

## **Cuerpo y figuraciones en la enunciación de la memoria. Reflexiones en torno a la obra de Santiago Sierra**

María Florencia Gasparin\*  
Agustina Pérez Rial\*\*

### **Resumen:**

En la enunciación de la memoria, entendida como una textualización que deviene transindividual en el decir, la corporalidad se presenta como una instancia clave para pensar la construcción de un espacio fronterizo entre lo público y lo privado. La corporalidad se constituye simultáneamente en soporte y objeto: a la vez que es recurso de la expresión, es también expuesta y producida por el decir.

En este trabajo nos proponemos indagar sobre la corporalidad y sus relaciones con las formas de enunciación de la memoria en distintos registros discursivos. Nos preguntamos ¿Cuáles son las figuraciones del cuerpo en el discurso que busca dar cuenta de la enunciación de una memoria del trauma o la violencia? ¿Puede ser el cuerpo individual testigo de una memoria social? ¿Cuáles son las formas del relato a través de las cuales se intenta compartir la memoria de una experiencia corporal singular?

---

\* Lic. en Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursando la Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Becaria UBA de Maestría en el marco del proyecto de Investigación UBACyT “Prácticas emancipatorias y gobierno de la individualización en la Argentina actual”. Mail: florenciagasparin@gmail.com

\*\* Lic. en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Actualmente cursando la Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Becaria UBA de Maestría en el marco de la Investigación UBACyT S127 “Performance y vida cotidiana II”. Mail: apr1390@gmail.com

## Cuerpo y figuraciones en la enunciación de la memoria. Reflexiones en torno a la obra de Santiago Sierra

### Introducción.

*Restos* de Albertina Carri se inicia con dos interrogantes: “¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante?” Preguntas iniciales que se complejizan en las correspondencias y disociaciones entre texto/imagen, en sus reenvíos y redobles.<sup>1</sup> Sin opacar, ni clausurar el interrogante inicial por la potencia de la memoria concebida como archivo, en el desarrollo del cortometraje se va abriendo un espacio para la formulación de preguntas sobre la potencia de la ausencia<sup>2</sup>: ¿Cuáles son los efectos de la ausencia? ¿Qué lugar tienen las imágenes destruidas, borradas, desaparecidas en la construcción de la memoria? ¿Cómo rastrear las huellas de lo ausente, sus marcas en el presente?

En distintas secuencias se registran formas de arruinar e inutilizar el material fílmico que operan como ficciones de su proceso de destrucción. Negativos quemados, sumergidos en lavandina o bien abandonados a la intemperie, testimonian sobre la desaparición de las imágenes. Esta ficción permite presentificar un proceso que sólo dejó la ausencia como su registro. Frente a las imágenes perdidas, destruidas o desaparecidas -parece decirnos el documental- la cuestión no es la *conservación* de una memoria, sino su *creación*.<sup>3</sup>

En tensión con la preocupación por el archivo, algunos pasajes indican que la acumulación de imágenes no constituye por sí misma una forma de memoria. La potencia de las imágenes, podemos leer en *Restos*, no radica en su capacidad de devenir archivo, en su acumulación, sino en el trabajo que, tanto su presencia como las marcas de su ausencia, habilitan.

Señala Rancière que “La información no es la memoria. No acumula para la memoria, sólo trabaja en beneficio propio. (...) La memoria debe constituirse, pues, contra la

---

<sup>1</sup> Con esta expresión hacemos referencia a la posibilidad de releer un texto a través de otro (en este caso imagen y sonido). Como señala Blümlinger: “...la imagen no remite (necesariamente) a la que le precede o le sigue de inmediato sino, en cierto modo, lateralmente a aquello que se dice (en el comentario). Así, la articulación entre estos dos niveles en vez de completar la enunciación la confunde produciendo un exceso de significados.” (2007: 52)

<sup>2</sup> Con esta expresión intentamos aludir al lugar, los efectos, las marcas, de aquello que, por haber sido destruido, ya no existe como documento, y, por tanto, no puede conservarse en un archivo, pero que, sin embargo, puede constituir un sitio de inscripción y producción de la memoria.

<sup>3</sup> Parafraseamos aquí una expresión de Jacques Rancière (2005) en su análisis del documental *Le Tombeau d'Alexandre*. En este trabajo, el autor señala que el film plantea una paradoja: “no puede asignarse como tarea ‘conservar’ el recuerdo de un autor cuyas obras no han sido vistas y cuyo nombre nos resulta prácticamente desconocido.” Y, apunta, “[I]a cuestión, entonces, no es conservar una memoria, sino crearla.” (2005:181) Recuperamos aquí la expresión porque consideramos que las cuestiones se encuentran emparentadas, con sus diferencias, en un caso se trata de una obra no vista, en el otro, de obras que no pueden verse porque fueron destruidas.

superabundancia de informaciones tanto como contra su ausencia” (2005: 182). Este planteamiento de Rancière, que entendemos cercano al de Carri, dota de vitalidad al interrogante sobre la actividad de la mirada frente a lo mostrado. El *espectador emancipado* es aquel que no conforme con el carácter de documento de lo exhibido, despliega una serie de nuevas formas de (re)apropiación.

Intentando recuperar la complejidad que plantea el cortometraje, nos interesa partir de la intersección tensionada entre el archivo documental, la ficción y la actividad de la mirada, para examinar los modos en que el cuerpo mostrado puede constituirse en una forma particular de enunciación de la memoria.

