

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

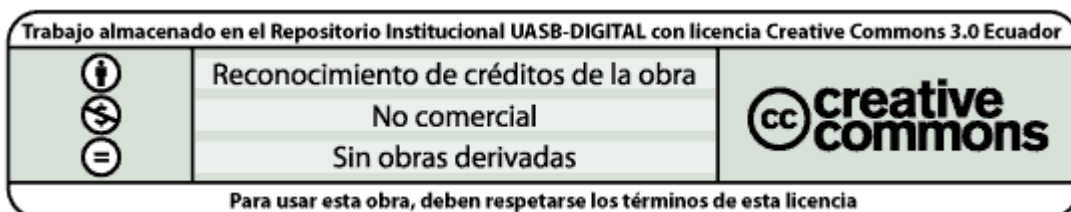
Mención en Artes y Estudios Visuales

Políticas de representación y poder

La práctica artística del español Santiago Sierra

Gabriela Katherine Romero Velásquez

2014



**CLAUSURA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE
TESIS/MONOGRAFIA**

Yo, Gabriela Katherine Romero Velásquez, autora de la tesis intitulada “Políticas de representación y poder. El sujeto marginal en la obra del español Santiago Sierra” mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura con mención en Artes y Estudios Visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaria General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.....

Firma.....

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN Y PODER
La práctica artística obra del español Santiago
Sierra

Gabriela Katherine Romero Velásquez

Tutor: Mayra Estévez

2014

RESUMEN

La presente tesis, es un estudio sobre las políticas de representación y poder en el arte relacional de la obra del artista español Santiago Sierra, en la cual se realizó un análisis en torno al papel protagónico del uso de la representaciones en el arte contemporáneo como una construcción discursiva que parte de una base más amplia, como es la cultura y la sociedad del sistema mundo-capitalista colonial.

En esta investigación se problematizan las política de representación del sujeto marginal, y se reconoce en la forma de hacer arte relacional del artista regímenes de poder, por cuanto el Otro representado es el cuerpo en donde confluyen repositorio de desigualdades y superioridades fundadas a partir de la cultura.

- Así, en el primer capítulo, se plantea un recorrido por el arte relacional y antagonico con la cultura, y como la primera se nutre de la segunda, desde el manejo de la violencia del Arte Contemporáneo, pasando por los regímenes escópicos y, hasta la operación de la representación.
- Posteriormente, en el segundo capítulo, se analiza las políticas de representación de las que se nutre Sierra para realizar su obra, tales como: la otredad, la diferencia, el estereotipo, la cosificación y el espectáculo. Siendo estas una forma de representar, lo que denominaremos pornomiseria en arte. Partiendo también, desde las perspectivas visuales sobre el cuerpo del sujeto marginal, tales como, la racialización, la sexualización y el canibalismo a partir de dos obras: *Los penetrados* y *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas*.

Dedicatoria

A mi hija,

por llegar en el momento adecuado

Agradecimientos

A mi familia por la paciencia y su tiempo.

A Glenda por su amistad.

A Mayra por ir contra el tiempo.

A Chiri y Martha por levantarme.

Sin ustedes no hubiese sido posible subir este escalón en mis estudios.

ÍNDICE

Introducción	8
CAPÍTULO I	
1. EL ARTE RELACIONAL Y LA SOCIEDAD	14
1.1. La violencia en el Arte Contemporáneo	14
1.2. Del arte relacional al arte antagónico: intersticios entre arte y política	21
1.3. Regímenes escópicos: visualidad y visibilidad.....	25
1.4. Operación de la representación: discurso, conocimiento y poder.....	34
CAPÍTULO II	
2. POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE SANTIAGO SIERRA.....	39
2.1. Perspectivas visuales sobre el cuerpo del sujeto marginal: racialización, sexualidad y canibalismo	42
2.2. La construcción de la otredad y la diferencia	49
2.3. El estereotipo como estrategia naturalizante en la sociedad del espectáculo.....	55
2.4. La problemática de la representación...Dilemas éticos.....	59
2.5. De la pornomiseria en el cine a la pornomiseria en el arte.....	61
CONCLUSIONES.....	68
BIBLIOGRAFÍA	72
ANEXOS.....	76

Introducción

La gran variedad de definiciones de arte contemporáneo, lo han vuelto indefinible. La obra de arte como la conocíamos, es decir, el objeto estético sobre el pedestal se ha ampliado hacia la práctica artística. Nuevos intereses y proyectos de creación se desplegaron en los años setenta, con la introducción del *performance*,¹ *happening*, *body art*, *sniggling*, ya no será el objeto sino es el sujeto el elemento importante; que pretenderá la participación activa de un espectador que antes era un mero observador pasivo. En los años noventa, se da paso a nuevas búsquedas y posturas que van desde cuestionamientos críticos, políticos, activistas, democráticos, emancipadores y estetisistas como: el arte relacional y antagónico.

En esta investigación he seleccionado al español Santiago Sierra², artista visual que trabaja con estrategias propias del *ready made*, minimalismo, el *performance* y el arte conceptual. En el año de 1998 expone en México su primera obra enmarcada en esta nueva estética *Línea de 30cm. tatuada sobre una persona remunerada*³ junto a la inscripción “Para esta obra se buscó una persona sin tatuar, y que no tuviese la intención de ser tatuada, pero que, haciéndole falta dinero consintiese en llevar una marca de por

¹ El término *performance* significa arte en vivo y como práctica artística fue creado durante 1970 y se difundió durante las vanguardias. El público sólo observa el transcurso de la acción performática, que se maneja con un guion establecido. De éste nace el *sniggling* que es una variación del *performance*, con la diferencia que el espectador no sabe que lo que acontece ante sus ojos es una acción artística.

² Nacido en Madrid en 1966, Santiago Sierra Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, en la actualidad trabaja en la Escuela de San Carlos de la Universidad Autónoma de México. Sus prácticas artísticas se exhiben en museos y centros de arte por más de veinte países como, Afganistán, Argelia, Argentina, Australia, Austria, Bélgica, Bosnia, Canadá, Chile, Colombia, Corea, Cuba, Francia, Alemania, Guatemala, Holanda, India, Israel, Italia, Japón, México, Perú, Polonia, Puerto Rico, Rumania, España, Ucrania, Reino Unido, E.E.U.U. Uruguay, Venezuela, Vietnam.

³ Ver anexo 1

vida. Se le pagaron \$50.” Éste proyecto dará inicio a una serie de prácticas relacionales bajo la dinámica empleador/empleador.

Las prácticas de Sierra, sobre todo las que van desde 1998 hasta el 2008, han sido abordadas desde diferentes lecturas y aproximaciones, condicionadas muchas veces por su carácter provocativo, polémico y por la recurrente contratación de participantes pertenecientes en su totalidad a la clase marginada o subyugada (mendigos, niños, mujeres, prostitutas, negros, tercera edad, desempleados, pobres, etc.). Los puntos que más se cuestionan al español son los dilemas éticos en su manera de representar, las relaciones de poder intrínsecas en sus prácticas, la ineficacia política de sus proyectos, la retribución económica y simbólica que percibe, las bajas remuneraciones que cancela, acciones que le han dado no sólo el reconocimiento nacional e internacional, sino, el artista más elogiado y destacado de los últimos años.

En el presente trabajo se realizó un análisis de las políticas de representación y poder en el arte, en dos prácticas del artista español Santiago Sierra con la finalidad de estudiar el rol protagónico de la representación como régimen de poder, y forma de estrategia de significación cultural a través del arte relacional. En este caso se plantea mediante la Institución Arte⁴, analizar la forma de representar, construir y definir al sujeto marginado a partir de los códigos binarios de occidente: empleado/empleador, amo/esclavo, español/latinoamericano y blanco/negro, así, estableciendo a su vez en el arte relacional dinámicas de fuerzas verticales y desiguales en dependencia de la cultura

⁴El término “Institución arte” fue acuñado por el filósofo Peter Burgüer para dar a entender a una serie de elementos como el museo, galería, sala de exposiciones, universidades y escuelas. Asimismo, publicaciones, libros, prensa, radio, tv. También críticos, curadores, museógrafos, marchantes y artistas. En fin, medios de distribución y circulación, soportes materiales e ideólogos dispuestos para generar, reproducir y legitimar a la obra de arte.

hegemónica. Asimismo, al abordar el análisis de la relación dicotómica entre arte y cultura, se debe tener presente que el cuerpo del sujeto marginal/marginado⁵ son representados dentro del régimen colonial de visión, donde conjugan prácticas sociales y estéticas anegadas dentro de contextos culturales. En consecuencia, las categorías colonial del ser, saber y ver⁶ son preponderantes para comprender la importancia de la representación en las prácticas artísticas del español Santiago Sierra, en el marco del arte contemporáneo y el sistema mundo colonial capitalista.⁷ De ahí, que uno de los desafíos de esta investigación sea visibilizar los hilos que entretejen al sujeto, tanto como obra de arte y espectador-participante.

Mi investigación está conformada por dos capítulos. En primer lugar, un núcleo que aborda el arte relacional y la sociedad, es decir, un arte estudiado por Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional*, que analiza prácticas artísticas inscritas en procesos sociales, y posteriormente discutido por Claire Bishop y denominado *Arte relacional y antagónico*⁸.

⁵ ¿Qué es ser marginal/marginado? Se hace referencia a la noción de subalterno, siempre al margen *de*, un completo Otro y ubicado en la zona del no ser. El concepto de marginal lo excluye social-económicamente y lo explota a la vez. *Lo marginal* es una construcción que tiene como resultado un *marginado*, es decir, un estado del sujeto con características negativas que lo construyen y lo naturalizan en todas las prácticas estéticas, simbólicas y sociales.

⁶ *Colonialidad del ser*, que se manifiesta en la invisibilización de los subalternizados por encontrarse en una relación de barbarie según el civilizado. *La colonialidad del saber*, coloca a la Europa como el centro del conocimiento y el encargo de civilizar a los otros. Y finalmente, *la colonialidad del ver*, que constituye un patrón de dominación a partir de una mirada occidental-colonial.

⁷ Sistema mundo moderno colonial, categoría acuñada por Immanuel Wallerstein (1995) nació a lo largo del siglo XVI, y no podría haber existido al margen del descubrimiento de América. Constituye un sistema histórico que alcanza conciencia de sí mismo y desarrollo referencias ideológicas que permitieron su justificación y reproducción, es así una consecuencia de la económica mundial capitalista.

⁸ Bishop en su análisis *Antagonismo y Estética relacional* trabaja con Santiago Sierra para cuestionar las relaciones que manifiesta Bourdie, quién utilizando como ejemplo a Rirkrit Tiravanija, solo pretende exponer relaciones de bienestar y de permanencia, muy contrario a Sierra quién produce inquietud y disconformidad con sus proyectos.

Para el presente trabajo se han seleccionado dos proyectos relacionales: *Los Penetrados*⁹ y *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas*.¹⁰ A partir de estas prácticas que han sido motivo de innumerables críticas, cuestionamientos, apreciaciones y análisis en el mundo del arte (críticos, artistas, museógrafos, estudiosos), se visibilizará un relato visual sobre las construcciones de poder intrínsecas en lo laboral. Además de cómo las políticas de representación del Otro son construcciones sociales y culturales, donde se ubican y se confirman discursos de clase, género, sexualidad, etnia y raza.

Comenzando por un recorrido de prácticas artísticas contemporáneas a Sierra y que se hayan inscritas en procesos de violencia simbólica. En este mismo capítulo se gira en torno a los regímenes escópicos en el campo visual y como están estrechamente ligados a la representación. En esta parte mi investigación está guiada por las reflexiones de Michelle Foucault, se indaga como el discurso-conocimiento-poder están relacionados, es decir, los regímenes de verdad que el poder induce y promueve mediante el discurso.

En segundo lugar, un núcleo que aborde las políticas de representación de Santiago Sierra, a partir del sociólogo Stuart Hall, enunciaré y analizaré como la diferencia, el estereotipo, la cosificación y el espectáculo, se conforman desde los mismos sistemas de representación, y estos emergen para dar sentido a las cosas como un mecanismo indispensable de distinción y similitud en lo marginal. Así, el cineasta brasilero Rocha Gaucher nos aportará con el concepto “estética del hambre” plantado en los años setenta,

⁹*Los penetrados*, es un video realizado en Torax, Terrassa en España el 12 de Octubre del 2008.

¹⁰*Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas*, fue realizada en New York, en el Centro de arte Contemporáneo en el 2000.

que muestra a sujetos marginados viviendo la cruda realidad de la miseria y hambre en América Latina.

El concepto de representación ocupa un lugar significativo en los Estudios Visuales, y por medio del enfoque discursivo se pretende analizar las construcciones discursivas del poder en el arte, es decir, las relaciones de fuerza entre el artista, el participante y el espectador, frente a lo que Stuart Hall denomina el espectáculo del Otro.

Mi investigación enfatiza que el sujeto marginal es una construcción cultural y muy probablemente, en las representaciones artísticas, también responde a regímenes de poder del Yo artista, espectador, amo, español, blanco, culto, dando como consecuencia lógica un sujeto *marginado*, no marginal. La representación del Otro en la práctica de Sierra permite problematizar el protagonismo del Otro, es decir, la construcción del sujeto y como estos operan conjuntamente con los regímenes escópicos de la visualidad y la visibilidad, permitiendo así indagar sobre nuestros modos de ver, actuar y pensar.

Mencionadas políticas de representación me permiten realizar un análisis sobre la problemática de la representación en el arte contemporáneo, y plantearme la siguiente pregunta central: ¿Cuáles son las políticas de representación de las que Santiago Sierra se nutre para legitimarse en el circuito arte y cómo está forma de representar al sujeto marginal, está ligada a cuestiones de poder?

Las dos prácticas artísticas seleccionadas: *Los Penetrados* y *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas*, al margen de las diferentes críticas y cuestionamientos que giran en torno a estas dos prácticas relacionales que son las más controversiales del artista, estas se presentan como una narración visual de lo sucede fuera del museo, es decir, el cuerpo del Otro como construcción cultural, inscrito en

desigualdades sociales y legitimadas por jerarquías de poder establecidas en el ámbito laboral. Las diferentes perspectivas visuales como la racialización, sexualización y canibalismo darán cuenta de la existencia de un régimen de representación visual.

Esto sugiere, que la fama y fortuna que ha acumulado Sierra hace hincapié en lo que denominaremos la pornomiseria¹¹. Este postulado utilizado por el cine en los años setenta, y definido por Luis Ospina y Carlos Mayolo establecen que se utiliza a la miseria como instrumento para cosificar al Otro y volverlo espectáculo, causando así un mayor impacto ante el espectador, debido al uso de personajes reales en su ambiente habitual. La pornomiseria en el cine,¹² se traslada a la pornomiseria en el arte contemporáneo, para entender que significa la marginalidad en el prácticas relaciones de Santiago Sierra, quién representa al sujeto Otro en situaciones decadentes, dentro de un discurso ajeno a su condición de español, blanco y letrado en América Latina, por lo cual ha obtenido rentabilidad económica y simbólica.

En líneas generales, esta investigación propone una reflexión y análisis desde los estudios culturales hacia los estudios visuales, apoyada en las políticas de representación como la diferencia, el estereotipo, la cosificación y el espectáculo, mismas que convergen en prácticas culturales, estéticas, simbólicas y sociales. Finalmente, en los anexos se encuentran otras prácticas artísticas de Santiago Sierra, que conjuntamente con las obras seleccionadas, aportan con material visual a esta investigación.

¹¹Utilizaremos el término pornomiseria para señalar a un arte que espectaculariza la violencia y la miseria del sujeto marginado, construyéndolo con identidades marcadas y naturalizadas volviéndolo en sujeto marginal o un completo Otro.

