réaliser quelque chose et donc à libérer l'homme constitue la pierre angulaire de la « résistance » de l'oeuvre de Santiago Sierra. En effet, sa démarche consiste à résister au discours et à la logique du capitalisme et du néo-libéralisme qui promeuvent la « valeur travail » comme voie d'émancipation de l'homme par l'homme. L'artiste construit alors des mises en scène du travail où celui-ci se trouve réduit à l'état d'abjection, de non-sens ou d'aliénation grâce à des situations de marchandisation où participent des « opprimés » bien réels. Cette volonté de subversion n'empêche pourtant pas Santiago Sierra d'être un artiste reconnu par les institutions et le marché de l'art. Il est en effet reçu par toutes les instances de légitimation du monde de l'art contemporain comme un artiste engagé, alter-mondialiste, qui assume dans une provocation continuelle le paradoxe du rôle social de l'artiste dans la contradiction de l'exploitation. Il est alors normal de s'interroger sur l'idéologie qui sous-tend les performances de Santiago Sierra ainsi que sur leur signification éthique autant qu'esthétique. Interrogé en 2005 par un journaliste espagnol, Carlos Jiménez, à l'occasion du salon ARCO qui se tient chaque année à Madrid, Santiago Sierra montre clairement qu'il n'est pas dupe de la portée de son propre engagement :

P. ¿Se considera un artista proletario?

R. Mi tema fundamental es la clase trabajadora y el trabajador, y en ese sentido podría ser. Lo que pasa es que el artista como productor de objetos de lujo muy difícilmente puede llevar ese título. Puedes dar la lata, tocar los cojones. Pero creo que cualquier activista de izquierda me partiría la cara si me oyese decir algo así.²⁶

Santiago Sierra fait clairement la différence entre sa posture d'artiste qui parle du prolétariat, voire qui l'utilise, et la figure de l'individu engagé *de facto* dans la résistance politique, qu'il désigne comme « l'activiste de gauche ». Il définit alors son action de résistance artistique comme un parasitage, c'est-à-dire l'expression de la mauvaise conscience de la société néo-libérale occidentale (c'est le sens politique que nous donnons à son rôle auto-proclamé de « tocapelotas »...). Santiago Sierra semble faire preuve de bonne foi en reconnaissant les limites de l'effectivité de sa résistance politique : à ses spectateurs de juger s'il s'agit là de la seule manière de résister à l'oppression contemporaine, de cynisme ou alors de nihilisme.

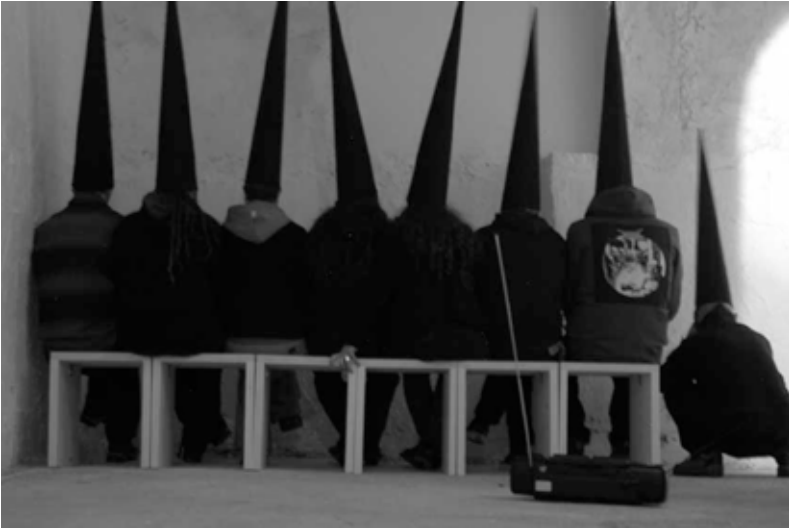
²⁶ C. Jiménez, «Entrevista con Santiago Sierra», *El País*, 05/02/2005.