Para llevar adelante esta indagación, analizaremos algunas obras de Santiago Sierra, un artista español, en cuyos trabajos se cruzan, de manera singular, una práctica artística y el abordaje de tópicos que nos permitirán reflexionar sobre la política de la mirada en una singular construcción de la corporalidad puesta en escena.

Si bien las obras de Sierra no tematizan específicamente la memoria, nos interesa interrogarlas como espacios de enunciación en los que se despliegan en presente distintas formas de una ficción<sup>4</sup>, teniendo en cuenta, especialmente, tres elementos que las caracterizan. Por una parte, las obras ponen en escena y, en este sentido, ficcionalizan, formas de mercantilización de la corporalidad que, fuera de la escena, son habituales en la sociedad contemporánea. Por otra, sus prácticas artísticas son objeto de un registro, efectuado con el fin de documentarlas y difundirlas como “acontecimiento pasado”<sup>5</sup>. Y, en tercer lugar, la corporalidad escenificada involucra formas particulares de la mirada, tanto de quienes son mostrados como de quienes miran. Estas características de las obras -el carácter tanto ficcional como documental y la relevancia que adquieren en ellas distintas formas de la mirada- constituyen elementos que, desde la perspectiva que proponemos, las convierten en un material especialmente relevante para reflexionar en torno a la enunciación de la memoria.

## 1- La obra de Sierra en el contexto del arte contemporáneo

Pensar las complejas articulaciones entre arte y memoria implica recortar un vasto campo de producción y reflexión sobre la temática. En este caso particular, nuestro interés se centrará en pensar cuál es el lugar que la memoria ha ocupado en el arte contemporáneo, entendiéndola como una construcción ficcional:

*...¿qué es una memoria?, (...) Una memoria no es un conjunto de recuerdos de una conciencia: de ser así, la idea de memoria colectiva carecería de sentido. Una memoria es determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de*

---

<sup>4</sup> En este trabajo, retomando la propuesta de J. Rancière, pensamos la memoria como inescindible de la ficción. “La memoria es obra de ficción” (2005: 182) -señala el autor- y, en tanto tal, despliega la potencialidad de crear nuevas formas de organización de lo sensible.

<sup>5</sup> Esta es la expresión que Santiago Sierra utiliza para describir el registro fotográfico en una entrevista publicada en revista *Sublime* N° 16. Febrero 2005. Disponible en: [http://api.ning.com/files/S4YrM4dZIC1KaIT0OgScGUppZxIpmr29s17ydgKgEnolusc9VIyAnOL3h4byOqkybJOumhkkQ4VwMhe-eeZ0Dt9dBI0tCaNI/SANTIAGO\\_SIERRA.pdf](http://api.ning.com/files/S4YrM4dZIC1KaIT0OgScGUppZxIpmr29s17ydgKgEnolusc9VIyAnOL3h4byOqkybJOumhkkQ4VwMhe-eeZ0Dt9dBI0tCaNI/SANTIAGO_SIERRA.pdf)

*rastros, de monumentos.* (Rancière, 2005: 181)

Producto de la puesta en obra de una ficción, la construcción de la memoria implica, en este contexto, la posibilidad de convivencia de múltiples relatos. Interfaz entre lo social y lo individual, lo público y lo privado, pero también entre lo documental y lo ficcional, el documento y el monumento, la memoria se erige como un espacio de construcción de narrativas dentro del cual el arte contemporáneo ocupa un lugar privilegiado.

Según Rancière, sumidos en una sociedad del consenso sólo el arte puede proveernos espacios posibles para el disenso, traicionando las expectativas con nuevos usos de las formas, los medios y los espacios; modificando lo visible, los modos de percepción y expresión. El arte se ha convertido así en un espacio para *refugiados políticos* de otros campos. Y el filósofo francés plantea, en este contexto, que arte y política no están en esferas separadas, sino que son formas de distribución de lo sensible “*Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible*” (2010: 65)

Entendiendo entonces que existe una *estética de la política* en la que los actos de subjetivación redefinen qué es visible, y una *política de la estética* que favorece la ruptura con las configuraciones establecidas de lo posible facilitando la existencia de nuevas formas de circulación de la palabra y exposición de lo visible, nos proponemos con estas páginas reflexionar sobre las interconexiones entre cuerpos, enunciación y memoria en el contexto de la producción artística contemporánea.

Nuestro análisis tomará como eje la producción de un artista español, Santiago Sierra, cuya obra ha tenido fuertes repercusiones no sólo por las temáticas que aborda vinculadas a la puesta en escena de cuestiones políticas y sociales, surcadas por las relaciones de poder que se tejen en el marco de la economía capitalista, sino también por las técnicas de las que se vale -centralmente *performances* e instalaciones- que tienen como protagonistas anónimos a distintas personas a las que paga una remuneración por realizar una determinada tarea (por ejemplo, cavar un pozo o mantenerse parado frente a una pared o sentado dentro de una caja.) o por ser objeto de una transformación corporal específica (que puede ser un cambio en el color de pelo o el tatuaje de una línea en su espalda).

### **La centralidad del concepto de *performance* y el carácter relacional en la obra de Sierra.**

Como señalábamos en el apartado anterior, la *performance*<sup>6</sup> es una forma de producción artística que está presente en la gran mayoría de las obras de Sierra. Muy cercana a lo teatral, pero a un teatro que no necesariamente se presenta como narrativo, la *performance* tal y como es practicada por el artista español, encierra una serie de singularidades.