¹²En los años setenta en Colombia se desarrollaron dos corrientes de cine independiente, la primera, trabajaba interpretando la realidad y la segunda, redescubría esa realidad tomando elementos propios de la cultura. Gracias al apoyo del Gobierno surgió otra manera de hacer cine, un tipo de documental que consistía en mercantilizar la miseria.

CAPÍTULO I

EL ARTE RELACIONAL Y LA SOCIEDAD

1.1 La violencia en el arte contemporáneo.

Las manifestaciones artísticas se mueven en un horizonte que algunos calificarán de ambiguo: denuncian la violencia, pero también la estetizan y la convierten en espectáculo. Muchas veces es difícil establecer con claridad los límites entre denuncia y estetización.
Valeriano Bozal.¹³

¿Dónde se establecen la ruptura entre denuncia y espectáculo? ¿Qué relaciones se establecen mediante un determinado montaje? Las nuevas prácticas artísticas permiten realizar ciertos cuestionamientos que con su manera de representar articulan relaciones de poder, problematizándolos. Si nos ubicamos en las exposiciones de las últimas décadas, indagamos ciertos comportamientos artísticos que deben ser pensados desde la situación misma de la sociedad y del artista, su producción y su contexto. Podemos entonces anotar que en el museo Armand Hammer de Los Ángeles, China Adams, presentó un *performance* que consistió en comer ante varios espectadores, un guiso de carne humana sazónada con sal y ajo; la cual provenía del muslo de un donador. Manzoni realizó una obra que consistía en noventa latas firmadas y rellenas de sus propios excrementos. Otro, *performace* celebrado en Iowa, *Violación de Ana Mendieta*, empieza con una invitación a sus amigos; y al llegar a su estudio se encontraron con la

¹³Bozal Valeriano, *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado Libros, 2005, 11.

artista manchada de sangre, atada de pies y manos, mostrándose como evidencia de un crimen cometido.

Asimismo, el japonés Mao Sigiyama hizo remover quirúrgicamente sus genitales, los cocinó y los vendió por 100.000 yenes¹⁴ Por otro lado, en la bienal de Shanghai, Zhu-yu devoró parte de un feto de siete meses que lo cocinó previamente en la parrilla. Chris Burden pidió que le disparasen en unos de sus brazos, y en otra ocasión bajo los efectos de la novocaína se hizo crucificarse a un automóvil. La artista francesa Orlan, en el año de 1990 utilizó la cirugía como parte de un performance, en su proyecto *La reencarnación de Santa Orlan*, que consistió en realizarse algunas cirugías para parecerse a obras de arte y las operaciones fueron transmitidas por televisión.

La artista mexicana Teresa Margolles, realizó una obra titulada *Secreciones sobre el muro*, y en la que utilizó la grasa obtenida de clínicas de liposucción. Sin ir muy lejos, la misma artista ganó la VII Bienal de Cuenca, presentando una *Mortaja de los asesinados por sicarios*. Manuel Cholango presentó una transmisión en vivo vía u-stream mostrando una mujer desahuciada, desde el Hospital Balbuena en México DF a la Sala de Exposición en la Academia San Carlos. En el año de 1968 en el Instituto Di Tella, Oscar Bony exhibió su obra *La familia obrera*, que consistía en tres personas sentadas en una sala realizando una escena de la vida cotidiana, en la ficha de la obra decía: Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra¹⁵.

¹⁴ Valor aproximado \$1.895.899.

¹⁵ *La familia obrera* fue realizada en el año 1968, y es una instalación que fue considerada subversiva y clausurada por la policía del régimen de Juan Carlos Onganía.

Rosemberg Sandoval presenta su performance titulado *Mugre*¹⁶ en el año de 1999, que consistió en tomar a un indigente en los hombros y desplazarlo en las salas del Museo de Arte Moderno, en donde utilizándolo como un trapo sucio va dibujando con él una línea sobre la pared blanca del museo. El español Santiago Sierra, en Puerto Rico, en el año 2000, *Línea de dos pulgadas rasuradas sobre la cabeza de dos heroinámanos remunerados con una dosis cada uno*¹⁷.

Las prácticas aquí reunidas abordan temas y soportes diferentes desde el canibalismo, pasando por crucifixiones, operaciones estéticas, desahucios hasta soportes escatológicos. Desde Duchamp el objeto de arte hecho por el artista, pasa a ser cosa elegida y mostrada como obra de arte. También ingresa a la sala de exposiciones el uso del cuerpo, en los mejores casos el cuerpo del artista y en otros el uso de sujetos Otros. Así, nace una diferencia ontológica entre hacer y mostrar, es así como, el arte contemporáneo sé lo puede entender como una práctica de exhibición. Boris Groys define al arte contemporáneo y dice:

(...) el término “arte contemporáneo” no designa sólo el arte que es producido en nuestro tiempo. El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). En este sentido, el arte contemporáneo es diferente del arte Moderno, que se dirigió al futuro, y diferente también del Postmoderno, que es una reflexión histórica sobre el proyecto moderno. El

¹⁶ El precedente de *Mugre* es una acción de 1980 llamada *Labriego*, que por motivos de seguridad no fue realizada por el artista, consistía en arrastrar el cadáver de un preso político sobre la plaza de Bolívar de Bogotá para que la plaza y el asfalto lo fueran despedazando poco a poco. En <http://www.rosebergsandoval.com/mugre.htm>

¹⁷ Ver anexo 2.

“arte contemporáneo” contemporáneo privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado.¹⁸

La variedad de los tópicos también es un rasgo característico del arte contemporáneo: partiendo desde la experiencia estética, hasta la violencia que se ejerce sobre el cuerpo del otro, circulando por construcciones sociales, por los *modos de ver y de representar*. Mencionadas obras hacen referencia a una realidad, constituyen una huella que demanda obligatoriamente una mirada estética, el arte pasa por encima de nuestros sentidos y nuestra moral, con una maniobra siniestra que devela nuestros hábitos visuales.

En la actualidad no cabe duda que la obra de arte es una mercancía, funcionando en el contexto capitalista. La cultura es un motor fundamental del mercado, en su afán por la reproducción del capital del aparato económico-cultural promociona productos cada vez más violentos integrando de esta manera “la polémica y el exceso” como elemento funcional al mercado cultural. Según Boris Groys en la era moderna el artista adquiere una postura autónoma sobre la opinión y gusto del curador y el espectador. Eligiendo el contenido y forma de su obra más allá de posibles justificaciones o explicaciones, alcanzando así precios exuberantes y nos menciona:

(...)En el mercado del arte, las obras circulan singularizadas, descontextualizadas, sin curaduría, lo que al parecer les ofrece la oportunidad de demostrar su origen soberano sin mediación. El mercado del arte funciona de acuerdo con las reglas del Potlatch como lo describieron Marcel Mauss y Georges Bataille. La

¹⁸ Boris Groys, La Topología Del Arte Contemporáneo, cedido por Esfera Pública y traducido por Ernesto Menè Conde, 2009, en: <https://www.artexperiencenyc.com/es/boris-groys-la-topologia-del-arte-contemporaneo-i-2/>

decisión soberana del artista de hacer una obra de arte más allá de cualquier justificación, la supera la decisión soberana de un comprador privado de pagar por esta obra una cantidad de dinero más allá de toda comprensión.¹⁹

La figura del curador va desapareciendo, quien administraba lo que se expone sobre las obras del artistas, y a su vez mostrar al espectador solamente una parte, es decir un mediador que resta poder al artista y al espectador en cuanto a lo que se expone. Ahí exactamente es donde radica la violencia, en la imposición de ver, lo que nos resistimos a mirar, pero que ante todo somos parte activa de ese espectáculo violento, el espectador se convierte en un co-participante, devorador de la escena que asiste. Así, también se ejercen un tipo de violencia sobre el espectador a través de la provocación de un determinado montaje logrando establecerse un cuerpo a cuerpo con la obra, podríamos acoger argumentaciones como la de George Didi Huberman, quien sugiere que:

La emoción nos sobrecoge con fuerza frente a ciertas imágenes ante las cuales nos encontramos, de alguna manera- aunque en un tiempo cada vez menos diferido- como los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada ante esas ante esas imágenes para deshacerse de la emoción- que efectivamente nos desorienta, nos extravía- sustituyendo a ella una explicación, su racionalidad misma, en la mirada y la emoción en que se trama esa experiencia. Lo que no quiere decir que uno mismo vaya a romper en llanto, compadeciéndose a sí mismo.²⁰

¹⁹Boris Groys, Políticas de la instalación, cedido por Esfera Pública y traducido por Iván Ordóñez, 2009.en <http://publicaesfera.wordpress.com/2011/11/23/politicas-de-la-instalacion-2/>.

²⁰George Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, 46.

Como parte del imaginario emocional, el arte también es capaz de producir sus propios espectadores que entran en las mismas reglas del juego de poder, usando como arena del circo a la galería, el museo, el centro cultural y nos convertimos en los cómplices de ese espectáculo que llamamos obra de arte, tal y como lo sostiene Roger Caillois, el escenario artístico se devela como un medio de defensa ante nuestros sentidos y señala que el:

“(…) espacio los persigue, los rodea, los digiere, los atrapa en una fagocitosis gigante. Termina por remplazarlos. Entonces el cuerpo se separa del pensamiento, el individuo rompe el límite de su piel y ocupa el otro lado de sus sentidos. Trata de contemplarse a sí mismo desde cualquier punto del espacio. Siente que se convierte en espacio (...)”²¹

Podemos notar en este recorrido de manifestaciones artísticas, el uso implícito y reiterativo de vectores como la *diferencia* de sectores minoritarios y vulnerables, marcados por la “herida colonial”²², tradicionalmente subalternizados y marginados no sólo por su condición de género, clase, status social, actividad laboral informal, y legal; una herida que a lo largo de la historia se a naturalizado esas diferencias que crean juicios, prejuicios, preconceptos, conceptos y preceptos biopolíticos y socioculturales, de orden moral y ético.

Walter Mignolo en su escrito “Aisthesis decolonial” menciona a manera de turista visual en su recorrido por un museo: “cuya mirada está basada en la creencia de que la modernidad, es decir, la explotación, la represión, la deshumanización y el control

²¹ Roger. Caillois, “Mimétisme et psychasténie légendaire” en *Minotaure*, 7, 1935, en *Medusa y cía*, París, Gallimard, 1960 citado por Cunillera, María. “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX. Madrid, A. Machado Libros, 226.

²² Walter Mignolo propone la herida colonial como una experiencia de humillación al ser construido como inferior.

de la población para poder llevar adelante los procesos de salvación. Vivimos esta doble cara en el siglo XVI, y la seguimos viendo en el siglo XXI.”²³ Lo que vemos en estas obras al límite, sin más objeto aparente que el deseo de vivenciar la violencia *en pos* de visibilizar cómo se crea una obra de arte ahondando en diferencias y representaciones construidas para posteriormente volverlas mercancías, advertimos conexiones entre la capitalismo y arte, como están mantienen la misma lógica colonial.

Mencionados artistas en su afán de lo que llaman “denunciar la realidad” del sistema mundo capitalista, logran visibilizar una verdad y por otra falsificarla a manera de un simulacro estético; son la verificación elocuente de un hecho real y por otra su usurpación. No es solamente el hecho verosímil o falso, sino que entre este trayecto logran banalizar las prácticas relacionales. Tantas imágenes de violencia, sangre, violaciones, canibalismo, niños explotados, cuerpos asalariados, dan cuenta del espacio que ocupamos como sujetos voyeristas. En un planteo que nos acerca a las interrelaciones producidas en el sistema mundo cultural, Ranciére señala que:

(...) la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes.²⁴

Estas observaciones, no están muy lejos de las relaciones de poder presentes en las prácticas relacionales donde se recrean colonialidades del ver, ser y saber de

²³ Walter, Mignolo, “Ahesteresis decolonial: Artículo de reflexión, en Calle 14, Bogotá-Colombia 2010,16.

²⁴ Jacques, Ranciére, El espectador emancipado. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010, 57.

identidades otras, en las que transitan representaciones y narraciones. El arte relacional es un momento de colisión con nuestra mirada.

1.2. Del arte relacional al arte antagónico: intersticios entre arte y política

*“Las preferencias estéticas pasan a ser políticas
cuando se violan los límites convencionales
que distinguen el arte del no arte”*
Keinth Moxey²⁵

La idea de “arte relacional” fue acuñada por el curador francés Nicolas Bourriaud a mediados de los años 90 del siglo XX, para inscribir la producción artística de diversos jóvenes del circuito internacional de las artes visuales que trabajan su obra en la esfera de las relaciones humanas y su contexto social. Bourriaud lo define como: “Un arte que da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego en el arte moderno.”²⁶ Esta manera de hacer arte es estudiada en su libro *Estética relacional*, las obras de Santiago Sierra, se inscriben en esta propuesta artística, que está lejos de ser performance, *body art*, escultura viviente, teatro, instalación, *happening*, activismo social, pudiendo instalarse como una práctica artística denominada también como ready made performativos,²⁷ que se concentra en la esfera de las relaciones humanas, o más bien un estado de encuentro con una realidad, una instauración de modelos sociales colocada en el museo y denominada arte relacional.

²⁵Moxey Keint, "Estética de la Cultura visual en el momento de la globalización" en Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización / coord. por José Luis Brea, 2005, 27.

²⁶(N. Bourriaud, *Estética relacional*, 13).

²⁷El término ready mades performativos fue usado por la curadora Rosa Martínez para definir las prácticas de Santiago Sierra, quien fue la curadora del Pabellón Español de la Bienal de Venecia 2003, en la cual el artista represento a su país.

Bourriaud, nos habla de las obras relaciones como intersticios sociales, analizándolos a partir de una teoría estética, en la cual no se puede evaluar una obra de arte como un espacio por recorrer por un coleccionista o un espectador, sino como un espacio por experimentar, un intercambio ilimitado, es decir, la obra se convierte en un estado de encuentro.²⁸

Cuando Santiago Sierra realiza el proyecto *Línea de 160cm. tatuada sobre cuatro personas*,²⁹ está actuando desde un hecho real, la ley de oferta y demanda, la relación empleado y empleador, y contrata a cuatro prostitutas adictas a la heroína por consistir en tatuarse una línea a cambio de una dosis de droga.³⁰ Este pequeño espacio de realidades locales y globales, de orden laboral y determinadas por estructuras de poder y relaciones silenciosas con el Otro.

Las relaciones e intercambios entre los espectadores-participantes, en el espacio de la galería, se revelan también idóneos para servir como materia prima para la práctica artística, es decir, la misma inauguración es un dispositivo que complementa la estructura de la obra. Para Bourriaud el arte relacional “[...] busca recrear modelos socioprofesionales y aplicar esos métodos de producción: el artista actúa entonces en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y busca instaurar cierta ambigüedad, en el espacio de su práctica, entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que presenta.”³¹ Por ello, Rosa Martínez, expresa:

²⁸(N. Bourriaud, *Estética relacional*, 14).

²⁹ Ver anexo 3.

³⁰*Línea de 160cm. tatuada sobre cuatro personas*, es una de los pocos proyectos que Sierra cancela un valor mayor. Cada trabajadora sexual cobra el valor aproximado de entre 2000 y 3000 pesetas por felatio, mientras que la dosis de heroína esta avaluada en \$65, en: www.santiagosierra.com.

³¹(N. Bourriaud, *Estética relacional*, 40).