Sans vouloir trancher entre ces trois interprétations, nous nous proposons de les suivre dans l'oeuvre de Santiago Sierra pour montrer qu'elles coexistent et inter-agissent. Nous avons vu que Santiago Sierra résiste au discours dominant de la société capitaliste en élaborant un simulacre qui rejoue sur des tableaux très divers (sexualité, histoire, mémoire, discours sur l'art, identités sociales etc...) la vieille dialectique du maître et de l'esclave. En effet, l'argent, par la rémunération des acteurs des performances est ce qui permet à Santiago Sierra de s'instituer en « Maître » sur la scène du happening. Dans la mesure où, comme le Maître hégélien, Santiago Sierra ne travaille pas mais fait travailler des salariés, il domine, mais c'est précisément à ce stade qu'il interrompt volontairement le mouvement dialectique de libération à l'oeuvre dans le travail humain. Suivant en cela Marx plutôt que Hegel, Santiago Sierra dénonce l'aliénation du travail capitaliste sans toutefois proposer d'issue. Car, là où le marxisme envisageait le travail (une fois émancipé de la tutelle de la domination capitaliste) comme une valeur de civilisation, capable de faire accéder le prolétariat à l'autonomie, Sierra renonce de manière claire à cette possibilité. Il ne joue en effet jamais dans ses dispositifs à mimer la libération ou un simulacre de « Grand Soir ». Fils de son époque néo-libérale, Santiago Sierra expose le mot « lutte des classes » en allemand dans une église italienne²⁷, comme témoignage, ironique et provocateur, d'une dette spirituelle envers Marx, sans avoir la foi dans l'avènement d'une libération future de l'homme. En ce sens, on peut voir dans l'oeuvre de Sierra une résistance politique qui a assumé la ruine des idéologies décrite par les théoriciens de la post-modernité, pour dériver vers une sorte de nihilisme. Il n'y a en effet rien après la lutte des classes et les performances semblent rejouer à l'infini la même défaite des dominés.

La conscience de ce néant absolu du progrès social et l'absence de tout dépassement possible de l'asservissement des plus faibles, peuvent conduire aussi l'artiste vers une forme de cynisme. Santiago Sierra ne se contente plus de salarier le *lumpenproletariat*. Il convoque aussi ceux qui peuvent incarner la lutte contre la société capitaliste, ceux qu'il appelait dans son interview « les activistes de gauche ». La rencontre de l'artiste-activiste et des activistes politiques est loin d'être complaisante. En effet, en 2006, Santiago Sierra, a rémunéré huit anarchistes italiens pour leur faire écouter la messe de minuit²⁸.

²⁷ Santiago Sierra a réalisé en 2004 une installation monumentale du mot "lutte des classes" (écrit en allemand *klassenkampf*) dans une église italienne. L'oeuvre s'intitule *Palabra de 350 cm de altura por 1200 cm de ancho*, Iglesia de San Matteo, Lucca, Italia, mayo de 2004.

²⁸ *Los anarquistas*. Volume, Roma, 25 de diciembre de 2006. Le compte-rendu de la performance éclaire les conditions de la transaction. "A las 00.00 horas del 25 de diciembre de 2006 se convocó a un grupo de 8 anarquistas militantes para escuchar la misa del Gallo. Cada uno de ellos vestía un capirote de arpillera negra, recibiendo 100 euros por esta actuación".



Los anarquistas, Roma, 2006

La notice de présentation de la performance précise que ces huit anarchistes sont tous « militants » et ils réalisent donc ce que l'artiste assume de ne pas faire : une implication directe dans le champ social pour lutter contre « l'ennemi » capitaliste. Néanmoins, pour la somme de cent euros, ils acceptent d'écouter la messe de célébration de la Nativité, qui devient ici l'allégorie de la naissance et de l'espoir du christianisme, diamétralement contraire à leur engagement politique. Le port d'un « capirote de arpillera negra » renvoie à l'imagerie bien connue des pénitents. Le spectateur est appelé à se demander quels péchés doivent donc expier les militants anarchistes. Leur impuissance à renverser la logique marchande des démocraties capitalistes ? Ou bien d'avoir accepté d'être rémunérés pour écouter un message chrétien contraire à leurs principes ? Le port de la coiffe de pénitent est également à l'origine d'une expression très populaire en Espagne, puisque « el tonto de capirote », sert à désigner le plus haut degré de la bêtise. L'artiste affuble-t-il les anarchistes d'un « capirote », qui serait l'équivalent de notre bonnet d'âne ?