---

<sup>6</sup> La *performance* como práctica artística es retomada luego de la segunda guerra mundial en Estados Unidos, Europa, Japón y también Latinoamérica y tiene algunos antecedentes en eventos y festivales realizados por las vanguardias históricas de principios del siglo XX. Como noción excede el campo artístico, encontrándose en otros campos de la cultura, y ha sido un concepto productivo para diversas disciplinas.

Señala Rosa Martínez, la curadora del Pabellón español de la Bienal de Venecia 2003, refiriéndose a la obra de Sierra en el catálogo, que:

*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.*<sup>7</sup>

De esta manera, Martínez expone un aspecto central al momento de analizar estas producciones, ya que en ellas, la corporalidad de los actores no aparece sólo como un espacio portador –*cargado semánticamente*- de una memoria –social, política, cultural o económica- sino que es en la acción misma –en la obra- donde la corporalidad es dotada de nuevos significados, y construye desde su *ser* presente, la posibilidad de establecer una memoria a futuro.

Trabajar la obra de Sierra, implica también asumir una postura epistemológica singular, ya que entendemos, en sintonía con Richard Schechner en *Performance, Teoría y Prácticas interculturales*, que el carácter *inconcluso, abierto y auto-contradictorio* de los estudios de *performance*, implica entender su carácter *inter* (-disciplinario, -genérico,-cultural) como uno de sus aspectos centrales (Cfr. 2000:19).

Las *performances* del campo artístico –y, en este sentido, las de Sierra no son una excepción- trabajan en el cruce de distintas disciplinas (video, danza, música, texto, representación teatral, *boby art*, etc). Por ser además un arte efímero, lo que queda como producto son objetos y/o documentación audiovisual que también deben ser considerados parte de la misma, y que de hecho se configuran como el registro perdurable de la obra, como su huella<sup>8</sup>.

Como práctica artística, la *performance* supone una vuelta –crítica, reflexiva- sobre un concepto complejo como el de representación, que en el contexto de este escrito nosotros consideramos de una manera muy cercana a la de Chartier: “Se asignan a la representación un doble sentido, una doble función: hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando” (1996:78).<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Extracto del catálogo disponible en:

[http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/santiagosierra\\_esp.htm](http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/santiagosierra_esp.htm)

<sup>8</sup> En una entrevista realizada a Sierra en la Revista *Sublime* -citada anteriormente- a la pregunta del entrevistador sobre los límites en la comprensión de una obra que ya ha pasado y la importancia que él le concede al documento como objeto artístico, éste contesta: “...empleo títulos y pequeñas descripciones que pretenden ayudar a la comprensión de algo que ya ocurrió y que por tanto resulta ya inaccesible en todas sus circunstancias. Esto también se hace empleando el documento gráfico o audiovisual lo que a su vez vuelve comercializable en el tiempo un acontecimiento pasado. Pero concluir que podríamos operar una sustitución [hace referencia a sustituir las piezas por sus títulos] no tiene lógica pues para mi lo importante es que lo que documento ocurrió realmente” (Nº 16, febrero 2005)

<sup>9</sup> Recuperamos esta definición de representación porque consideramos que nos habilita a pensar el proceso artístico en un nivel no sólo indicial sino también icónico y simbólico, ya que es en el marco de esos tres funcionamientos que esa *ausencia* podría ser presentificada ante un interpretante (el “sujeto mirando”). En el caso de la obra de Sierra entendemos que la selección de los cuerpos de los *performers* (que es pauta) y su puesta en escena en las obras, no actúa sólo como espacio de inscripción, sino como

La doble dimensión que Chartier señala para la representación, la de ser signo de una ausencia, pero también la de constituir al espectador como *sujeto mirando*, resulta central para pensar el carácter relacional<sup>10</sup> en las obras de Sierra. En ellas, lo central de la práctica artística no es sólo lo exhibido, sino la obra como situación que plantea modos específicos de *intersubjetividad*, consolidando a la obra como un "...lugar de producción de una sociabilidad específica" (Bourriaud, Nicolás, 2006: 15).

La práctica artística se presenta así como un *intersticio social* en el que se generan relaciones y *comunidades* –o sencillamente aglomeraciones- impensadas, de no existir la obra<sup>11</sup>. La pregunta que obsesionaba a Roland Barthes en sus últimos años: "¿Cómo vivir juntos"<sup>12</sup>, aparece como central en las obras de Sierra. En ellas se producen una serie de encuentros (im)posibles, de no mediar la realización artística. Una realización que muchas veces se ve limitada a *redactar* –o sencillamente idear- el contrato de esa convivencia, a través del establecimiento de una serie de cláusulas que regulen los intercambios *performers-público*.