En las acciones de Sierra, las personas se convierten en “ready-mades performativos” con los que conforma “historias situadas” que amplían la noción clásica de intervención específica. Conectar las cargas semánticas que sus actores personifican con las condiciones socio-económicas y geopolíticas es una forma efectiva de enlazar lo personal y lo político, lo local y lo global.³²

En las prácticas simbólicas contemporáneas se rompen las fronteras entre arte y política. Existen una serie de nuevos movimientos políticos y organizaciones interesadas en abordar el tema del cuerpo, la imagen, el género y la sexualidad desde la escena artística, y por el otro lado tenemos artistas y colectivos realizando una fuerte crítica al servicio de una causa. Santiago Sierra se inscribe en el segundo caso apuntando al campo de la cultura y la visualidad desde la institución arte, desde su lugar de enunciación el artista plantea la relación entre arte y sociedad, replanteándolos desde la complejidad del sistema mundo. Claire Bishop plantea que “(...) para evaluar las obras de arte abiertas y participativas no sólo son estéticos (los parámetros), sino también políticos e incluso éticos: es necesario juzgar las “relaciones” que produce el arte relacional,”³³ es decir, si lo que llamamos arte relacional, produce o visibiliza las relaciones interpersonales yo/otro, entonces nos cuestionamos: ¿Qué tipo de relaciones reproduce el artista español?

Recuperando las reflexiones de Bourriaud sobre las relaciones de fuerza en las prácticas artísticas del arte relacional, menciona:

³²Extracto del catálogo disponible en: http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/santiagosierra_esp.htm.

³³Claire. Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, traducido al español por Maximiliano Papandrea y Silvia Cicchi, en *October* 110, Fall 2004, 2.

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habilitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.³⁴

Estas consideraciones, obvian procesos como los de la obra de Sierra, quien por medio del circuito arte visibiliza las relaciones coloniales establecidas en el sistema capitalista, también a partir de prácticas simbólicas, pero a su vez genera relaciones de poder intrínsecas al contenido de la obra, es decir, redundante, reafirma y ratifica el dominio que tiene el arte sobre otras estructuras sociales y políticas.³⁵

La práctica de Sierra se plantea a través de la negociación entre la obra-el participante y el artista, o más bien una manipulación que manifiesta la ética del que mira espectador-participante, oscilando el puesto de consumidor o de testigo; el español logra crear molestia, disgusto y tensión entre público-espectador-participante y su contexto social, pero no consigue instituir una correspondencia de pertenencia con esa realidad, a pesar de que en sus proyectos incluye a participantes reales, de otros estratos económicos, esa negación de correspondencia da lugar a cuestionamientos y críticas sobre las prácticas relacionales y el artista, delimitando nuevas formas de direccionar las miradas acusadoras. “El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola.”³⁶ El arte político en la esfera relacional estaría dado por su capacidad para establecer eventos e inter-relaciones al interior y exterior de los espacios de exhibición. Nuevas relaciones de

³⁴ (N. Bourriaud, *Estética relacional*, 23).

³⁵ (C. Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, 6).

³⁶ (N. Bourriaud, *Estética relacional*, 17).

fuerza que en muchas ocasiones no persiguen más que la intensificación de una mirada sesgada.

1.3. Regímenes escópicos: visualidad y visibilidad.

Como Marx ya lo mencionó: somos producto de las relaciones sociales, por lo tanto en los diferentes procesos de la construcción de la identidad del Otro, se resalta las implicaciones históricas que acarrearán ciertas desproporciones y relaciones de poder entre los habitantes. El patrón de poder colonial nace históricamente desde la llegada del conquistador en 1492, punto inicial del proyecto moderno-colonial y tiene que comprenderse con los diversos significados de dominación que cruzan diferentes aspectos de la vida cotidiana como la colonialidad del poder, es decir, un sistema clasificatorio por medio de la introducción de raza³⁷ como categoría de dominación y explotación en la estructura piramidal capitalista (blancos, mestizos, indios y negros); el segundo es colonialidad del saber; coloca Europa como el centro del conocimiento y el encargo de civilizar a los otros; el tercero es la colonialidad del ser, que se manifiesta en la invisibilización, en la marginación por encontrarse en una relación de barbarie según el civilizado; y entrecruzada la colonialidad del ver expresada a través de tres niveles: el epistemológico, el ontológico y el corpo-crático.³⁸ Joaquin Barreindos expresa que a:

[...] *la colonialidad del ver* debe entenderse como una maquinaria heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo pero bajo una forma explícita

³⁷La racialización construye un sistema de dominación que clasificará a las personas en una estructura piramidal que ubica al blanco sobre el negro.

³⁸El corpo-crático o el corpo-político (bautizado así por Ramón Grosfoguel) nos permite entender la subalternidad en tres sistemas vitales: el ético, la clase y el género.

de lo que Quijano llama la heterogeneidad histórica-estructural; en otras palabras, la *colonialidad del ver* consiste en una serie de inconsistencias, derivaciones y reformulaciones heterárquicas de dicho patrón de poder las cuales interconectan, en su discontinuidad; el siglo XV con el siglo XXI [...] ³⁹

Los regímenes visuales de la modernidad/colonialidad, el capital simbólico y económico del sistema mundo cultural, constituyen los elementos que articulan los binarios de clase, raza y sexualidad reproduciendo así, el patrón mundial del poder capitalista. Cuando Sierra lleva a un niño remunerado, ⁴⁰ de once años de edad a limpiar el calzado de los asistentes a la inauguración de la ACE Galery México el año 2000, ⁴¹ nos muestra un acto existente ya no sólo como realidad lejana, sino ahora como un hecho que cuestionamos, criticamos y desaprobamos pero sobre todo que contemplamos. El capitalismo nos vuelve presa de nuestras propias realidades. Construirnos y mirarnos a través de otros, no vivir su situación, sino ser parte de ese escenario habitado por códigos binarios, representaciones, elementos que nos constituyen. Comer y ser comidos, la metáfora cultural del tropo caníbal, la aprensión a la pérdida de la identidad, un tipo de apropiación de la diferencia y signo elocuente de alteridad en América Latina.

Bourriaud indica que la esencia de los proyectos artísticos radica en los comportamientos que poseen “[...] únicamente una propiedad relacional que nos liga con aquello que nos transforma en cosa al mirarnos, retomando la terminología sartreana. El individuo, cuando cree estar mirándose objetivamente, sólo está mirando el

³⁹Joaquín, Barriendos, “La Colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”, en *Desenganche visualidades y sonoridades otras*, Creative commons, California, 2010, 137.

⁴⁰Ver anexo 4

⁴¹Trabajo que desempeña todos días en el subterráneo de la ciudad de México por una propina.

resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los demás.”⁴² Este planteamiento de Bourriaud dota de cuestionamiento sobre la lucha del individuo con el Otro, y la actividad de la mirada frente a lo expuesto, para imponerle lo que cree ser su ser. Freud en su libro *Sicología de las masas*, explica la lógica de la llama, el narcisismo de la pequeña diferencia. Nos dice una lógica produce el extraño efecto de lo que más odian son los más que parecen. Es sintomático y llamativo que haya en el mito una reiterada insistencia de los hermanos que se matan en la figura de Caín y Abel, Rómulo y Remo, los hermanos de Antígona. No debe extrañarnos que Sartre termine una de sus obras literarias afirmando que “el infierno son los otros”.

Sierra se disfraza de amo. “Si consigo alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días⁴³ te estaré mostrando un hecho real”,⁴⁴ la práctica artística solo puede tomar consistencia y solidez cuando posee existencia real y concreta, cuerpos asalariados. Estrella de Diego nos indica al respecto que la forma cotidiana de mirar en Occidente, es desde lejos, cual punto de fuga, a una distancia prudente, a salvo de la escena que asiste. Mirar lo que acontece en el espacio expositivo, como si de un cuadro o escultura se tratara, una realidad sesgada, enmarcada, estetizada y ajena. Una realidad limitada entre lo que veo y no lo puedo creer. “(...) aquella que establece el control sobre él –su mundo- y lo ordena; la perspectiva que Occidente inventa en esa visión para

⁴²(N. Bourriaud, *Estética relacional*, 22).

⁴³Ver anexo 5.

⁴⁴Rosa Martínez: “Entrevista a Santiago Sierra” en Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores/ Turner, 2003, pág. 206. Citado por Miguel Ángel Hidalgo García, “Curaduría Utopía”, Agencia crítica: crítica de política artística e institucional en http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_utoop.php.

la cual la lejanía-desde lejos, a lo lejos, de lejos- no sólo garantiza la distancia física, sino emocional; ver a medias”⁴⁵.

Desde una perspectiva lacaniana se advierte a la función de la imagen tanto en la complejidad de la relación mirada - productor y espectador. Frente a una realidad mostrada abruptamente, el espectador pasa a ser un testigo violentado ¿Cómo escapar de la contemplación? La negación en un principio sería cegarse y tomar una posición egoísta, es decir, la del espectador voyerista que asiste pasivamente a la miseria del Otro. Existe un tipo de violencia que se ejerce sobre el espectador, desde lo que se muestra hasta lo que se impone frente a sus ojos.

Las prácticas relacionales cruzan la barrera de infinita lejanía, es decir, el aura⁴⁶ y se acercan para dialogar directamente con el público⁴⁷ y ofrecerle nuevos modos de asociación y relación entre el espectador y la práctica artística, así, el arte contemporáneo da un salto en relación con el arte moderno. “En lugar de negar el aura de la obra de arte desplaza su origen y su efecto [...] El aura del arte contemporáneo es una asociación libre”⁴⁸.

El siquiatra y psicoanalista francés define conceptualmente, a partir del seminario llamado *La Angustia*, a la pulsión escópica como el deseo de mirar y ser mirado, que se configura a través del estadio del espejo, cuando el individuo tiene la capacidad de percibir imágenes y a sí mismo. La perspectiva psicoanalítica va muy lejos en este

⁴⁵Estrella, de Diego “De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada”, en Valeriano Bozal, ed., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado Libros, 2005, 67.

⁴⁶Walter Benjamin desarrolla la idea de aura como: la aparición para el espectador de una infinita lejanía, como otra dimensión.

⁴⁷Bourriaud advierte que la noción de público no debe relacionarse con una masa unitaria, sino con una estética fascista.

⁴⁸(N. Bourriaud, *Estética relacional*, 74).

terreno, es decir, la pulsión escópica, el deseo de mirar, se dirige al cuerpo-otro, para retornar bajo el deseo de ser mirado, es decir, lo que vemos y lo que nos mira son dos movimientos del mismo deseo. El lugar del sujeto cambia, pero el deseo sigue latente. Devorar con la mirada el cuerpo del otro y ser comido por este. En la lógica lacaniana de:

La mirada solo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia a saber de la falta de constitución de la angustia de la castración. El ojo y la mirada, esa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico. En nuestra relación con las cosas, tal como constituye la vía de la visión y la ordena en los lugares de la representación, algo se desliza, pasa, se transmite, de peldaño en peldaño, para ser siempre en algún grado eludido, eso se llama mirada.⁴⁹

El término francés *le regard*, lo visual en Satre, está del lado del sujeto; y la mirada en Lacan, está del lado del objeto, en el campo del Otro. *Regadeur*, neologismo de Marcel Duchamp que significa mirar, persona que mira, es propia para sustituir el término espectador. La frase lacaniana: desear es con-sentir el deseo del Otro, la pulsión se nutre de miradas, de bofetadas otorgadas y tomadas, de complejos, de culpas, de orgullos, de castigos, de huellas, de humillaciones; es la que organiza los modos en que el *regadeur* satisface su necesidad alimenticia. El apetito del hombre, no su hambre. El fin de la pulsión sólo puede alcanzarse con la colaboración del Otro, pudiendo el Otro ser esa mirada que mira siempre desde su lugar de marginalizado. En este contexto Braunstein expresa que:

⁴⁹Jacques Lacan, “De la mirada como objeto *a* minúscula”, en J. Lacan *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1995, 80-81.

El hambre se presenta en el tiempo de modo cíclico con alternancia de la tensión y la saciedad. La pulsión es una fuerza constante. El hambre se satisface con un objeto específico y adecuado, el alimento. La pulsión se caracteriza por la contingencia y la infinita variabilidad de sus objetos sin que ninguno lo satisfaga. El hambre debe aplacarse por la entrada en acción de órganos anatómicos que son siempre los mismos. La pulsión [...], es ubicua. Ella no tiene órganos visibles, tiene un territorio que se extiende caprichosamente por el cuerpo, por el espacio, por los demás, por sus miradas, por el pensamiento, por las cosas. El sujeto del hambre necesita comer. El sujeto de la pulsión requiere.⁵⁰

Trabajar y analizar los proyectos de Sierra implica también, leerla desde fuera como un producto de la sociedad, como una construcción de visualidades y estrategias de visibilidad, es decir, un régimen visual, en sintonía con Edgar Vega en *Desenganche visualidades y sonoridades otras*, nos menciona:

Un régimen visual estaría conformado por dispositivos de visualidad que serían las condiciones constitutivas que marcan la subjetivación, la adhesión e incluso la resistencia a la realidad. Vemos, entonces, lo que estamos habilitados para ver. Y si ver supone intervenir activamente en la construcción de imaginarios, la visualidad nos permite reconocernos, distinguarnos, excluirnos, como resultado de la articulación entre procedimientos fisiológicos y perceptivos: la visualidad es el momento *en sí* de lo visual. El otro dispositivo del régimen visual lo conforman las estrategias de visibilidad de una mismidad individual o colectiva. No solo vemos o miramos, sino que hacemos notar nuestra existencia o no existencia. Y esa existencia siempre nos remite al colectivo desde

⁵⁰ Néstor Braunstein, “Las pulsiones y la muerte (Collage)” en *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*, Siglo XXI editores, México, 1983,17.

donde somos y estamos. La visibilidad es el momento *para sí* de la visualidad, aquel en el que, junto a las imágenes, tomamos posición y espacio social.⁵¹

A la luz de estas consideraciones, Sierra afirma “[...] No documento hechos reales, intervengo en ellos.”⁵² Capta y plasma la realidad, manipulándola y desgarrándola desde la cotidianidad. Logra visibilizar hechos usuales utilizando gente real y anónima, de sustratos económicos pobres y sin educación. Advierte la presencia de un régimen visual y encuadra la posibilidad de un lugar de la visualidad y visibilidad, así, nuestra mirada occidental-colonial ocupa un lugar en el espacio expositivo de una manera y no de otra. Occidente privilegió la visión por encima de los sentidos, así la construcción de un régimen de visión es la manera que está estructurada y administrada nuestra percepción y sentidos, mirar sólo una parte del todo, sin detalles ni acercamientos, para dejarnos ver y manifestar nuestra propia existencia en el mundo. Mirar para ser mirado, mirar y ser contaminado.

El arte de Sierra cumple con una función de dominación, amenaza con utilizar la violencia con el objetivo de establecer el comportamiento contemplativo o crítico del espectador. ¿Quién opina o reflexiona sobre las prácticas de Sierra? El sujeto asalariado no opina, no reflexiona, solo sirve para los fines del artista. Una doble exclusión, no solo del sistema capitalista sino también como agente reflexivo de sí mismo, de su situación. Una vez más silenciado, cuando es él, el protagonista de su propia historia. Un arte que mezcla la desventura y el morbo por el Otro, situado entre el entretenimiento artístico y

⁵¹Edgar Vega, *Desenganche... Urgente... hoy en Desenganche visualidades y sonoridades otras*, Creative commons, California, 2010, 14.