Dans ses performances qui exhibent la grande dévoration de l'humain par l'argent, Santiago Sierra échafaude une multiplicité de mises en scène qui ne reculent ni devant le nihilisme, ni devant le cynisme. Pour savoir si cette radicalité est la marque de l'intransigeance de l'engagement artistique, ou l'aveu erratique de sa défaite, il faudra sans doute continuer à observer attentivement l'oeuvre de Santiago Sierra. Né en 1966, Santiago Sierra commence en effet à exposer ses oeuvres en 1990 et il développe une pratique artistique qu'il qualifie lui-même « d'activisme politique » à partir de 1999. S'il reste depuis lors clairement fidèle à ce paradigme, son oeuvre est toujours en mouvement et elle ne semble pas s'être définitivement installée sur le territoire de la provocation, du *trash*, et du jeu sur le décalage de la misère du monde sur la scène de l'art.

Dans deux performances très récentes, datant de 2007, Santiago Sierra propose des dispositifs nouveaux, où désormais, les acteurs ne sont pas rémunérés. La première s'intitule *La trampa*, et elle a été réalisée en décembre 2007 à Santiago du Chili par treize personnalités éminentes des institutions politiques et culturelles chiliennes (chef du parlement, ministres, directeurs de musée, artistes officiels, journalistes etc...) qui défilent une par une devant un groupe de 186 travailleurs péruviens. Le compte-rendu de la performance présente le dispositif scénique et explique la confrontation muette de ce patriciat républicain qui comparait devant une plèbe dont les regards « sévères » laissent planer un silence lourdement chargé de reproches.

Esta obra fue realizada para ser contemplada en exclusiva por las siguientes 13 personalidades : Patricio Walker Prieto, Presidente Cámara de Diputados, José Antonio Viera-Gallo, Ministro Secretario General de la Presidencia; José Goñi, Ministro de Defensa, Juan Eduardo Faúndez, Director del Instituto Nacional de la Juventud; Carlos Peña, Rector de la Universidad Diego Portales; Nelly Richard, Vicerrectora Universidad Arcis; Francisco Brugnoli, Director Museo de Arte Contemporáneo; Raúl Zurita, Poeta, Premio Nacional de Literatura, Justo Pastor Mellado, Crítico de Arte y Curador Museo Salvador Allende, Hernán Garfías, Director Escuela de Arte Universidad Diego Portales; Rodrigo Miranda, Periodista de la Tercera; Macarena García, Periodista de El Mercurio; Catalina Mena, Periodista Revista Paula. Todos ellos fueron llamados de uno en uno a internarse en un largo pasillo de madera en construcción. En un punto del camino la personalidad se veía en medio de un teatro con 186 trabajadores peruanos mirándolo con severidad. No pudiendo salir en ese punto, la personalidad se volvía sobre sus pasos. No obstante el pasillo había cambiado y ya no conducía al punto de partida sino a la calle donde un vigilante le devolvía las llaves de su automóvil y le agradecía su presencia.²⁹



²⁹ *La trampa*, Matucana 100, Santiago de Chile, diciembre de 2007.