En este punto, nos parece interesante distanciarnos por unos instantes de la obra de Sierra, y recuperar las reflexiones de Oscar Masotta quien en una revisión crítica de su *happening* "Para inducir al espíritu de la imagen" (noviembre de 1966)<sup>13</sup>, describe su obra de la siguiente manera:

*Entonces comencé a hablar. Les dije [al público], desde el sillón, y de espaldas, aproximadamente lo que había previsto. Pero antes también les dije lo que estaba ocurriendo cuando ellos entraron a la sala, que les estaba pagando a los viejos. Que ellos me habían pedido cuatrocientos y que yo les pagaba seiscientos. Que yo les pagaba a los viejos para que se dejaran mirar, y que la audiencia, los otros, los que estaban frente a los viejos, más de doscientas personas, habían pagado cada una doscientos pesos para mirar a los viejos. Que había en esto un círculo no demasiado extraño, recorrido por el dinero, y que yo era el mediador.<sup>14</sup>*

Este *círculo recorrido por el dinero* en el que cuerpos/rostros son rentados para ser exhibidos ante la mirada de terceros, que pagan a su vez por hacerlo, fue descrito por Masotta como "un acto de sadismo social explicitado" (2004:44). Y, a esta altura nos preguntamos ¿En que medida un arte centrado en la producción de tales *modos de convivencia* puede presentarse como parte de un proyecto/programa político? ¿En qué

---

*locus* portador de sentidos que lo exceden y preceden, es por esto, que tienen la cualidad de "hacer presente una ausencia" a la que convocan.

<sup>10</sup> Definido por Nicolás Bourriaud en *Estética relacional* como una "Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan" (2006:142)

<sup>11</sup> "La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de las relaciones entre sujetos: cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar 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" (Bourriaud, Nicolás, 2006: 23).

<sup>12</sup> Que da título a las notas de sus Cursos en el *Collège de France* dictados entre 1976-1977, publicadas en español en 2001 por Siglo XXI Editores.

<sup>13</sup> Que retoma a su vez un *happening* de La Monte Young que había visto en Nueva York

<sup>14</sup> En Revista *Ramona*, N° 45, septiembre 2004: 43. Disponible en <http://www.ramona.org.ar/files/r45.pdf>

medida estas formas de arte pueden proveernos espacios posibles para el disenso? Sobre estos interrogantes, y sobre los vínculos entre arte y política, es que buscaremos profundizar en el próximo apartado.

### **Sierra y las paradojas del arte político**

“El arte no tiene la capacidad de sublevar a la población. No tengo ese derecho si estoy trabajando de decorador de instituciones”

**Santiago Sierra**<sup>15</sup>

La obra de Santiago Sierra se ha expuesto en galerías, centros de arte, museos y bienales de todo el mundo. En su producción se pueden destacar dos líneas principales de trabajo: las que giran alrededor de la *performance* y las que culminan en la creación de un objeto escultórico. Estas últimas en estrecha vinculación al minimalismo, que como práctica artística, ha despertado diversas críticas y cuestionamientos del artista español, que en algunas de sus obras se ha mostrado interesado por exponer el trabajo que existe detrás de una obra de arte minimal, *subvirtiendo* su aparente pureza.

La obra *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*<sup>16</sup>, realizada en un edificio de Guatemala en agosto de 1999, designa y señala, a la vez que oculta a la visión de los espectadores, la existencia de trabajo humano en el interior de esas cajas con las que el público se enfrenta: “Como dice Sierra, nadie pregunta a Richard Serra<sup>17</sup> por el trabajo industrial que existe tras sus pesadas obras, pero que lo oculte no significa que no exista. Tras el trabajo anónimo se encuentran las realidades de quienes lo ejercen” (Martínez, Rosa, 2003: 168)

El espectador no ve la transacción, ni tampoco el momento en el que las personas se introducen en el interior de las cajas. Lo que él podrá apreciar es el resultado, y será la palabra del artista y su indicación sobre la existencia de esas *8 personas remuneradas* – registrada en el título de la obra-, el signo con el que éste se enfrentará. ¿Cómo interpretar esta elipsis en la obra? ¿Qué es lo que esta omisión está habilitando a nivel de la interpretación del espectador? Entendemos, que lo que esta operatoria habilita es la existencia de múltiples niveles de lectura de la obra. En este sentido, podemos distinguir al menos tres tipos de espectadores: los crédulos, que aceptarán el señalamiento realizado por el título de la obra sin analizar y/o cuestionar su veracidad, hecho que podrá provocar la más diversas reacciones: indignación, escándalo, violencia...o sus opuestos, indiferencia o apatía; aquellos que entenderán la *mise-en-scène* como un enunciado lúdico, descreyendo de su veracidad, y verán en la obra un acto de ironía o cinismo del artista; y, por último, quienes lo mirarán en segundo grado, y considerando

---

<sup>15</sup> Declaración realizada en la conferencia brindada en la Casa Díaz Cassou el 31 de octubre de 2003, organizada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados (CENDEAC) de Murcia. En: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=17526>

<sup>16</sup> Que puede entenderse como una obra en diálogo con la creación de Robert Morris de 1961 “Untitled (Box for Standing)”, una caja abierta en su cara frontal construida con las medidas precisas del autor.

<sup>17</sup> Richard Serra (1939) es un escultor minimalista estadounidense conocido por trabajar con grandes piezas de acero.

aquello que de presentificado y de escenificado se aloja en la obra, pensarán *con* ella, pero también *contra* ella.