⁵²(R. Martínez, “Entrevista a Santiago Sierra”, 206).

el cinismo “Cuando un artista nos muestra algo despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el ‘mírame’ y el ‘mira esto’.”⁵³

El acto del ver ha estado condenado en algunas historias como acciones portadoras de poderes maléficos como Narciso, Orfeo y Medusa. El mito fundador de la visión por ejemplo, la Medusa, parafraseando a Didi Huberman, recuerda el horror real como impotencia, el horror reflejado como imagen de conocimiento, que implica su responsabilidad en el dispositivo formal de la imagen producida.⁵⁴ La mirada petrificadora y aterradora de la Medusa con su forma predadora, desplazándose y recorriendo frente el doble reflejo, complejizando la relación yo y el otro, entrando así, en crisis el sujeto. Seres míticos, elaboraciones simbólicas que dan cuenta de una realidad, Lacan, las llama ficciones. “La pulsión es, así, una ficción indispensable para organizar teóricamente la realidad de un destino, el del hablante”⁵⁵.

Didi Huberman en su ensayo “La emoción no dice ‘yo’”, nos dice al respecto:

Una forma sin mirada es una forma ciega. Ciertamente, le hace falta la mirada, pero mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor “competencia”: una mirada supone la *implicación*, el ser-afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula no es más que una mirada muda. Se precisa forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, para esa mirada, de “entregar una experiencia y una enseñanza”, es decir, una posibilidad de *explicación*, de conocimiento, de relación ética: nosotros mismos debemos,

⁵³(N. Bourriaud, *Estética relacional*, 21).

⁵⁴George Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions du Minuit, Paris, 2003, p. 221. Traducción española, *Imágenes pese a todo. Memoria virtual del holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004. Citado por George Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008. 28.

⁵⁵(N. Braunstein, “Las pulsiones y la muerte (Collage)”, 14).

entonces, *implicarnos* en, para tener una oportunidad-dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje- de *explicarnos con*.⁵⁶

Caminamos entre imágenes desgarradas y violentas. La mirada nos cerca, nos limita, nos construye y nos constituye. Explicación e implicación, dos caras de la misma moneda. Afectados y bombardeados de miradas dadas y devueltas. Sierra nos lanza al abismo de lo visual, tenemos ante nuestros ojos demasiados indigentes, desocupados, niños, desempleados, negros, indocumentados e invidentes, cuerpos asalariados, llevados hasta situaciones decadentes para realizar trabajos absurdos e inútiles, con lo que reproduce la explotación social y económica a la que están sometidos. La misma necesidad que les lleva a venderse a la manipulación del amo.

Sierra cancela por el trabajo realizado a sus empleados el valor acordado, tal y como el pintor remunera a su modelo retratada, como el empleador cancela a su empleado por los servicios prestados, como el cliente retribuye al artista por su obra. Sierra no los dibuja, ni los pinta, ni los esculpe, son la obra *en sí*, los cosifica volviéndolos espectáculo y mercancía a la vez. Y Sierra manifiesta ser un cínico ejemplar, consciente de lo exhibe con insistencia, una falsificación de un hecho real subvirtiendo los papeles a simulacro estético. Es probable que la relación que establece consigo mismo y los espectadores sea la de amo y señor, estableciendo una distancia de quien mira tan solo una obra, no sólo por lo que sucede en la vida cotidiana tras la puesta del museo, sino porque esta tan lejos que pierde en el encuadre que la perspectiva de lo que acontece frente a sus ojos se distorsiona. Lo visual a través de la tecnología y el arte también organiza la mirada.

⁵⁶ (G. Huberman, “La emoción no dice ‘yo’ . Diez fragmentos sobre la libertad estética”, 41-42).

1.4. Operación de la representación: discurso, conocimiento y poder

Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significaciones e imponerlas como legítimas disminuyendo las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica a esas relaciones de fuerza.
Pierre Bourdieu y Passeron⁵⁷

¿Cuál es la relación entre discurso-conocimiento-poder en el circuito arte, es decir, como se genera a partir del discurso, la producción de sentidos, y como el poder opera dentro de los aparatos como la Institución Arte? ¿Cómo nuestros propios colonialismos internos sobre el sujeto-otro están correlacionadas con las prácticas legitimadas en el circuito arte? ¿Cómo ésta forma de representar al sujeto-otro, está ligada a cuestiones de poder?

El teórico cultural y sociólogo jamaicano Stuart Hall, sostiene que la “representación es una parte esencial en el proceso mediante el cual se produce sentido y se intercambia entre miembros de una cultura. Pero *implica* el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas.”⁵⁸ Hall hace una distinción de tres teorías de la representación: el reflexivo, el significado de las cosas está en las cosas; el intencional, el significado de las cosas son porque alguien lo dice, y el último,

⁵⁷Pierre Bourdieu, y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia. 1977. 47.

⁵⁸Stuart Hall, “The work of representation” *En: Representation: Cultural representation and signifying practices* (London: Sage/Open University Press, 1997, 2.

en el que nos vamos a concentrar, el construccionista⁵⁹, “las cosas no significan: nosotros construimos el sentido, usando sistemas representacionales-conceptos y signos.”⁶⁰ El significado de las cosas es una construcción social, es decir, las relaciones de poder generan verdades porque a través de estas prácticas discursivas nos construimos como sujetos. Situándonos en la teoría construccionista miraremos el enfoque discursivo de Foucault que manifiesta que no son los significados, sino los discursos que el poder genera para mantener el orden y el control. Siendo lo más importante las relaciones de fuerzas generadas, no las relaciones de sentido que forja la cultura, es decir, el discurso como sistema de representación, no el sistema de lenguaje.

La Institución arte se pronuncia en torno a relaciones sociales de representación, poder, saber y conocimiento, las mismas que determinan su capital cultural, utilizando la retórica de la matriz colonial, por medio del museo, bienales y universidades de artes, que estarían sobre el campo de lo visual y la representación. ¿Cómo se construyeron estas instituciones? El museo y las primeras universidades de arte son una construcción con identidad occidental, bajo presupuestos europeos, es decir, nacieron bajo su propia historia (civilización). Foucault, entiende el discurso como un sistema de representaciones; un conjunto de prácticas y normas que producen afirmaciones con sentidos que permiten a un lenguaje hablar; un modo de representar el conocimiento

⁵⁹ Bajo esta perspectiva constructivista existen varios enfoques: el lingüístico, asociado por Ferdinand de Saussure, éste dice los signos son compartidos, los significados solo pueden ser contruidos a través de la diferencia. El signo está compuesto por: significado y significante; enfoque semiótico: Barthes dijo no sólo las palabras y las imágenes sino también los mismos objetos pueden funcionar como significantes en la producción de sentido. Primer nivel: denotativo, es la descripción física de las cosas; segundo nivel denotativo, es la descripción física de las cosas; enfoque deconstructivista, Derrida recoge la noción de Saussure (sistema cerrado) y lo lleva a otras consecuencias. Operación del lenguaje (imposibilidad del lenguaje por fijar algo); enfoque discursivo, Michel Foucault dice el problema no son los significados, sino los discursos de poder.

⁶⁰ (S. Hall, “The work of representation”, 10).

sobre, un tópico particular en un momento histórico particular, una epísteme. Por lo tanto, la Institución arte reproduce *la colonialidad del ver, saber y ser*, porque es capaz de producir conocimiento e identidades sobre el sujeto marginal.

Para Foucault, el discurso produce objetos de conocimientos; y nada que sea significativo existe por fuera. Santiago Sierra en su discurso muestra las relaciones sociales y como el sistema capitalista es perversamente explotador, estableciéndose ésta adentro, en el espacio expositivo. Una denuncia que convive con la violencia, estableciendo una jerarquía de poder, que se traslada al artista español, cuando éste escenifica lo que crítica y manipula conscientemente para su beneficio. El sistema capitalista es depredador y violento, como el mismo ha logrado representarlo, al igual que la humillación y la explotación ejercidas por el poder refuerzan la violencia simbólica en el circuito arte. Así, desde ejes que se sitúan básicamente a partir del discurso, el conocimiento y el poder, Sierra logra legitimarse en la Institución arte.

Como observadores de la escena a la que asistimos, tenemos en frente los inmigrantes, prostitutas, desempleados, mendigos, indigentes, desocupados, niños, para realizar trabajos triviales con lo que retrata la explotación social y económica en la que están sumergidos. La misma necesidad de Sierra para someterlos a su voluntad, mediante una entrada monetaria para ellos, mientras que para el artista la rentabilidad simbólica y económica que puede proporcionar el “mundillo del arte”.

En el texto *La analítica del poder* de Foucault, el autor revisa los diferentes poderes en las sociedades, las causas de sus transformaciones y los orígenes para luego llamarse biopolítica. La relación de fuerza entre arte-poder-individuo, o a su vez, la institución arte como poder sobre los cuerpos-otros. En el caso de las obras presentadas

en diferentes partes del mundo, el español pone en tensión dentro de los espacios del arte, la condición de clase social, legalidad, pobreza y marginalidad. Judith Butler, en su texto “Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción” analiza cómo el poder actúa al sujeto otorgándole existencia, y no sobre él, es decir, el poder es capaz de anteceder al sujeto sometándolo como algo que está desde el principio y fuera de él, y también cómo efecto voluntario del sujeto. Butler nos aporta al respecto, que:

Para destacar que los abusos del poder son reales, y no una creación o fantasía del sujeto, a menudo se proyecta el poder cómo algo inequívocamente externo al sujeto, algo que le es impuesto contra su voluntad. Pero si la producción misma del sujeto y la formación de su voluntad son consecuencia de una subordinación primaria, entonces es inevitable que el sujeto sea vulnerable a un poder que no ha creado. Esta vulnerabilidad permite definir al sujeto como un tipo de ser explotable. Si nos hemos de oponer a los abusos de poder, antes debemos determinar en qué consiste nuestra vulnerabilidad ante ellos.⁶¹

En otras palabras ocupar el campo del subordinado, le permite al sujeto existir, el reconocer en medio de las categorías y binarios ya construidas por fuera de él, pero lo constituyen cómo sujeto. Sierra juega crítica y cínicamente, manipula y trabaja la realidad de la manera más descarnada, jugando con el límite de la dignidad humana por medio del poder llamado capital-simbólico del arte. El uso reiterativo de estos cuerpos asalariados por parte del artista; estetizan, cosifican y espectacularizan al sujeto convirtiéndolo en mercancía. Pierre Bourdieu considera el mundo del arte como un “espacio de relaciones entre posiciones, es decir un microcosmos definido por relaciones

⁶¹ Judith Butler, *Mecanismos psíquicos de poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 1997, 31.

de fuerza y lucha con las cuales los productores buscan “conservarlo o cambiarlo”⁶². Sierra no intenta transformarlo, utiliza las mismas formas de dominación y recurrentemente utiliza a personas que en el transcurso de la historia han sido considerados como los Otros, o más bien, dentro de su selecto grupo cosifica a latinoamericanos y su realidad social; y a partir de esta diferenciación, logra establecer coyunturas que manifiestan regímenes de poder que van de la mano de la colonialidad del ver. El poder del artista legitimado por la institución arte es, de este modo, la capacidad de instaurar la obediencia y dominio como complemento para invadir el campo de acción del Otro.

El artista español principal exponente del arte relacional encarno exposiciones que conjugaban la narración visual y la miseria, la estética y el hambre. Logro relatar, contar, retratar personas masturbándose, personas escondiéndose, personas tatuándose, personas rasurándose, personas diciendo frases, personas vendiéndose por actividades inútiles, pintó una galería llena de hambrientos, cuerpos serviles a Sierra.

⁶² Pierre Bourdieu, *Razones prácticas*, Analgrama, Barcelona, 1994, 29.

CAPÍTULO II

POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE SANTIAGO SIERRA



*Los penetrados. El Torax, Terrassa, España, 12 de Octubre 2008
Obra realizada por Santiago Sierra*



*Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas.
Centro de Arte Contemporáneo. New York, United States. Septiembre. 2000.
Obra de Santiago Sierra.*

En este segundo capítulo se problematizarán las políticas de representación desde las cuales el artista español se nutre para realizar sus prácticas artísticas, manifestadas en la racialización, la sexualización y el canibalismo, constituyéndose así como parte de las perspectivas visuales sobre el cuerpo del Otro. Asimismo, la construcción de la otredad y la diferencia, el estereotipo como estrategia naturalizante en la sociedad del espectáculo; y finalmente, la cosificación y mercancía del sujeto marginal entendida en el marco de lo que denominaremos la pornomiseria.

Vale mencionar que el video de *Los penetrados*⁶³ realizado en Torax, Terrassa en España el 12 de Octubre del 2008 y *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas* realizada en New York, en el Centro de arte Contemporáneo en el 2000 están enmarcadas en lo que se denomina arte relacional y antagónico. En la primera práctica contemporánea, Santiago Sierra contrata a varios hombres, mujeres de raza blanca y negra, y realizada un video de 45 minutos que consiste en 8 actos de penetración anal, que varía de escena entre hombre/mujer, hombre/hombre de raza blanca y negra.

En la segunda práctica artística, el artista español contrata a un hombre indigente y lo expone en la sala de Kunsthalle del Contemporary Art Center, la cual consistió en subdividir la sala con un muro de ladrillo, dejando un hueco de 60cm. x 25cm. para alimentar a una persona encerrada por 360 horas continuas, trabajo por el cual Sierra cancelo un total de \$360.

⁶³ Primer acto: 10 hombres de raza blanca penetran a 10 mujeres de raza blanca. Segundo acto: 9 hombres de raza blanca penetran a 9 hombres de raza blanca, Tercer acto: 3 hombres de raza blanca penetran a 3 mujeres de raza negra. Cuarto acto: 7 hombres de raza blanca penetran a 7 hombres de raza negra. Quinto acto: 3 hombres de raza negra penetran a 3 mujeres de raza negra. Sexto acto: 5 hombres de raza negra penetran a 5 hombres de raza negra. Séptimo acto: 8 hombres de raza negra penetran a 8 mujeres de raza blanca. Último acto: 10 hombres de raza negra penetran a 10 hombres de raza blanca. En www.santiago-sierra.com

2.1. Perspectivas visuales sobre el cuerpo del sujeto marginal: racialización, sexualización y canibalismo.

La variedad y variabilidad de prácticas visuales sobre el sujeto marginal en el arte contemporáneo y explícitamente en la obra del español Sierra, se conjugan reiterativamente entre tres perspectivas ocularcéntricas⁶⁴ sobre el Otro: la racialización, la sexualización y el canibalismo.

Foucault nos dice que un discurso racial se produce, a través de un sin número de prácticas de representación como la academia, la literatura, el arte, etc. En esta ocasión las prácticas de Sierra juegan dentro del campo visual del arte, siendo estas una signo de conocimiento racializado sobre el Otro. Por ejemplo, el artista maneja como parte de su estilo, la visibilización de un sin número de personas que se encuentran dentro de la categoría de subalternidad y las estetiza para ser expuestas en un museo. Pues bien, la racialización constituye un discurso conformado por códigos binarios y monopolizados hacia límites opuestos, operando sobre una absoluta diferencia entre “tipos” o especies humanas. Cuando Sierra contrapone blanco/negro y hombre/mujer, no lo hace gratuitamente, sino que escoge dos tipos que en la sociedad se encuentran diferenciados por el color de piel o el género al cual pertenecen, ocupando el blanco y el hombre la superioridad sobre el negro y la mujer respectivamente. Como dice Dyer:

(...) Nuestra imagen de quién “es” esa persona se construye a partir de la información que acumulamos cuando la posicionamos dentro de estos órdenes diferentes de tipificación. En términos generales, entonces, “un tipo es cualquier caracterización

⁶⁴ Término usado por Martin Jay en su libro *Ojos abatidos* y que significa dominado por la visión.

sencilla, vivida, memorable, fácilmente interpretada y ampliamente reconocida en la que pocos rasgos son traídos al plano frontal y el cambio y el “desarrollo” se mantiene en el mínimo⁶⁵

Los tipos sociales mantienen la oposición entre civilización blanca / barbarie negra, visibilizando una constante desigualdad piramidal entre ambos, incluyendo siempre a un grupo subordinado en el grupo de diferentes rasgos raciales reduccionistas, fetichizantes, naturalizantes, excluyentes y esencializantes otorgados al Otro. Las diferentes formas en que la población negra fue posicionada y sometida a los regímenes normativos de representación racializada, fueron la consecuencia de una constante del poder dominante. De otro modo, Said al referirse que fuimos contruidos por Occidente como Otros, también menciona que poseían el poder para hacernos que nos sintiéramos como un absoluto Otro. Esto es lo que podemos llamar un régimen racializado de representación⁶⁶.