La trampa, Santiago de Chile, 2007

La présence du groupe de travailleurs péruviens est annoncée dans la performance comme hors de tout cadre de rémunération, et Santiago Sierra fait donc intervenir pour la première fois des individus qui incarnent à la fois le prolétariat et les opprimés comme des sujets et non plus comme des acteurs liés par la dépendance économique. Par ailleurs, le groupe des notables qui concentrent le capital économique ou symbolique est lui aussi manifestement volontaire. Le titre de l'oeuvre, *La trampa*, est à cet égard éloquent, car l'artiste se montre à présent rusé, manipulateur des forts non plus dominateur ou exploiteur des faibles. Santiago Sierra a ici à visiblement renoncé à endosser sur la scène symbolique de la performance le rôle de l'exploiteur et donc du coupable. En rendant leur entière responsabilité à ceux que Santiago Sierra juge coupables de la misère du monde, l'artiste a rapproché l'art de la vie, dans une performance qui met face à face dominants et dominés hors de la logique du simulacre et de la réduplication du mal. Toujours en 2007, au Mexique cette fois, Santiago Sierra a fait lire (là encore sans rémunération) une liste de 1549 noms de citoyens mexicains tués par la police ou l'armée lors d'épisodes de violences politiques depuis 1968. Cette performance, qui s'intitule *1549 crímenes de estado*, pose là encore la question de l'oppression en dénonçant la raison d'État et en désignant explicitement l'état mexicain comme meurtrier³⁰. Ces deux

³⁰ Le compte rendu de la performance précise que la liste a été lue sur la Plaza de las Tres Culturas. Cette liste a été composée par un groupe de chercheurs de la Universidad Nacional Autónoma de México dirigé par Álvaro Vázquez Mantecón, qui a établi un décompte des décès liés aux épisodes politiques suivants :

- « - Movimiento estudiantil de 1968, Ciudad de México.
- 10 de junio de 1971, Ciudad de México.
- "Guerra sucia" durante los años setenta.
- Muertos por violencia política en el periodo 1988-1994.

oeuvres récentes montrent que la trajectoire de Santiago Sierra peut s'infléchir profondément, en renouvelant le dispositif de l'extrême conformité dans la domination, qui constituait jusqu'alors le centre théorique de sa pratique artistique.

Sans nous prononcer de manière catégorique sur la valeur éthique ou politique de cette nouvelle démarche, nous pouvons observer que la résistance politique chez Santiago Sierra est passée par le nihilisme et le cynisme pour rencontrer peut-être une certaine forme d'humanisme, qui rend aux acteurs (qu'ils soient dominants ou dominés) une position de sujets. Il reste cependant à savoir, si l'oeuvre de Santiago Sierra parviendra à l'avenir à échapper à ce que Milan Kundera considère comme le vice moderne par excellence : la simplification et le manichéisme. Dans *L'art du roman*, l'écrivain rappelle que l'opposition du Bien et du Mal, comme principe structurant de la réalité sociale, est une forme bien contemporaine du Kitsch, présente dans les sociétés totalitaires, comme dans les sociétés libérales de l'information et de la communication.

Le caractère de la société moderne renforce monstrueusement cette malédiction : la vie de l'homme est réduite à sa fonction sociale ; l'histoire d'un peuple à quelques événements, qui sont à leur tour réduits à une interprétation tendancieuse ; la vie sociale est réduite à la lutte politique et celle-ci à la confrontation de deux grandes puissances planétaires. L'homme se trouve dans un vrai 'tourbillon de la réduction', où le 'monde de la vie' dont parlait Husserl s'obscurcit fatalement et où l'être tombe dans l'oubli.³¹

La résurgence de l'opposition politique et de la résistance sociale, qui sont manifestes dans le travail plastique de Santiago Sierra font de cet artiste l'une des figures les plus marquantes d'une génération de créateurs qui a opéré un retour à la politisation radicale, au risque cependant de se trouver entraîné par ce que Milan Kundera appelait le « tourbillon de la réduction ». Trouvant parfois la propagande sur son chemin, Santiago Sierra reste néanmoins « engagé » au sens sartrien du terme, car il construit au fil de ses performances une figure de l'artiste qui intervient de plus en plus directement dans le champ des conflits sociaux.

Cet art de l'intervention directe a de quoi dérouter plus d'un critique d'art, puisqu'il dément tous les pronostics des théoriciens de la post-modernité, qui avaient annoncé l'apocalypse molle de la dissolution des idéologies dans l'avènement de l'esthétique « micropolitique ». La résistance de la génération actuelle de plasticiens est donc tout autant intellectuelle que politique, puisqu'elle dément et ruine subitement tout l'horizon d'attente esthétique et philosophique de la génération précédente. Ce désaveu

- Chiapas, 1994-2006.
 - Aguas Blancas, Guerrero, 1996.
 - El Charco, Guerrero, 1998.
 - San Salvador Atenco, Estado de México, 2006.
 - Conflicto de la APPO, Oaxaca, 2006.»