Esta obra se inserta en un esquema que Santiago Sierra ha desarrollado, con muchas variantes en sus producciones y que puede resumirse en el enunciado: “*XX personas remuneradas para...*”, un esquema con el que el artista se garantiza una apropiación temporal y espacial limitada de la presencia corporal de sus *performers*<sup>18</sup>. El recurso al uso de ciertos cuerpos y a su significación indicial desbordante es una contribución - visto desde el ángulo de quien produce una obra de arte- si su búsqueda tiene por objetivo una enunciación autenticante<sup>19</sup>, pero en el caso de Sierra, esta operatoria no parece tan clara. El recurso a la corporalidad como materia significativa en las obras del artista español es un aspecto en el que profundizaremos en el próximo apartado.

En una entrevista Sierra señala “No documento hechos reales, intervengo en ellos” (Martínez, Rosa, 2003: 206), pero no podemos dejar de preguntarnos si esta afirmación de Sierra no es tramposa. O al menos verdadera sólo en parte. ¿Qué significa que en sus obras no se documenten hechos reales? ¿No son acaso sus producciones puestas en escena del sadismo de un sistema que permite la comercialización de cuerpos como superficies de inscripción? En la obra de Sierra el cuerpo de los *performers* está sometido a una doble operatoria. Por un lado, es producto del proceso –socio, político, cultural- que lleva a convertir las corporalidades de esas “personas remuneradas” en superficies disponibles. Por el otro, en tanto espacio de inscripción de prácticas, sobre los cuerpos se monta la inscripción/intervención del artista, que compromete en un segundo nivel de lectura la generación de operaciones de producción de sentido *convirtiendo el estigma social en una marca “realizada”*<sup>20</sup>.

En un planteo que nos acerca nuevamente a nuestra pregunta –que es la pregunta *bhartesiana*- por *cómo estar juntos*, Rancière señala que

*...la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones.*

---

<sup>18</sup> Señala Victor del Río en su artículo “Afinidades efectivas: Santiago Sierra” aparecido en la Revista *Arconoticias*, “Santiago Sierra sustituye con lucidez en sus enunciados la figura del “trabajador” por la del “remunerado”. Sus obras aprovechan una disponibilidad para desempeñar cualquier tarea entre personas con dificultades económicas. La precariedad hace posible que el “remunerado” acepte sin preguntar, o lo que es lo mismo, sin comprender, una situación en la que no hay un producto claro como consecuencia del trabajo. El remunerado no entiende qué tipo de plusvalía se extrae de su sometimiento, pero su disponibilidad subraya precisamente la falta de una conciencia sobre un mecanismo de intercambio comercial que se presupone tanto en su necesidad como en su injusticia” (Nº 23, 2002: 18-20)

<sup>19</sup> Es lo que Claire Bishop ha denominado como *performance delegada* en el campo de las artes plásticas para referirse a la subcontratación de la autenticidad: “Los artistas trabajan con «personas reales» a fin de acceder a la inmediatez de su presencia auténtica, pero lo hacen a través de una realidad artificial que proyectan y convocan. Se invoca la autenticidad para luego cuestionarla y reformularla (...) doble estatus ontológico: individuado y universal, en vivo y mediado, determinado y autónomo, voluntario y resistente” (en *Otra Parte*, Nº 22, verano 2010-2011) El *performer* es así singular y simbólico, indicial e imagen.

<sup>20</sup> Pensamos, por ejemplo, en la obra *Línea de 250 cm. tatuada sobre 6 personas remuneradas* (Cuba, diciembre 1999) en la que seis jóvenes desocupados de La Habana fueron contratados para que consintieran ser tatuados con una línea en su espalda.

*Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes (2010: 57)*

Lejos de un modelo pedagógico, el potencial *emancipador* del arte político en la actualidad estaría dado por su capacidad para crear nuevas *inte-acciones* al interior de los espacios de exhibición. Nuevas relaciones que en muchos casos no persiguen más que la ampliación del sesgo de una mirada.

## **2- Cuerpo y enunciación.**

### **El cuerpo como materia significativa.**

*“...el tejido corporal no contiene, en sí mismo, huellas que permitan distinguir entre por un lado, los operadores, y por otro lado los elementos sobre los cuales se efectúan las operaciones (...) La materia significativa de los cuerpos actuantes es un espacio con n grados de libertad”*

**Eliseo Verón<sup>21</sup>**

Verón parte en el artículo del que fue extraída esa cita de una distinción entre los sistemas de significación icónicos y la *materia significativa de los cuerpos actuantes*. Mientras que los primeros están regidos por el principio de sustitución, los segundos responden a un principio de contigüidad. Señala, además, que el *cuerpo significativo*, en tanto *capa metonímica de producción de sentido*, es el pivote del funcionamiento indicial<sup>22</sup> que sostiene una “red compleja de reenvíos sometida a la regla metonímica de la contigüidad: parte/todo; aproximación/alejamiento; dentro/fuera; delante/detrás; centro/periferia”.