En este sentido me interesa llamar la atención respecto a las declaraciones que Sierra, en su presentación realizada en Madrid, titulada *Los penetrados*, sobre la cual manifiesta para el boletín *El Cultural*:

La mayor parte de los elementos que utilizo en *Los penetrados* ya aparecían en trabajos anteriores: la serialidad modular y la combinatoria de raíz minimalista e industrial que veíamos en *Ordenación de 12 parapetos prefabricados* o la reducción del repertorio cromático como en *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel*. Aún de un modo no explícito, vuelvo sobre la economía racial en piezas como *Estudio económico de la piel de los caraqueños* y de la sexualidad como trabajo,

⁶⁵ (S. Hall, 1997: 20).

⁶⁶ (S. Hall, 1997: 16)

que del modo más claro posible mostré en *10 personas remuneradas para masturbarse*. Hay ahora una presencia masiva de individuos aunque no tanto como en *465 personas remuneradas* y, en lo documental, vuelvo sobre viejos formatos y ángulos como el retrato de espaldas y el pixelado de *Los castigados* y *465m2*. En este trabajo la producción es, si cabe, más austera que las anteriores. No obstante, la penetración anal masiva de personas contratadas y ordenadas que veremos no tiene precedentes.⁶⁷

Sierra ahonda sobre la economía y subordinación ligada a lo sexual-racializado, poniendo precio al cuerpo y a la sexualidad e insertándolo al mercado visual. El cuerpo del Otro para la prostitución es un objeto de placer, y en el arte se vuelve objeto estético, en ambos casos el cuerpo, tiempo y sujeto adquieren un valor económico otorgado por un intercambio monetario sujeto/dinero, cuerpo/dinero, tiempo/dinero, el cuerpo desacralizado al servicio del control y el dominio del capitalismo y a su vez sometido por el artista a la oferta y la demanda del sistema. ¿Cuánto cuesta un cuerpo para Sierra?

Entonces, podemos apreciar en el video *Los Penetrados* una constatación reiteración de rasgos característicos del discurso racial presente en el mundo moderno colonial tales como: economía racial, grupos seriales en anonimato, transacciones desiguales. Así, el artista español maneja sus prácticas entre estos dos extremos opuestos históricamente causando una experiencia además de empática, también crítica. Aunque él afirma que su trabajo no es una crítica o cuestionamiento a la sociedad capitalista, sino un espejo de la misma, siendo el espectador quién juzgue lo representado, y nos dice al respecto:

⁶⁷Entrevista realizada a Santiago Sierra, en: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24602/Santiago_Sierra_Sexo_y_poder/24602.

Yo nunca subestimo tanto al público como para mostrarle el camino, así que mi trabajo nunca llega a ser crítico. La crítica la trae puesta de casa cada uno. Mi trabajo sólo plantea un tema de conversación de la manera más seca y contundente posible, con un mínimo de distracciones. Mi trabajo no dice mucho por sí mismo. La idea es que todo lo que esté por decir sea dicho por el espectador.⁶⁸

La acción de *Los penetrados* se divide en ocho actos; varias combinaciones se establecen entre los cuerpos activos y pasivos de negros y blancos: blanco-blanca, blanco-blanco, blanco-negra, blanco-negro, negro-negra, negro-negro, negro-blanca, negro-blanco. No obstante, se advierte que en ninguno de los ocho actos la mujer penetra, es el hombre-blanco y el hombre-negro quien realiza la penetración con el pene. La búsqueda de los participantes se realizó con varias requerimientos, entre ellas fueron excluidos profesionales en el campo de la pornografía y todos los rostros se encuentran pixelados, el sonido es nulo, el movimiento es mecánico, no existen acercamientos de cámara, ni detalles de la acción, el escenario está dispuesto con toallas dispuestas sobre el piso y dos grandes espejos horizontales en la parte posterior. Sierra maneja explícitamente la descripción de cada una de los ocho actos realizados, utilizando en cada uno de ellos, la especificación de raza y género al que pertenecen. Utilizando sujetos que durante el transcurso de la historia han sido ubicados en posiciones de subordinación como lo son el negro frente al blanco, y el hombre frente a la mujer.

Entonces, en la obra *Los penetrados* podemos advertir como en el tercero y cuarto acto mujeres y hombres de raza negra son penetrados por hombres de raza blanca,

⁶⁸Entrevista realizada a Santiago Sierra disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24602/Santiago_Sierra_Sexo_y_poder/24602.

siendo estos los que mantienen la verticalidad en cuanto a su posición física y falocéntrica, poseyendo la supremacía de la raza blanca sobre la negra. Para seguidamente dar paso a un quinto y sexto acto, donde los papeles se invierten y el negro posee la supremacía sexual sobre mujeres y hombres de raza blanca. “(...) los blancos a menudo fantaseaban acerca del apetito sexual excesivo y la proeza de los hombres negros – así cómo lo hacían acerca del carácter sexual lascivo, hiper-sexuado de la mujer negra- al que temían y secretamente envidiaban (...)”⁶⁹.

El video *Los Penetrados* incomoda, perturba y desconcierta a quien lo lee desde la sexualidad normativa de presupuestos religiosos y justificaciones moralistas, puesto que es catalogada y señalada como pornográfica, no solo porque muestra explícitamente el sexo con mujeres y además entre hombres. En la acción de penetración anal, se niega al sexo como acto de reproducción filial y se afirma al sexo como acto de placer, pero a su vez, penetrar es una acción de dominio sobre el que es penetrado, y al ser relacionado con el placer pasa hacer referencia con la homosexualidad y la reproducción.

En ciertas ocasiones, las prácticas de Sierra son más polémicas y estetizantes, es decir, embellecen la cruda realidad de las problemáticas sociales tales como el racismo y la sexualización. En una época de cifras, el dinero y el poder van de la mano, todo en su trabajo es meticuloso y pulcro, va medido en metros, montos y significados. Sierra manifiesta sobre la obra *Los Penetrados* y su relación con la inmigración y el racismo:

La paranoia tradicional del blanco sobre el negro o del europeo sobre el africano está relacionada con una fuerte fobia. Pensamos que más tarde que temprano tenemos

⁶⁹ Stuart Hall, “The Spectacle of ‘the Other’” en: *Representation: Cultural representation and signifying practices*, London: Sage/Open University Press, 1997, 434.

que pagar nuestros daños codiciosos del pasado y el presente. Pero está paranoia del blanco también está relacionada con el tamaño del pene o con el temor de una sexualidad que nos degrada. Nuestros hombres y mujeres pueden enamorarse de ese pene/sexualidad y eso nos asusta más que la perspectiva de perder nuestros empleos, Pues solo nuestro jefe te puede sacar de tu trabajo. Los reflejos políticos y las acciones que derivan de ellos son más primitivos de lo que es generalmente pensado. El comportamiento de la identidad racial, es muy animal porque somos animales”.⁷⁰

El artista manifiesta que su obra es una reflexión de los miedos referentes a la inmigración y la cuestión racial como lo dice la frase usada por hispanohablantes, el miedo primario a “que te den por el culo”, haciendo referencia al termino “joder”. Que te roben el trabajo, los hombres y las mujeres.

Tal y como menciona Mercer:

La fantasía primitiva del pene negro grande proyecta el miedo de una amenaza no sólo a la hembra blanca sino también a la civilización misma a medida que la ansiedad sobre la mezcla de razas, contaminación eugénica y la denigración racial se lleva a cabo a través de rituales de agresión racial de los machos blancos: el linchamiento histórico de hombres negros en los E.U. rutinariamente involucraba la castración literal de la “fruta extraña” del Otro.⁷¹

La inscripción del código de conducta “primitivo”, conjuntamente con el “macho” construyen a su vez, diferentes significados sobre la masculinidad negra dentro de un patrón dominante de verdad, es decir, se le otorga a la raza negra ciertos valores como la fuerza física y la proeza sexual. Paradójicamente, Sierra invierte las posiciones

⁷⁰Tamara Cubas, “Artistas relacionistas”, *Laboratorio de creación*. México, 2011,1.

⁷¹Mercer, Kobena, “Reading racial feteshim”. En K. Mercer (ed.), *Welcome to the jungle*. London Routledge.

en la que los actores son penetrados, intercambiando el falocentrismo, que inicia con la razas blanca sobre el negra y concluye con la raza negra sobre la blanca, dejando advertir en la primera, la subordinación a la que ha estado sometida la raza negra por la blanca, y en la segunda, los miedos de la raza blanca sobre la negra frente a la lógica de representación enmarcada en un nivel subconsciente de que el negro posee características de hipersexuales y hiperfísicas. Así, los negros a su vez son subalternizados y hiperdotados.

Ahora bien, la pornografía muestra al acto sexual como placer, Sierra la presenta con una serie de connotaciones negativas que la diferencian de lo que lo acusan, por ejemplo, a diferencia de la pornografía sólo existe un punto de vista, del cual la cámara estática filma los ocho actos desde un tercer plano, realizados de manera mecánica y consecutiva, sin acercamientos, sin sonidos, sin gestos, es decir, sin ningún rasgo de placer. María Cunillera menciona que el canibalismo⁷² como metáfora en el espacio artístico, toma vida bajo el nombre de antropofagía y este se encuentra estrechamente relacionado con la incorporación y la alteridad. La primera, se manifiesta en el acto de devorar, ingerir o morder ocupando un campo físico; y la segunda, “la alteridad viene impuesta por la participación en el canibalismo, sea real o supuesta, pues *siempre son los otros los caníbales*. Sus metáforas nos permiten hablar de los otros y acaban concediendo la voz de los otros, pues la alteridad retorna también, está como diferencia, para abrir paso a nuevas subjetividades que siempre fueron condenadas al silencio.”⁷³

⁷² Canibalismo está relacionado con el término Caribe, se transformará por errores de pronunciación en caniba y después en caníbal, convirtiéndose este en sinónimo de antropófago. Y estrechamente relacionado con lo salvaje, lo primitivo, lo incivilizado y por ende, lo otro.

⁷³ (M. Cunillera, *Imágenes en la violencia en el arte contemporáneo*, 200).

Otro punto importante de la obra *Los Penetrados* es la fecha en la cual se realizó: el 12 de Octubre, es decir, el día “Internacional de la Raza”, por ende, tanto la relación de hombres mujeres negras y blancas, más la fecha realizada tiene importantes implicaciones de carácter colonial. Primero por la llegada de españoles a América en 1492, y segundo, por la mano de obra esclava de africanos para facilitar la conquista de del Nuevo Continente dando como resultado la relación amo/esclavo o colonizador/colonizado y marcando ejes de dominación entre víctima-pasivo/victimario-activo, y la frase “dar por el culo” se convierte en la fórmula para intercambiar roles entre blancos y negros. Por otro lado, el poder falocentrista se plantea desde la sumisión de la mujer frente al hombre independiente de su color de piel, es decir, la mujer blanca o negra, solo asume el rol pasivo, siendo dominada, violentada, colonizada y penetrada, a pesar de ser blanca, tampoco obtiene el poder de victimario. Por ende, la construcción de ser mujer, no está dada por lo que posee, es mujer por lo que le falta, lo que Lacan denominaba la castración imaginaria.

2.2.La construcción de la otredad y la diferencia.

En el Centro de Arte Contemporáneo de New York, la sala Kunsthalle fue dividida por un muro de ladrillo, dejando un pequeño agujero de 50 cm. aproximadamente, en donde se dejaba ver a un hombre encerrado. Por medio de este agujero se alimentaba a la persona que permaneció allí 360 horas continuas, por lo cual fue remunerado con \$ 10 la hora. Sierra hace más de 10 años ha trabajado con indigentes, migrantes, prostitutas y pobres, sujetos que pertenecen a la clase marginada

de una sociedad. A partir de estos referentes nos cuestionamos ¿Qué lugar ocupa el artista en relación con el Otro, y viceversa? ¿Cuál es el juego entre empleado/empleador o amo /esclavo? ¿Cuál es el significado que Sierra intenta privilegiar en su obra? ¿Por qué la otredad la diferencia es una forma de representación tan indispensable en la obra de Sierra? Preguntas iniciales que se complejizan en las correspondencias y disociaciones entre imagen/representación, y la política de la mirada en una manera de construir lo Otro dentro de una escena museográfica.

El personaje sin nombre y sin voz, perteneciente a la clase baja es condenado a la cosificación para releerlo como un todo que representa a una sociedad capitalista, por ende su significado paradójico no sólo es de un hombre “pobre”, sino también una “obra de arte”. Es decir, la obra de arte también se puede convertir en un espectáculo de poder sobre la miseria personificada por un mendigo sumergido en el anonimato. Además el significado esta unidireccionado hacia la acción, los textos literales que hacen alusión tanto acción como título de la práctica relacional de Sierra están ligados a la acción que sucede en el museo. El significado no sólo reside en el discurso visual, sino en su discurso escrito: su título, donde se puede observar claramente las características de las prácticas artísticas, donde se inscriben, no solamente simples explicaciones, sino claras justificaciones de lo expuesto. Por ejemplo en *Línea de 30cm. tatuada sobre una persona remunerada* vemos la inscripción “Para esta obra se buscó una persona sin tatuar, y que no tuviese la intención de ser tatuada, pero que, haciéndole falta dinero consintiese en llevar una marca de por vida. Se le pagaron \$50.” Claramente podemos advertir el uso explícito y consiente del poder que ejerce Sierra, al contratar a un participante valiéndose de su necesidad económica para obtener y someter a su voluntad

a una persona. Ahora bien la persona en cuestión no pertenece a la clase media o alta de una sociedad, siendo así no tendría porque venderse a Sierra. Las personas elegidas por el artista deben poseer ciertas características de exclusión como no pertenecer a la clase media y alta de la sociedad y no ser letrado, es decir, todo lo que representa y es el artista español. En el caso del artista Santiago Sierra tenemos un sin número de obras que abordan tópicos relacionado con la miseria y lo marginal, que muchas veces caen en representaciones banales, con un fuerte contenido conceptual, que él llama denuncia y reflejo de la realidad social del sistema mundo moderno colonial. Las prácticas relacionales se muestran como una constante del sistema mundo capitalista, como un sistema perfectamente definido y delimitado desde la hegemonía del artista.

Pensar las formas complejas entre las articulaciones de arte/política/representación involucra hurgar el campo de las relaciones sociales en el sistema mundo moderno colonial y cómo éstas se han desarrollado en el transcurso de la historia. Los roles binarios, opuestos y polarizados en las prácticas de Sierra juegan expuestos en el museo amo/esclavo, rico/pobre, civilizado/primitivo, relacionando siempre autor/obra, espectador/obra, mostrando una jerarquía marcada. Ramón Grosfoguel describe al conquistador como un hombre con características que lo ubican en la zona del ser, es decir: europeo, capitalista, patriarcal, masculino, heterosexual, adulto, culto. El artista español y los espectadores en la zona del ser (amo, rico, civilizado), mientras que la obra muestra la imagen de un hombre con características que lo ubican en la zona del no ser (esclavo, pobre y primitivo). Llevando a lo que Barthes llamo un meta-mensaje, por una parte, dentro de la escena artística se maneja “la otredad” y “la diferencia” como forma

de mercantilización del cuerpo del Otro, y por fuera de la escena, son realidades con las que convivimos en la sociedad actual.