³¹ Milan Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 p. 28-29.

collectif ne suffit pas pourtant à fédérer les nombreux artistes qui ont retrouvé le sens politique de la création dans un mouvement ou une avant-garde, sous la bannière d'un dogme esthétique commun. La scène artistique internationale voit en effet se développer une multitude de résistances politiques nouvelles et hétérogènes, qui se heurtent parfois les unes contre les autres.

Les très récentes déclarations de l'artiste français Claude Lévêque permettent de voir la vision résolument bi-polaire du monde social présente chez Santiago Sierra qui n'incarne pas la totalité de l'esprit de cette nouvelle génération de plasticiens. Interrogé par le journaliste Sean James Rose sur le sens de son engagement politique, Claude Lévêque dénonce le conformisme qui sous-tend la vogue des artistes *trash* et il plaide pour une résistance tout aussi radicale, mais beaucoup plus ambiguë. Plus qu'un discours politique, l'artiste français revendique un art politique au sens fort, qui se confronte réellement à la société et au marché de l'art, au risque même de la censure.

- Votre travail est-il engagé ?

- Si je m'approprie la réalité pour en faire des métamorphoses, je ne donne de leçons à personne, chacun se débrouille. Au label d'artiste social, je préfère celui « d'artiste asocial », je n'aime guère ceux qui prospèrent sur le fond de commerce des questions sociales, ni ceux qui se vautrent dans le *trash*. Le *trash* me révolte : derrière l'hémoglobine et le pipi-caca, c'est l'ordre moral qui se cache, on a affaire à un refoulement bourgeois, un puritanisme inversé. Ce qui m'importe, c'est l'ambiguïté, l'entre-deux. Je travaille la bizarrerie de certaines mises en parallèle, comme ma pièce avec un Mickey en néons associée au slogan nazi *Arbeit macht frei*, que les organisateurs de l'expo Disney au Grand Palais avaient refusée.³²

Ce grand écart entre un paradigme de « l'artiste social » et celui de « l'artiste asocial » laisse augurer de la richesse encore à venir des métamorphoses politiques de l'art actuel.

³² S. James Rose, « Rencontre avec Claude Lévêque », *Libération*, 26/03/2008.

BIBLIOGRAPHIE

- ARDENNE, P., MACEL, C., *Micropolitiques : Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain, 6 février-30 avril 2000; commissaires: Paul Ardenne & Christine Macel*, Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain, 2000.
- , *Extrême, esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.
- BAQUÉ, D., *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BOURRIAUD, N., *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998.
- CASSAGNE, A., *La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Seyssel, Champ Vallon, 1997.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éd. de Minuit, 1980.
- DELEUZE, G., *Pourparlers*, Paris, Éd. de Minuit, 1990.
- GOLDBERG, R., *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris, France, Thames and Hudson, 2001.
- JAMES ROSE, S., « Rencontre avec Claude Lévêque », *Libération*, 26/03/2008.
- JIMÉNEZ, C., « Entrevista con Santiago Sierra », *El País*, 05/02/2005.
- LYOTARD, J.-F., *La Condition Postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.
- NAVARRO, M. A., « El arte contemporáneo entre la experiencia , lo antvisual y lo siniestro », *Revista de Occidente*, 297, Febrero, 2006, p. 7-25.
- Paroles de peintres*, textes présentés par J.-F. Domergue, Paris, A. Michel, 1997.
- SANS, J. *Hardcore : vers un nouvel activisme, towards a new activism, commissaire d'exposition : Jérôme Sans*, Paris, Palais de Tokyo, 2003.
- KUNDERA, M., *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- SAN MARTÍN, F. J., « Repetir el mal », *Arte y parte*, 63, junio / julio 2006, p. 32-45.
- WETTERWALD, E., « Esthétiques modestes », *Visuel(s)*, 6, 1999, p. 5-23.