Estas observaciones, no están muy lejos de las de Le Breton cuando en *Antropología del cuerpo y la modernidad* indica que “el hombre es indiscernible del cuerpo que le otorga espesor y sensibilidad de su ser en el mundo” (1995:9), un cuerpo que (re)aparece *con n grados de libertad* en la historia del arte como espacio para la presentación y representación, y en ese sentido, también como espacio de enunciación de una memoria<sup>23</sup>. Sobre la superficie del cuerpo se recrea una política sobre lo visible y lo

---

<sup>21</sup> En “El cuerpo reencontrado”: Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf>

<sup>22</sup> Peirce define al índice como “...un signo que remite a su objeto no tanto porque tenga alguna semejanza o analogía con él, ni porque se lo asocie con los caracteres generales que posee, cuanto porque está en conexión dinámica (comprendida allí la espacial) con el objeto individual, por un lado, y con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve como signo, por el otro” (*Ecrits sur le signe*). En este sentido es que Peirce habla de lazo *existencial* entre el signo y su objeto

<sup>23</sup> Un ejemplo de género con vida extensa en la representación del cuerpo lo constituye el retrato. En el caso de la obra de Sierra, nos encontramos con obras como *396 Mujeres* (Octubre 2005) o *100 Indigentes* (Diciembre 2005) que vuelven sobre este clásico molde artístico, haciéndolo dialogar con la operatoria estatal de registro e identificación de los cuerpos, e invirtiéndolo (no sólo por el gesto obvio de dar vuelta los cuerpos y los rostros, mostrándonos espaldas y nuca de los/as retratados/as) sino también por hacer de este género artístico dedicado a la “consagración de la individualidad” portador de un mensaje de comunidad.

invisible, de identidades esperadas y excluidas, en la que se cruzan representaciones y narraciones.

Una exaltación del cuerpo, sus acciones y sus relaciones, en un espacio y tiempo específicos, ha sido también el común denominador de las *performances* de Sierra. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en muchas manifestaciones históricas de estas prácticas<sup>24</sup>, la tendencia a *delegar* o *subcontratar* a no profesionales o a especialistas, remunerados o no, para asumir la tarea de estar presentes y ejecutar acciones en nombre del artista en un tiempo y un espacio particulares, a la que Claire Bishop denominó *performance delegada* (Revista *Otra parte*, Nº 22, verano 2010-2011) es una de las constantes en la obra del artista español.

En ellas, la puesta en escena de ciertas corporalidades no siempre va de la mano de poner en primer plano su significación indicial y autenticante, sino que en muchos casos, la obra parece señalar la necesidad de pensar esas corporalidades como superficies cuya materialidad y capacidad de ser modificadas las inserta en nuevas series históricas –que pueden, o no- estar en conexión con las series que les eran pre-existentes<sup>25</sup>.

Señala Rancière en *El espectador emancipado* que existen dos tipos de *humanidades*, aquellas que se mueven en el registro de lo documental y aquellas con *capacidad de ficción*<sup>26</sup>. Pensando entonces la corporalidad como espacio de enunciación de una memoria, vemos como en la obra de Sierra se intersectan diferentes temporalidades, que podemos resumir básicamente en tres: la del cuerpo del *performer* como espacio de una temporalidad *vivida*, que en ese sentido declina en pasado, y que da cuenta de la corporalidad como espacio de una memoria social, histórica y política que en él se imprime; la del cuerpo en la práctica artística –*performance* o instalación- en la que aparece como espacio de una enunciación presente situada *entre* lo individual y lo social, lo público y lo privado; y, por último, la del registro –audiovisual, fotográfico- en la que la imagen del cuerpo queda atestiguada como documento<sup>27</sup>. Nuestra hipótesis es que en el intersticio de estas tres temporalidades se construye la enunciación de la memoria en la obra de Sierra.

---

<sup>24</sup> Pensamos por ejemplo en los accionistas vieneses o las *performances* que llevaron adelante Marina Abramovic y Ulay en la década del 70 y que se dedicaron a explorar desde su propio cuerpo las relaciones interpersonales. Más información sobre la corporalidad en la historia de la *performance* en Rodrigo Alonso: “En los confines del cuerpo y de sus actos”, Revista *Mediapolis*, año 3, Nº 5, Buenos Aires, agosto 1998. Versión online: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/cibertronic.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cibertronic.php)

<sup>25</sup> La presencia de personas rentadas en las obras de Sierra muchas veces pone en entredicho el aspecto conservador de los estilos representacionales clásicos que se construyen en relación a temáticas como la pobreza o la migración bien desde una enumeración realista y/o costumbrista, bien desde la recurrencia a detalles naturalistas.

<sup>26</sup> “... a la manera de la línea que separa lo documental de la ficción: distinción en géneros que separa fácilmente dos tipos de humanidad: la que padece y la que actúa, la que es objeto y la que es sujeto. La ficción es para los israelíes y el documental para los palestinos, decía irónicamente Godard.” (Jacques Rancière, 2010: 78)

<sup>27</sup> Sierra documenta sus obras con fotografías en blanco y negro, el título, un breve epígrafe que explica dónde y cuándo tuvo lugar la *performance* e información sobre cuánto se pagó a los participantes.

La puesta en imágenes de los cuerpos, último movimiento que lleva a la conversión de la práctica artística en archivo, supone siempre algún tipo de juego retórico: elipsis, acumulación, contraste, metáfora, metonimia, sinécdoque. Todas estas operaciones son usadas repetidamente por los dispositivos de registro y así conforman el repertorio de convenciones que se encuentran en la base de la figuración de los cuerpos. Como describe Soto (2003): “Esta convencionalidad hace que se asuma, sin reflexionar siquiera, la presuposición que la habilita y, mucho menos aún, nuestro grado de acuerdo con ella”

En la obra de Sierra, si bien el cuerpo es asumido en su carácter de figuración convencionalizada<sup>28</sup>, también aparece como superficie de inscripción en la que –o sobre la cual– el artista deja su marca (un cambio de color en el pelo o un tatuaje). Y es en este doble vínculo con el *performer* en tanto singular y simbólico, indicial e imagen, que el espectador deberá reponer un sentido a una obra que lejos está de cerrar su significación sino que la va abriendo en numerosos niveles.