La obra de Sierra gana significado cuando son intertextuales, es decir, se las leen en contexto, conjuntamente con otras obras en la misma línea, tales como: *8 personas remuneradas por permanecer en el interior de cajas de cartón*⁷⁴ proyecto realizado en 1999 y fue cancelado con \$9 por cuatro horas de trabajo. También, en el mismo año tenemos *Línea de 250cm. tatuada sobre 6 personas remuneradas*.⁷⁵ Además, en el 2000 realizó el proyecto *10 personas remuneradas para masturbarse*,⁷⁶ trabajo que consistió en masturbarse frente a una cámara de video, trabajo que fue cancelado con \$20, Igualmente, *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta*⁷⁷ en el 2002. Es verdad que cada obra posee su significado específico, pero podemos observar como la reiteración de patrones como la otredad y la diferencia continuamente, son políticas de representación de las cuales Sierra adopta de la cultura dominante y colonial.

Como ya nos lo dijo Foucault, un régimen de poder posee a su vez un políticas de representación, conformado por el par saber=poder, es decir, para entender a la “diferencia” el teórico Jacques Derrida usa la letra “a” siendo *differance* en vez de *difference*⁷⁸, para entender la diferencia como la base del orden simbólico de la cultura.

⁷⁴ Ver anexo 6.

⁷⁵ Ver anexo 7.

⁷⁶ Ver anexo 8.

⁷⁷ Ver anexo 9.

⁷⁸ El sujeto es definido significativamente como *diferente* (ellos) por parte del “yo” (nosotros), inmerso en medio de un código binario. El sujeto que es definido como diferente no solamente porque se representa de una manera, sino que se configura como una identidad bipolar, que le exige ser ambos extremos; yo/otro, civilizado/bárbaro, bueno/malo, moderno/tradicional, masculino/femenino peligrosamente extraño y exótico pero inquietantemente atractivo.

Así los pares binarios son precisos para clasificar las cosas, porque a partir solo de su diferencia clara es posible su ubicación en el sistema clasificatorio

Como nos muestra el sociólogo Stuart Hall, la *diferencia*, se conforma desde los mismos sistemas de representación, este emerge para dar sentido a las cosas y como un mecanismo indispensable de distinción y similitud en lo marginal. Por lo tanto, el proceso de la representación se vuelve muy complejo y confuso, se es capaz de instituir verdades y realidades, legitimar prácticas, crear sujetos e identidades. Hall nos propone cuatro argumentos: el lingüístico, el dialógico, el antropológico y el psicoanalítico. El primero, es una confrontación entre los conceptos de lo opuesto:

(...) las relaciones binarias blanco/negro, son relaciones de poder, lo blanco no significa si no por la diferencia que crea con el negro. Es decir, siempre se articulan las culturas estables mediante un paradigma dominante de representación en donde lo blanco es en escala jerárquica el enunciado dominante.⁷⁹

En el argumento dialógico establece que la diferencia es necesaria y vigente para la comprensión y la comunicación. Se da sentido a las cosas a medida que se las va designando su lugar; el antropológico, este señala que la *clasificación* de las culturas están condicionadas por sus diversas costumbres, por sus maneras de dar sentido a los objetos y sus prácticas propias; y finalmente el argumento psicoanalítico, que nos muestra cómo nuestra constitución está construida desde el Otro, es decir, el fundamento de que nuestra comprensión interior es de incertidumbre, por eso lastimera y dolorosa. Y en el *yo* establece esa diferencia entre nosotros y el mundo, entre nosotros y el Otro. Hall,

⁷⁹ (S. Hall, “The Spectacle of ‘the Other’”, 229)

mediante el uso del estereotipo y el espectáculo del sujeto marginado nos pretende mostrar como la diferencia es preponderante en todo proceso de representación. El artista Sierra opera bajo los mismos preceptos y conceptos que utiliza la sociedad para construir al sujeto, es así, como las prácticas relacionales a su vez utilizan a la diferencia como política de representación del sujeto Otro, en el cual el artista se constituye como mediador entre el arte y la comunidad.

En el campo del arte, la diferencia, también opera mediante el sistema de representación, siendo el *Antagonismo y arte relacional* su máxima expresión, con proyectos artísticos que trabajan en el espacio público a partir de temáticas que abordan: la igualdad, la libertad, la democracia, la legalidad, la justicia, los derechos y la ciudadanía. Sierra nos plantea temáticas que parten de la representación de sus contrarios, por ejemplo, la desigualdad, la explotación, la imposición, la ilegalidad, la injusticia, la obligatoriedad y la indocumentación, el desempleo, la pobreza, la inmigración. Por ejemplo, en el año 2000, colgó del cuello de 68 desempleados contratados, carteles que comunicaban el salario que cobraban; 3000 wonns por hora, por bloquear el acceso al Museo de Arte Contemporáneo de Pusan.⁸⁰ También *Persona en un hueco bajo tierra 300 x 500 x 300*⁸¹ en el año 2001, consistió en colocar a un indigente dentro de un agujero hecho en la tierra, trabajo cancelado con \$7. Asimismo, *Mujer con capirote sentada de cara a la pared*⁸² y consistió en contratar a una vieja por permanecer una hora sentada, trabajo que no fue cancelado, puesto que se realizó el primero de Mayo del 2003.

⁸⁰ Ver anexo 10.

⁸¹ Ver anexo 11.

⁸² Ver anexo 12.

Las diferentes obras presentadas a lo largo de su carrera artística se encuentran en registros permanentes de video o fotografía operando como imágenes-archivos para documentarlas, reproducirlas, comercializarlas y difundirlas. Su propuesta se caracteriza por ser un arte efímero, en el donde lo importante no es sólo su conservación, sino su creación, el momento de encuentro frente al espectador en la arena de juego: la sala de exposiciones, cerrando el sistema cíclico de la colonialidad del ver, pertinente para una sociedad occidental donde los regímenes de visión son una constante.

La obra de Sierra ha estado sujeta permanentemente a interpretaciones y cuestionamientos por parte de críticos, curadores, museógrafos, marchantes, espectadores e investigadores, permitiendo visibilizar contextos culturales y darles otras lecturas de poder inmersos también en el circuito arte. Además de permitirnos reflexionar en torno a nuestros propios colonialismos internos, arraigados en nuestros *modos de ver, modos de actuar y modos de pensar* sobre el sujeto “otro-marginal” y las prácticas que están inscritas y legitimadas en el circuito arte, como formas de representación del Yo artista-espectador/amo/blanco/español, frente al Otro-marginado

2.3. El estereotipo como estrategia naturalizante en la sociedad del espectáculo

*“Somos seres mirados, en el espectáculo del mundo.
Lo que nos hace conciencia, nos instituye al mismo tiempo
como speculum mundi”
Maurice Merleau Ponty⁸³*

⁸³Jacques Lacan “De la mirada como objeto *a* minúscula”, en J. Lacan *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, (refiriéndose a una frase de Maurice Merleau Ponty), Buenos Aires: Paidós, 1995, 82:83

Hall manifiesta que el estereotipo trabaja otorgando al otro algunos rasgos esenciales y los naturaliza, es decir, reduce el todo de una persona y lo simplifica logrando fijar la “diferencia” para lograr mantener el orden social y simbólico de lo normal y lo anormal, de lo que es y no es el otro, obteniendo como resultado un sin número de desigualdades del poder,⁸⁴ es lo que Foucault llamó una especie de juego “poder/conocimiento”.⁸⁵

El trabajo del artista español funciona mediante la estereotipación del sujeto asalariado, estableciendo relaciones de diferencia, poder y representación, siendo el poder simbólico en el arte un recurrente, contratando cuerpos, asignando actividades, etiquetando personas e invisibilizando individuos. La práctica artística realizada en 1998 *Línea de 30 cm. tatuada sobre una persona remunerada*,⁸⁶ da inicio a una serie de proyectos que se repetirán con distintas personas de la misma clase social, pobres; lugares o países latinoamericanos y remuneraciones mínimas, pero legalmente establecidas por la ley de la oferta y la demanda; y así sus prácticas artísticas están enmarcadas dentro de su propia tradición, poniendo en tensión dentro del campo artístico los distintos alcances de la hegemonía que subyacen al sujeto, afectándolo generalmente en su condición de raza, clase y género.

En los proyectos de Sierra existe la relación de sujetos marcada por la desigualdad de posiciones, el artista español posee el lugar dominante, como “sujeto de poder”, quién dicta y ejerce dominio sobre los otros “sujetos subyugados” a él para realizar diferentes actividades, cuya retribución satisfecerá una necesidad no sólo de

⁸⁴(S. Hall, “The Spectacle of ‘the Other’”, 21)

⁸⁵(S. Hall, “The Spectacle of ‘the Other’”, 21)

⁸⁶Ver anexo 1.

orden económico. Por ejemplo, cuando el artista relacional denomina a su proyecto: *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre la cabeza de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno*, como título de su obra y explica claramente la acción, el número de participantes y la remuneración pactada. Se advierten lecturas implícitas en el contenido de su trabajo como, la utilización de dos personas anónimas que representan una masa, sin más designación que su condición de drogadictos contratados para realizar una acción totalmente intrascendente a petición de su empleador, pero por la cual serán recompensados ya no con dinero, sino con una dosis de heroína, necesidad propia de su vicio. El poder para el artista español no sólo es una reiteración o refuerzo de lo que se percibe en la vida cotidiana, también es productivo para su discurso y el discurso, ya que éste no sólo genera obras de arte, sino también nuevas formas de conocimiento, siendo estas estrategias que configuran nuevas prácticas colonizadoras (ver, ser y saber), Sierra ha manifestado no sólo el poder en la explotación económica y la dominación física, sino también ha realizado un ejercicio de violencia y poder simbólico a través de un régimen de representación.

El español utiliza un sin número de personas con calificativos excluyentes como: el heroinómano, el mendigo, el negro, el indocumentado y el desempleado, es decir, no solo está tomando una parte del todo de lo que ellos son realmente, sino que reproduce visualmente estereotipos que se refieren tanto a “real” como a lo que se imagina, el significado por detrás del proyecto reside en lo que no se dice sobre la misma, y es imaginado por el que mira. Así, Sierra en la acción de estereotipar al sujeto mantiene la tradición que va desde la cultura, la producción de conocimiento, la imagen hasta la representación.

El entusiasmo del artista no solo devela las relaciones de poder, sino que a su vez y por medio del arte relacional puede ocultar que nuestro mundo capitalista sigue articulándose en torno a centros de poder culturales, que prolongan el dominio colonial gracias a las estructuras de representaciones que refuerzan la imagen de lo que deben ser los Otros.

Hay que tomar en cuenta que, hasta ahora, no es la voz del otro la que hemos escuchado, son personas sin nombres ni apellidos visibles. Es la voz del Artista que toma forma y se visibiliza. Por otra parte, la negatividad frente la responsabilidad de la interpretación o realización de “la obra” y a la parte que cualquier espectador corresponde. Pone en duda las reales intenciones del autor en este tipo de realización de propuestas artísticas.

En cualquier caso, debemos tomar en cuenta que la división amo/esclavo viene dictada doblemente, es decir, por un lado el la oposición del blanco/negro y la reiteración de esta operación en artista blanco/ negro, artista europeo/negro, artista amo/negro esclavo, amo blanco/esclavo negro, amo europeo/esclavo latino. La práctica de Sierra no intenta hacer una ruptura o crítica al sistema, y así a la sociedad del espectáculo. Por el contrario señala al cuerpo del sujeto marginado como imagen capitalista de la sociedad actual, donde la representación juega un papel importante y los sujetos su maquinaria monetaria.

El poder de los proyectos de Sierra radica en reproducir relaciones marginales con sujetos reales, pues su cuerpo ha sido cosificado en producto y así sólo se ha de confirmar el carácter marginal del proyecto del artista español, manteniéndose al margen

de la misma, sin uso de su cuerpo, ni actividad física, sólo como un actor intelectual aparente, pues como él afirma: “jugar a que la comparto me convierte en un cínico”⁸⁷

2.4. La problemática de la representación.... Dilemas éticos

¿Quiénes son y de dónde provienen los empleados de Sierra? ¿Qué relaciones existe entre el artista y el participante? ¿Qué relaciones de poder están intrínsecas en la forma de representar de Sierra? ¿Cuáles son los dilemas éticos en juego? Las prácticas relacionales de Santiago Sierra no sólo develan la realidad social y geopolítica del sistema capitalista, sino que a su vez manifiesta nuevas estructuras de poder dentro del arte relacional.

El artista Español escoge muy asertivamente lugares y personas que en su mayoría pertenecen a estratos sociales de la clase minoritaria y vulnerable para sus proyectos. Entre los lugares escogidos tenemos a países como: Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, México, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela en los cuales representan la realidad latinoamericana. Además a Canadá, Corea, Cuba, Francia, Holanda, Italia, Japón, España, Reino Unido, E.E.U.U. en los cuales trabajara en su mayoría con la población inmigrante e indocumentada.

En su mayoría el acuerdo entre el artista y el participante es una remuneración económica mínima, que no sobrepase el valor establecido por la ley, pero que a su vez le generé su propia rentabilidad monetaria.

⁸⁷ Miguel Ángel Hidalgo, Trabajando con los excrementos de lo real, Revista virtual Salonkritik, España, 2005 disponible en: http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php

Las diferentes acciones de Sierra tienen que ver con tatuar, rasurar, masturbar, esconderse, sostener una pared, decir una frase, colgar un cartel, penetrar, todas actividades aisladas y ajenas al trabajo realizado habitualmente por el participante.

Como forma de difusión del trabajo realizado Sierra posee una página web donde coloca fotos y videos de los proyectos realizados. La imagen va acompañada del título y explicación de la obra. Información concisa sobre lugar de exposición, fecha, país, número de personas, remuneración percibida y actividad realizada. Para Sierra es importante un soporte que permita reproducir y difundir sus prácticas relacionales, con datos precisos y concisos de lo expuesto en el museo, logrando así no sólo promocionarse, sino también recibir reconocimientos por su trayectoria.

Las personas elegidas provienen de sustratos económicos bajos, sin acceso a la educación, sin trabajos estables y rentables, sin posibilidades de poseer servicios básicos, necesidades básicas al mínimo (ropa y alimento), pero con características importantes para validar el discurso de Sierra. Es un discurso totalmente ajeno a la posición de Sierra, no es su realidad, no es su situación económica, no es realidad laboral, por ende su cuerpo no es vendido, no es violentado, no es humillado. Es él el que tiene la voz de mando, es él el que silencia, habla por los otros, habla por todos... es quien dirige, quien asigna, quien somete, quien vende y sobretodo quien gana aplausos y críticas, auspicios y premios. Es un español en América que retrata la realidad latinoamericana de la manera más cínica, sin cuestionamientos morales o éticos. Siendo un artista culto, clase media, blanco y hombre que habla sobre la pobreza y miseria de Otros. Utiliza un discurso lejano a su condición, utiliza el cuerpo de otro para realizar su voluntad, fuerza la aceptación del otro, se vale de su necesidad, cosifica el cuerpo del

otro, mercantiliza al sujeto, los vuelve espectáculo, no retribuye ni distribuye equitativamente su ganancia. Y todo lo hace una y otra vez, desde 1998.

Ética en lo qué se hace, ética en lo qué se dice, ética en lo qué uno es, cuáles son los límites de Sierra, ciertamente no los tiene. Cuando el discurso supera la realidad que se intenta representar, entonces de que ética estamos hablando.

2.5. De la pornomiseria en el cine a la pornomiseria en el arte.

*El paternalismo es el método de comprensión
para un lenguaje de lágrimas o del mudo sufrimiento.
Rocha Glauber⁸⁸*

La práctica relacional *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas* presentada en el Centro de Arte Contemporáneo en el año 2000, consistió en contratar a una persona por permanecer encerrada en una galería, exactamente atrás de un muro de ladrillo construido el cual tenía un hueco por el cual se podía observar al sujeto.

El cuerpo ha tomado un lugar preponderante en el arte, ha pasado ser forma representada a tener forma presencial, es el lugar donde suceden las luchas políticas, económicas y sociales. En la actualidad, el cuerpo se haya supeditado al mercado no sólo como represión física y psicológica, sino también al mercado artístico, como objeto estético, controlado por lo Foucault llamará el biopoder,⁸⁹ este se abre camino a nuevas

⁸⁸ Rocha, Glauber, *Restropectiva, La estética del hambre*, (Sao Paulo) Ministerio de Cultura, 1987

⁸⁹Biopoder es un término acuñado por Michel Foucault que hace referencia a la explotación para subyugar a los cuerpos y a la población. Foucault introdujo este concepto en su libro la *Histoire de la sexualité*.

formas de control y normalización que se empoderan del cuerpo, una economía de los sujetos en la que el cuerpo debe ser productivo y comercial al sistema capitalista.

En la lectura biopolítica del arte, se conjugan la relación entre arte/poder/cuerpo, es decir, la actividad artística como poder sobre los cuerpos o los sujetos. En el caso de Sierra, el poder del amo expresado sobre los cuerpos contratados. En palabras de Castro Flórez:

“Lo que hace Sierra es revelar, en el seno de la institución artística, lo que Marx llamó el fetichismo de la mercancía, es decir, la forma en la que tras los productos del “consumo” se encuentran relaciones socialmente alienantes, esto es, que la pureza cultural encubre la realidad de la explotación, y, por supuesto, la experiencia del dolor ajeno. Cualquiera puede ser contratado para hacer cualquier cosa, esto es, el sujeto reducido a la condición de nada, tratado como masa o fuerza de trabajo, literalmente cosificado, interviene en el espacio del placer desinteresado, por emplear términos kantianos, subraya su inutilidad en un trabajo artístico. Esas cosas raras y carentes de utilidad que forman parte del arte entran, por supuesto, en el vértigo del consumo y, particularmente, en aquello que Veblen caracterizó como consumo conspicuo, una de las formas modernas de la barbarie: el consumidor se consume en el acto. [...]”⁹⁰

Sierra ha logrado sistematizar y representar la estructura piramidal propia del trabajo y la remuneración como se presentan en el capitalismo, partiendo de su posición como empleador del arte, siendo un actor intelectual, sin realizar ningún esfuerzo físico ni uso de su cuerpo, contrata a un empleado como actor físico para materializar su “obra

⁹⁰Castro, Flórez, “Castigados (Consideraciones sobre el trabajo de Santiago Sierra)”. En *Exit: imagen y cultura*, N.º. 12 (Nov/Enero 2003) (Ejemplar dedicado a: Trabajando). Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=786422>.

maestra”. Producto artístico, que se convierte en una herramienta del sistema capitalista generadora de plusvalía, especulaciones y precios exuberantes que enriquecen al mercado del arte. La plusvalía del objeto arte, se traslada a plusvalías humanas, puesto que el mercado ha puesto precio a todo y Sierra logra representarlo muy bien cuando realiza la obra *Persona diciendo una frase*⁹¹ realizada en el Reino unido en el 2002 la cual consistió en decir “Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 \$. Yo estoy cobrando 5£”.

Según Sierra en una entrevista al Diario el País responde “El mercado lo es todo y no parece haber más allá.”⁹² Entonces, nos cuestionamos sobre la relación entre cuerpo y capital ¿Cuánto cuesta un cuerpo? ¿Qué valor alcanza el cuerpo en el arte? ¿Contratar un cuerpo no se convierte en violencia? Sierra ha dejado muy claro más de una vez, que la violencia que se ejerce sobre el sujeto otro, es la herramienta del poder jerárquico para forzar la voluntad del sujeto y se defiende manifestando: “mis actos no son brutales, los hacemos todos, lo que les hace ser humillantes es el hecho de que son pagados”⁹³. Ahí es precisamente donde descansa para él reposa la violencia: en la remuneración.⁹⁴

El artista trabaja desde la plataforma del arte, como representante del poder simbólico, donde el ocupa lugar de autoridad, de empleador y de amo, otorgándose el derecho a manipular y administrar a los sujetos excluidos y marginalizados a su antojo, es decir, la rentabilidad económica y simbólica que puede representar contratar a mano

⁹¹ Ver anexo 13.

⁹²Entrevista realizada por Ángeles García el 12 de noviembre del 2012 en: http://elpais.com/diario/2010/11/12/cultura/1289516403_850215.html.

⁹³Entrevista realizada el 16 de octubre del 2013 por Miguel Ángel Hidalgo SANS, JEROME: “Entrevista con Santiago Sierra en Hardcore –Vers un nouvel activisme, Palais de Tokio. Éditions Cercle D’Art, Paris, 2003, pág. 186. En http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php.

⁹⁴ Pimentel, Taiyana: “Hacia una estética remunerada” en Santiago Sierra, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, marzo 2001. En http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php.

de obra barata, logra reducir su acción crítica a cuerpos utilitarios al poder capitalista y la construcción de un objeto pulcro, aséptico y estético para el arte. Lo que realiza Sierra en sus prácticas es contratar personas para que realicen actividades inútiles y estúpidas en una galería o museo, para el artista visual la perversión no le pertenece en sí, sino es parte del capitalismo y el sistema al que todos pertenecemos y declara “Perverso no es masturbarse, teñirse o tatuarse la piel. La perversión está en el hecho de comprar cuerpos, voluntades, tiempo”.⁹⁵

Los empleados de Sierra ubicados al margen del patrón de patriarcal de poder constituirán productos artísticos al servicio del espectáculo, explotados y cosificados, lo paradójico en la obra es que el relato del amo y el esclavo en la sociedad actual, no deja de ser el relato del esclavo explotado siendo además su tiempo, libertad y voluntad al servicio del amo una y otra vez como lo hacían en tiempos pasados.

Sierra trabaja constantemente con el cuerpo del sujeto marginal para representar el maltrato, la desigualdad, la drogadicción, la inmigración ilegal, la mendicidad, el desempleo, el racismo, el abuso del poder, pero “¿Qué capacidad real de denuncia tiene el arte contemporáneo?”

Sierra es consciente que el sistema artístico se nutre del sistema global y manifiesta al respecto:

Oh, muy poca ciertamente. Tras años de burlas de la prensa y de dejadez en la enseñanza de las artes, apenas tenemos credibilidad. Por otra parte somos productores de objetos de lujo con frecuentes y comprometedoras relaciones con el estado. La denuncia la trae la gente de casa puesta, en su cabeza. Soy un artista y no un activista. Si te gusta

⁹⁵Simón Royo, Santiago Sierra o el difícil compromiso del arte postmoderno, 2005, por ediciones simbióticas disponible en: <http://edicionesimbioticas.info/Santiago-Sierra-o-el-dificil>.

lo que hago estupendo pero no te lo creas mucho porque al final el arte termina en casas de buena familia.”⁹⁶

Dentro del capitalismo el arte es una mercancía de lujo, donde el cuerpo es fagositado en su esfera de acción, asimismo, dentro del arte el cuerpo pasa de ser estetizado a ser cosificado, teniendo como resultado final una mercancía de lujo. Las plusvalías humanas o cuerpos asalariados serán tomados como productos final al servicio del arte, cosificados y explotados no solo como parte de un espectáculo sino generadores de beneficios y servicios estéticos.

Hay que tener presente que el sujeto contratado, no pertenece a la clase media o alta de la sociedad, pero si los espectadores que asisten a los museos y galerías. Por ende, el sujeto que vende su tiempo y su voluntad pertenece a la clase marginalizada. Los representa en su miseria, al igual como el cine lo hizo en los años setenta. Rocha en su escrito “Estética del hambre” nos habla del nacimiento de un nuevo cine que se inspira en el hambre y desventura de América latina y nos dice:

El hambre latina, por esto, no es sólo un síntoma alarmante: es el nervio de su propia sociedad. Allí se encuentra la trágica originalidad del cinema novo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestro hambre y nuestra mayor miseria es que este hambre, siendo sentido no es comprendido. De “Aruanda” a “Vidas secas” el cinema novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó, excitó, los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias,

⁹⁶Entrevista realizada por Paula Achiaga el 25 de Febrero del 2011 en http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1377/Santiago_Sierra1377.

feas, oscuras. Fue esta galería de hambrientos que identificó el cinema novo con el miserabilísimo (...).⁹⁷

Ahora bien, el cine de la pornomiseria toma personajes reales realizando su actividad habitual, llegando a la vista del espectador tras el ojo de la cámara. Al contrario de Sierra quién toma personajes reales para realizar una actividad inútil y muchas veces estúpida, es decir, les impone actividades diferentes a las relacionales con su habitual labor.⁹⁸ Alquila sus cuerpos por horas y los vuelve cosa para mercantiliarla. Un arte que no se opone al hambre, ni al lujo, los complementa. Así no sólo problematiza las relaciones de poder en lo laborar sino que las banaliza. En el cine las imágenes son sesgadas, la pantalla nos permite distanciarnos de lo que acontece, pero en los proyectos de Sierra ya no son solo meras imágenes, fotografías, videos son sujetos de carne y huesos cosificados para ser vendidos posteriormente como mercancías de lujo. Rentabilidad económica que no aguarda el bolsillo de quien interpreta su vida, sino de quien cínicamente lo vende, y manifiesta en una entrevista:

Se escandalizan de que pago a la gente para que hagan algo, como si lo hubiese inventado yo. La violencia existe cuando tienes un instrumento para forzar la voluntad del otro, y el dinero es su expresión. Esto es de todos los días, yo sólo lo he representado. (...) Hay algunas obras que tienen sentido porque juego con eso y también con que soy un español en América, o que soy un blanco entre negros. Pago exactamente lo estipulado por las leyes, nunca más, porque pagarles más dinero sería limpiar mi rol,

⁹⁷(G. Rocha, La estética del hambre,1).

⁹⁸ En el proyecto *Línea de 160 cm. tatuada sobre 4 personas*, contrata a prostitutas para que sean tatuadas, no para que realicen su labor habitual. Asimismo tenemos el proyecto *Los penetrados*, en el cual se excluye a profesionales del porno. A su vez, *Persona remunerada por limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos*, es la excepción; ésta es la única práctica relacional en el cual Sierra contrata a un niño de once años por realizar la misma actividad que desarrolla todos los días.

quedar como santo. Yo trato de reactivar un conflicto. Una obra que no cause problemas no tiene mayor interés que el decorativo. Por lo demás, la gente entiende que son actividades humillantes porque he quitado la utilidad del trabajo y lo que queda es la cruda realidad. ¡No me vengan con cuentos de que el trabajo libera, de que el trabajo dignifica! Estás allí por dinero y punto. Yo hacía alusión a una masa laboral postindustrial, post-fordista, gente que no tiene formación y que son usadas para tareas estúpidas. Hay muchísima gente que vive así. Eso de que tú compres el tiempo y la voluntad de otra persona, ahí radica la verdadera dictadura. Los trabajos eran ejercicios para sacar eso a la luz. Quería buscar una manera dura, inapelable de retratarlo.⁹⁹

Los proyectos de Sierra recorren por una vía peligrosa, poseen una estética marginal, adornando la realidad para exponerla, pues la miseria se encuentra presentada como un espectáculo constante y legítimo, donde el espectador lava su conciencia, se conmueve y crítica por momentos mientras camina por los pasillos de la galería de arte, para cruzar la puerta de salida y transitar de “lo real” a la “realidad”.

Los cuerpos contruados por Sierra, cuerpos asalariados y violentados son productivos para el mercado del arte. Alterando y constriñendo su percepción se vierten hacia un vacío y lo vuelcan a otras zonas de acción como la pornomiseria. Los cuerpos contratados por Sierra son espejos generadores de intereses de carácter económico y simbólico, es decir, fortuna y fama. Dos capitales que obtienen muy convenientemente los hacedores de “obras de arte”. Esta mercantilización realizada bajo la negociación desigual, del tiempo, la voluntad y dignidad del sujeto marginado, así la negación de su valor de uso, ha de pasar sino por su valor de cambio. Las diferentes acciones

⁹⁹ Entrevista realizada por Lucrecia Palacios en Buenos Aires el día 22 de julio del 2012 disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8098-2012-07-22.html>.

seleccionadas por Sierra hacen alusión a la inhabilidad del trabajo, siendo la humillación su resultado, y retribuida con dinero; tareas en su mayoría inútiles sin ningún fin útil, que irradian en lo absurdo, al contrario del cine que los representa en su escena cotidiana laboral y local. Sierra disfraza su escenario real, y los coloca milimétricamente sobre pisos limpios y paredes blancas.

CONCLUSIONES

Al principio de mi investigación me planteé analizar el rol protagónico de la representación como régimen de poder, y forma de estrategia de significación cultural a través del arte. Para ello, seleccione dos prácticas del artista español Santiago Sierra con la finalidad de estudiar las políticas de representación y poder en el arte relacional sobre los cuerpos, donde se sitúan, se generan y se refuerzan discursos de clase, género, sexualidad, etnia y raza.

He podido evidenciar que, las políticas de representación de las cuales se nutrió Sierra para realizar sus prácticas son la otredad, la diferencia, el estereotipo y la cosificación, siendo estas construcciones propias de las sociedades capitalistas y retratadas cínicamente por el artista, en su afán de mostrar la realidad de las fuerzas de poder que se establecen en lo laboral, tanto así, que la relación empleado/empleador ha generado nuevas relaciones de poder intrínsecos en sus proyectos relacionales como amo/esclavo, español/americano, blanco/negro, culto/inculto, pobre/ rico, etc. Constituyéndose así una doble exclusión, explotación y reforzamiento de las construcciones sociales del sujeto Otro.

Se trabajó a partir de dos prácticas artísticas: *Los Penetrados* y *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas*. En el caso del video *Los Penetrados*, se pudo trabajar las diferentes perspectivas visuales como la racialización, sexualización y canibalismo que proporcionaron la evidencia de un régimen de representación visual, donde se enlazan prácticas sociales y estéticas anegadas dentro de contextos culturales. En la práctica artística *Persona remunerada por una jornada de 360 horas continuas*, se pudo trabajar la cosificación, es decir, el cuerpo del Sujeto Otro como producto generador de plusvalía.

Entonces, el artista en la reiteración de patrones coloniales, refuerza mecanismos intrínsecos no solo en el sistema capitalista, sino también en su práctica relacional. Muchas veces el mensaje puede ser difuso, *la gente pobre es siempre esclava del amo y víctima de su propia necesidad básica*, y aun cuando se muestre a un pobre en una galería, ingresando a la institución arte, no precisamente como un espectador, sino cosificado como “obra de arte”, se reafirmara las construcciones sociales sobre el sujeto marginado. Discurso trabajado por el artista español en un intento por retratar una realidad ajena a su situación personal, legal, económica y geopolítica.

La práctica relacional del artista español es efímera por excelencia, pero por medio del uso de soportes tecnológicos se logra dos propósitos, el primero, difundir y reproducir para que su práctica relacional llegue a más gente, y la segunda, tener un soporte material que le permita comercializar su práctica y terminar en casa de “buenas familias”.