### **Política de la mirada y negación del rostro.**

*“papel de «bisagra» de la mirada: ella se sitúa exactamente en el punto de encuentro entre la suspensión de un trayecto, evento que se produce en el plano de la materia significante del cuerpo, y la inmovilización que da nacimiento al fantasma, la inmovilización que está en el origen de lo icónico”.*

**Eliseo Verón<sup>29</sup>**

Situada en el *entre* de los procesos indiciales e icónicos, la mirada es la condición de posibilidad de una vinculación inter(corpórea) que exceda la contigüidad metonímica. “Toda imagen es portadora de la posibilidad de activar trayectos prohibidos” señalará Verón, indicando que la mirada si bien es resultado de un proceso de clausura, que sesga el ojo direccionándolo, es también condición de posibilidad de su apertura, de su desvío.

Mirar no es un proceso *ex nihilo*, el sujeto siempre mira desde una determinada posición y sometido a regímenes específicos de visibilidad/invisibilidad, hecho que en el caso de una obra de arte, que implica la construcción de una escena enunciativa particular, en la que un enunciador se responsabiliza por *lo puesto allí* para ser exhibido, es aún más complejo: “*Cuando un artista nos muestra algo despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el «mírame» y el «mira esto»*” (Bourriaud, Nicolás, 2006:21)

En los trabajos de Sierra, los regímenes de visibilidad de las obras se van modificando en la *vida y sobrevida*<sup>30</sup> de cada una de sus *performances* e instalaciones, y con ellas

---

<sup>28</sup> Son cuerpos que cargan un estigma, y que por ello son remitidos a una categoría social de pertenencia, cuerpos marcados por la singularidad y la diferencia (de género, de raza). Algo que se hace patente en el proceso de selección de sus *performers*, muchas veces a cargo de agencias de contratación que deben identificar y seleccionar a los/as candidatos/as basándose en claras especificaciones (sobre color de piel, estatura) del artista.

<sup>29</sup> Op. Cit.

varía también la opacidad o transparencia de la escena enunciativa que generan. Teniendo en cuenta que el tema de nuestra ponencia es *figuraciones del cuerpo en la enunciación de la memoria*, dos aspectos que nos interesan cuando indagamos en las interrelaciones entre arte y política, están vinculados, por un lado, a la *existencia* de una política de registro –lo que *derrideanamente* podríamos denominar una *política de archivo*- y, por el otro, a la *insistencia* y potencialidad del gesto no registrado, de lo no documentado, aspecto que nos interesa señalar en estas producciones.

Paralelo a esta política de la mirada, en las obras de Sierra, se da un rasgo común a algunas de sus series: la negación del rostro<sup>31</sup> de los *performers* a los ojos de los espectadores. Series fotográficas como *396 Mujeres* (Octubre 2005) o *100 Indigentes* (Diciembre 2005), nos muestran centenares de fotos de hombres y mujeres de espaldas, a la vez que *performances* como *Grupo de personas cara a la pared y persona cara a la pared* (Octubre 2002), niegan también al visitante la posibilidad del rostro ajeno. Y en este contexto, nos podemos preguntar ¿Cuál es el efecto de ese rostro negado al contacto de la mirada? ¿Cómo incide esta ausencia de la mirada del *performer* clave en el diseño del dispositivo de contacto de la obra en la escena enunciativa construida?

Las dos primeras obras (*396 mujeres* y *100 indigentes*) pueden leerse como una forma de *cita alterada*<sup>32</sup> de la acción (civil o policial) de fotografiar individuos para su identificación.<sup>33</sup> Parecen aludir a las fotografías de mendicantes<sup>34</sup> o indigentes tomadas por las fuerzas policiales (u otras “fuerzas del orden”) con el fin de integrarlas a prontuarios y documentos de “registro antecedentes”<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Entendemos como *vida* de una obra, en el caso de una *performance*, su momento de ejecución; mientras que denominamos *sobrevida* a la circulación que la obra tiene en distintas instituciones artísticas valiéndose del registro que de ella se ha hecho, sea éste fotográfico, audiovisual, sonoro, etc.

<sup>31</sup> En *Ética e infinito*, Emmanuel Lévinas señala que toda relación intersubjetiva pasa por la forma del rostro, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en función del otro: “...desde el momento en el que el otro me mira, yo soy responsable de él sin siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe.” (1991: 90). Retomando los planteamientos de Lévinas de manera crítica, y haciéndolos dialogar con los de Serge Daney cuando señala que “toda forma es un rostro que nos mira”, Bourriaud indica: “Pero, ¿la ética no tendría acaso otro horizonte que este humanismo que reduce la intersubjetividad a una suerte de interservidumbre? ¿La imagen, metáfora del rostro según Daney, no sería entonces sólo capaz de producir lo prohibido a través del peso de la «responsabilidad»?” (Bourriaud, 2006:24)

<sup>32</sup> Recuperamos el término *cita* intentando darle un sentido cercano al elaborado por Derrida (1998) en “Firma, acontecimiento y contexto”, es decir, como *iteración*, repetición que produce una diferencia.

<sup>33</sup> Las marcas que permiten leer estas obras como *cita* de las fotografías de registro de identidad (ya sea civil o policial) están grabadas en el encuadre y en el fondo seleccionado.