Con todos los cuestionamientos, criterios y críticas que puedan resultar de la propuesta, tanto para el autor como para el espectador, lo que se expone no se puede

salvar de reforzar los tópicos reduccionistas y naturalizantes que constituyen al Otro, como parte de un régimen de representación. Aunque, también el “Otro” podría a su vez ser su instrumento de reflexión y preocupación, pero este no es caso pues Sierra ha dejado muy claro que no es un redentor, siendo su argumento definitivo, soy un cínico.

La originalidad de Sierra radica en presentar una estética marginal tomada del cine, develando la construcción de una mirada occidental voyerista traduciendo así, nuestros propios colonialismos internos como modos de ver, modos de actuar, modos de pensar y modos de representar sobre las condiciones socio-económicas y geopolíticas del sujeto marginado. De modo que, el “objeto obra” queda situado al margen de la pornomiseria en el arte relacional.

Las características en que el artista prima para realizar su práctica relacional deben cruzar por varios ejes. Es indispensable la actividad que se realiza, debido a que la inutilidad laboral no es lo importante, sino comprar la voluntad de los cuerpos; la remuneración que se acuerde es mínima, no solo porque representa la transacción del cambio, sino que no debe superar lo establecido con la ley y a tampoco limpiar la conciencia y bolsillos del artista; el país, en su mayoría serán países latinoamericanos o migrantes de estos. Los cuerpos contratados provienen de la clase baja, sin acceso a la educación, sin trabajos rentables. Contrariamente, los espectadores que asisten a las exposiciones en su mayoría pertenecen a la clase letrada, culta y adinerada, al igual que Sierra, es decir, los proyectos expuestos no hacen alusión ni referencia a la realidad del espectador, sirviendo en algunas ocasiones de instrumento de distracción y ocio, de reflexión y crítica, de transacciones monetarias, de intercambio de elogios y

agradecimientos. Así, estas prácticas relacionales responden a regímenes de poder y dominación del Yo artista sobre el sujeto Otro.

Considero que las prácticas artísticas de Santiago Sierra son sólo un componente para abrir nuevas posibilidades de lectura frente a la problemática de la representación, así como la introducción de la categoría de pornomiseria en el arte, abren cuestionamientos muy amplios y complejos sobre el lugar ético-político del artista. No he pretendido desarrollar lecturas cerradas sobre el proceso de creación y las estrategias empleadas por Sierra, sino he analizado algunas claves para crear debates sobre los procesos relacionales en el arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

Barriendos, Joaquín, “La Colonialidad del ver. Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico”, en *Desenganche visualidades y sonoridades otras*, Creative commons, California, 2000.

Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics”, trad. Al español por Maximiliano Papandrea y Silvia Cicchi, en *October* 110, Fall 2004.

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Traducción de Cecilia Becerro y Sergio Delgado. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2006.

Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas*, Analgrama, Barcelona, 1994.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia. 1977.

Bozar, Valeriano. *Imágenes en la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Editorial la Balsa de la Medusa, 2005.

Braunstein, Néstor, “Las pulsiones y la muerte(Collage)” en *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*, Siglo XXI editores, México, 1983.

Butler, Judith, *Mecanismos psíquicos de poder. Teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 1997.

Caillois, Roger, “Mimétisme et psychasténie légendaire” en *Minotaure*, 7, 1935, en *Medusa y cía*, París, Gallimard, 1960.

Castro, Flórez, “Castigados (Consideraciones sobre el trabajo de Santiago Sierra)”. En *Exit: imagen y cultura*, Nº. 12 (Nov/Enero 2003) (Ejemplar dedicado a: Trabajando).

Cubas, Tamara. “Artistas relacionistas”, *Laboratorio de creación*. México, 2011.

De Diego, Estrella, “De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada”, en Valeriano Bozal, ed., *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid, A. Machado Libros, 2005.

Foucault, Michelle, *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Fabula Tusquets. Barcelona. 1973.

Freud, Sigmund. *Sicología de masas y análisis del yo*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1980.

Groys, Boris. “La Topología Del Arte Contemporáneo”, cedido por Esfera Pública y traducido por Ernesto Menén Conde, 2009, en: <https://www.artexperiencenyc.com/es/boris-groys-la-topologia-del-arte-contemporaneo-i-2/>

Groys, Boris. “Políticas de la instalación”, cedido por Esfera Pública y traducido por Iván Ordóñez, 2009, en <http://publicaesfera.wordpress.com/2011/11/23/politicas-de-la-instalacion-2/>.

Hall, Stuart. “The work of representation” En: *Representation: Cultural representation and signifying practices*, London: Sage/Open University Press, 1997.

Hall, Stuart. “The Spectacle of ‘the Other’” en: *Representation: Cultural representation and signifying practices*. London: Sage/Open University Press, 1997.

Hidalgo, Miguel, Trabajando con los excrementos de lo real, Revista virtual Salonkritik, España, 2005 disponible en: http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php.

Huberman, George Didi, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en Alfredo Jaar, *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

Jay, Martin, *Ojos Abatidos. La Denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Ediciones Akal, España, 2007.

Keint, Moxey "Estética de la Cultura visual en el momento de la globalización" en Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización / coord. por José Luis Brea, 2005.

Kobena, Mercer, "Reading racial feteshim". En K. Mercer (ed.), *Welcome to the jungle*. London Routledge.

Lacan, Jacques, "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revelan en la experiencia psicoanalítica" en: J. Lacan *Escritos I*. México: Siglo XXI Editores, 2003.

Lacan, Jacques, "De la mirada como objeto *a* minúscula", en J. Lacan *Los cuatro conceptos fundamentales del Psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós, 1995.

Marx, karl. *El Capital*. Editorial siglo XXI, México, 1946.

Mignolo, Walter, "Colonialidad del poder y subalternidad" en Ilena Rodríguez (ed.), *Convergencia de tiempos*, Rodopi, Atlanta, 2001.

Mignolo, Walter, "Ahestesis decolonial: Artículo de reflexión, en Calle 14, Bogotá-Colombia 2010.

Quijano, Anibal "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina" en: *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: UNESCO/CLACSO, 2000.

Quijano, Anibal "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina" en Castro-Gómez, Santiago, Guardiola-Rivera, Millán de Benavides, Carnen (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica crítica poscolonial*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1999.

Ranciére, Jacques, *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010.

Rocha, Glauber, Restropectiva, La estética del hambre, (Sao Paulo) Ministerio de Cultura, 1987.

Vega, Edgar, Desenganche... Urgente... hoy en *Desenganche visualidades y sonoridades otras*, Creative commons, California, 2010.

Wallerstein, Immanuel, “La cultura como campo de batalla ideológico del sistema mundo moderno” en en Castro-Gómez, Santiago, Guardiola-Rivera, Millán de Benavides, Carnen (Eds.), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica crítica poscolonial*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1999.

www.santiagosierra.com

ENTREVISTAS

Entrevista realizada por Paula Achiaga el 25 de Febrero del 2011 en http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1377/Santiago_Sierra/1377.

Entrevista realizada a Santiago Sierra disponible en http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/24602/Santiago_Sierra_Sexo_y_poder/24602.

Entrevista realizada por Ángeles García el 12 de noviembre del 2012 en: http://elpais.com/diario/2010/11/12/cultura/1289516403_850215.html.

Entrevista realizada el 16 de octubre del 2013 por Miguel Ángel Hidalgo SANS, JEROME: “Entrevista con Santiago Sierra en Hardcore –Vers un nouvel activisme, Palais de Tokio. Éditions Cercle D’Art, Paris, 2003, pág. 186. En http://salonkritik.net/archivo/2005/10/trabajando_con.php.

Entrevista realizada por Lucrecia Palacios en Buenos Aires el día 22 de julio del 2012 disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8098-2012-07-22.html>.

Entrevista realizada por Rosa Martínez en Santiago Sierra, Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, y Ed. Turner, Madrid, 2003.

LISTA DE ANEXOS

1. *Línea de 30 cm. tatuada sobre una persona remunerada.* Calle Regina, 51, México, 1998.
2. *Línea de 10 pulgadas rasurada sobre la cabeza de 2 heroinómanos remunerados con una dosis cada uno.* Calle Fortaleza 302, San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico. Octubre 2000.
3. *Línea de 160cm. Tatuada sobre cuatro personas,* el Gallo, España, 2000.
4. *Persona remunerada por limpiar el calzado de los asistentes a una inauguración sin el consentimiento de éstos.* ACE Galería, México, 2000.
5. *Muro de una Galeria arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas.* Acceso A, México, 2000.
6. *8 personas remuneradas por permanecer en el interior de cajas de cartón.* Edificio G&T, Guatemala, 1999.
7. *Línea de 250cm. Tatuada sobre 6 personas remuneradas.* Espacio Aglutinador, Cuba, 1999.
8. *10 personas remuneradas para masturbarse.* Calle Tejadillo, Cuba, 2000
9. *3 personas remuneradas para permanecer tumbadas en el interior de 3 cajas durante una fiesta.* Vedado, Cuba, 2000.
10. *68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso al museo.* Museo de Arte Contemporáneo, Corea, 2000.
11. *Persona en un hueco bajo tierra 300 x 500 x 300.* Espacio entre el museo de Kiasman y el Parlamento, Finlandia, 2001.
12. *Mujer con capirote sentada de cara a la pared.* Pabellón Español, Italia, 1ero de Mayo 2003.
13. *Persona diciendo una frase.* New Street. Birmingham, Reino Unido. Febrero de 2002.

ANEXOS

Anexo 1



*Línea de 30 cm. tatuada sobre una persona remunerada
Calle Regina, 51, México, 1998
Santiago Sierra*

Anexo 2



*Línea de 10 pulgadas rasurada sobre la cabeza de 2 heroinómanos remunerados con
una dosis cada uno. Calle Fortaleza 302, San Juan de Puerto Rico, Puerto Rico.
Octubre 2000. Santiago Sierra*

Anexo 3



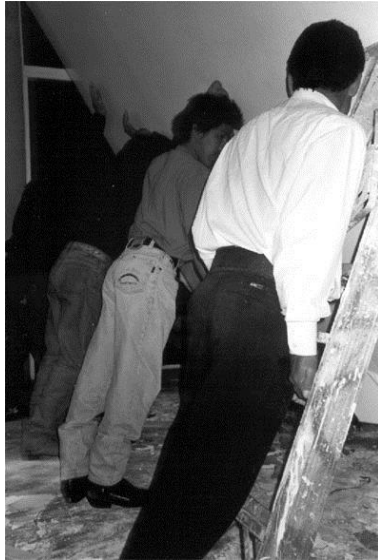
Línea de 160cm. Tatuada sobre cuatro personas
El Gallo, Salamanca. España, 2000.
Santiago Sierra.

Anexo 4



Persona remunerada por limpiar el calzado de los asistentes a una
inauguración sin el consentimiento de éstos
ACE Galería, México, 2000
Santiago Sierra

Anexo 5



*Muro de una Galeria arrancado, inclinado a 60 grados
del suelo y sostenido por 5 personas*

Acceso A, México, 2000

Santiago Sierra

Anexo 5

Anexo 6

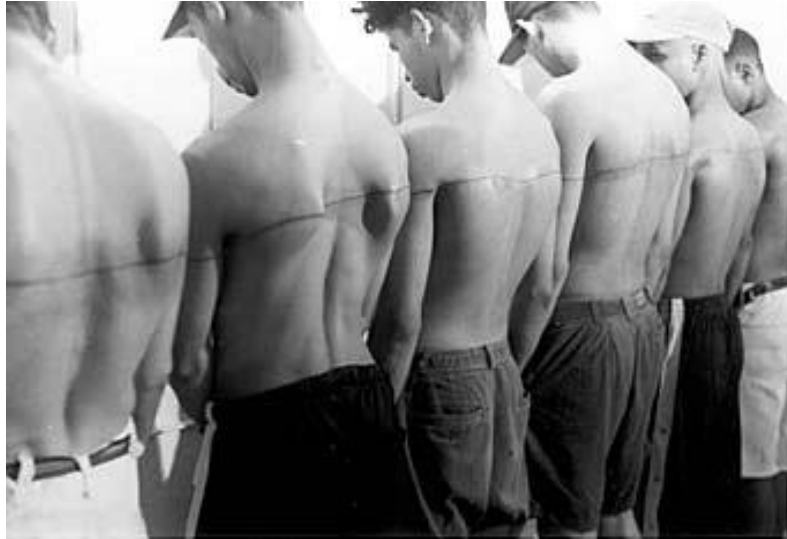


8 personas remuneradas por permanecer en el interior de cajas de cartón

Edificio G&T, Guatemala, 1999

Santiago Sierra

Anexo 7



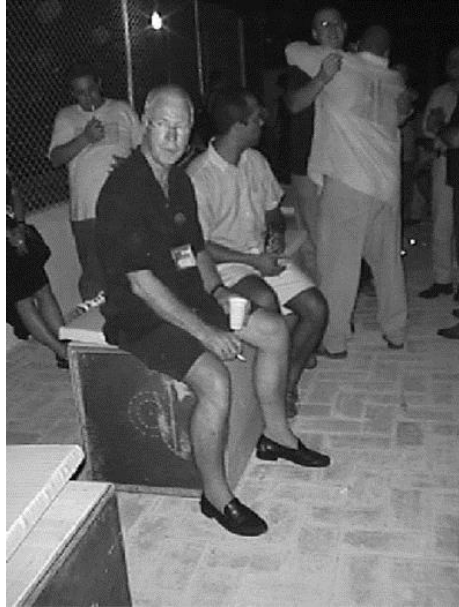
Línea de 250cm. Tatuada sobre 6 personas remuneradas
Espacio Aglutinador, Cuba, 1999
Santiago Sierra

Anexo 8



10 personas remuneradas para masturbarse
Calle Tejadillo, Cuba, 2000
Santiago Sierra

Anexo 9

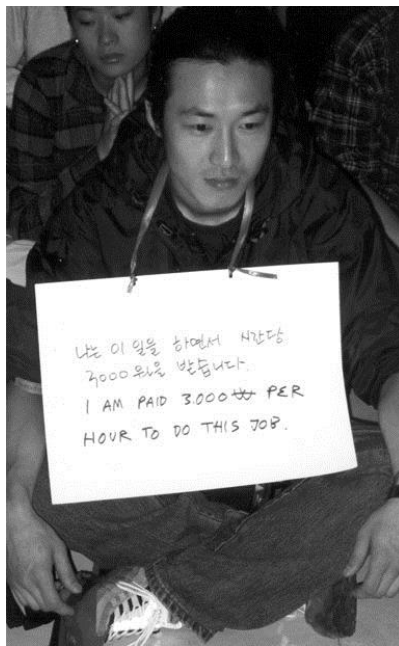


*3 personas remuneradas para permanecer tumbadas
en el interior de 3 cajas durante una fiesta*

Vedado, Cuba, 2000

Santiago Sierra

Anexo 10



68 personas remuneradas para permanecer bloqueando el acceso al museo

Museo de Arte Contemporáneo, Corea, 2000

Santiago Sierra

Anexo 11



Persona en un hueco bajo tierra 300 x 500 x 300
Espacio entre el museo de Kiasman y el Parlamento, Finlandia, 2001

Santiago Sierra
Anexo 12



Mujer con capirote sentada de cara a la pared
Pabellón Español, Italia, 1ero de Mayo 2003
Santiago Sierra

Anexo 13



Persona diciendo una frase
New Street. Birmingham, Reino Unido. Febrero de 2002
Santiago Sierra