<sup>34</sup> Las mujeres fotografiadas fueron remuneradas para pedir limosnas a los visitantes, ubicadas en un pasillo de 240 metros de longitud. Ver: “El pasillo de la casa del pueblo” Casa del pueblo, Bucarest, Rumania. Octubre de 2005. Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/200505\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200505_1024.php)

<sup>35</sup> A propósito de los usos de la fotografía para la elaboración de registros policiales en nuestro país, ver: Sirimarco (2006), Mariana “Indicios. Semiología policial del cuerpo de los ‘otros’ ” en *Corporalidades. Producción (y replicación) del cuerpo legítimo en el proceso de construcción del sujeto policial*. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, FFy L, UBA. Mimeo.

La fotografía, cuando es utilizada como forma de identificación, debe registrar el rostro de los individuos. Sin embargo, en esta obra, las fotografías registran y exhiben parte de la espalda (la cabeza y los hombros), los rostros están vueltos hacia la pared. Los ojos, que en las “fotografías oficiales”<sup>36</sup> se dirigen a la cámara o a un punto cercano a ella, aquí no son registrados. En su lugar, se exhiben las cabelleras, gorros, accesorios para el cabello, pañuelos, todo aquello que es visible en la cabeza de un individuo cuando está de espaldas. La cita –o repetición- es efectuada con una alteración fundamental: la posición de los cuerpos frente a la cámara es la inversa.

¿Cómo leer esta forma invertida del registro? ¿Qué es lo que evidencia y qué es lo que cuestiona? O, como nos preguntábamos anteriormente, ¿Cómo incide esta ausencia en la escena enunciativa construida?

Podemos leer allí un modo de poner en evidencia, volver visible, el mecanismo de identificación: al exponer lo habitual de una manera no habitual se produce un extrañamiento que permite interrogar el dispositivo. Al mostrar las espaldas, como el reverso de los rostros, se abre un espacio para interrogar los usos habituales de este tipo de documento: ¿Cuáles son los rostros que quedarían registrados si los cuerpos se voltearan y enfrentaran la cámara? ¿Cuáles son las similitudes y diferencias que dejarían a la vista de los espectadores? ¿Qué conocimiento se produce y acumula en el registro sistemático de los rostros? Ante lo *no mostrado*, estas preguntas no encuentran una respuesta inmediata, permanecen abiertas y mantienen así su potencialidad para la crítica.

La des-contextualización y re-contextualización de esta forma de fotografía, su repetición en un contexto completamente diferente (la galería de arte) al habitual (el documento de identidad o el prontuario policial) y la alteración producida en la posición de los cuerpos (con los rostros vueltos hacia la pared), permite entenderla como una apuesta a la producción de una diferencia, un cuestionamiento que se abre al hacer visibles partes del cuerpo invisibles para la “mirada oficial”.

### **3- La ficción, el archivo, la mirada.**

Iniciamos este trabajo interrogándonos por el lugar del archivo, la ficción y la mirada en la construcción de la memoria, y pusimos a dialogar estas nociones en el análisis de algunas piezas de arte contemporáneo en las que ocupa un lugar central el cuerpo escenificado. En este apartado, nos interesa volver sobre algunos aspectos que han quedado planteados en el análisis, profundizando algunos interrogantes.

En primer lugar, nos interesa retomar algunos de los planteamientos relativos al papel de la ficción en la enunciación de la memoria. Señalábamos más arriba, que entendemos

---

<sup>36</sup> Así aparece descrito en la página Web de Santiago Sierra: “396 mujeres fueron retratadas tal y como suele hacerse en fotografías oficiales, solo que de espaldas.” [http://www.santiago-sierra.com/200504\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200504_1024.php)

la memoria como la producción de narrativas que dan a lugar a nuevas *ordenaciones de signos, rastros, monumentos*; en este sentido, memoria y ficción se encuentran inextricablemente unidas. Si, siguiendo a Rancière (2010), entendemos el *trabajo de la ficción* como la actividad de reconfiguración de los marcos sensibles y las posibilidades de lo visible y lo decible, nos preguntamos, ¿dónde ubicar el *trabajo de la ficción* en la obra de Sierra? ¿Existe una *nueva distribución de lo visible y lo decible* producto de la generación de coordenadas enunciativas inexistentes si no mediara la disposición de los cuerpos en esos espacios que le son extraños?

Para pensar la complejidad del problema nos interesa partir de un señalamiento efectuado por Paul Ricoeur (1999). En *Historia y narratividad*, el autor afirma que, en la puesta en escena teatral, las palabras y los personajes son despojados del *paréntesis* que permite identificarlos como obra de la ficción, ya que, en el tiempo que transcurre entre la apertura y el cierre del telón, el espectador cree escuchar a personajes *reales*. En esto consiste, según el autor, la *ilusión teatral*.

En las obras de Sierra pareciera que nos enfrentamos al fenómeno opuesto. La des-contextualización y re-contextualización de ciertas formas de corporalidad y de su mercantilización, parece proveerlas de un *paréntesis* que las constituye en un producto ficcional. La *puesta en escena performática*, quita *realidad* a los cuerpos y los acontecimientos, habilitando el extrañamiento frente a los mismos, resquebrando su evidencia como *orden indicial*. En algunas de las obras analizadas, hemos podido percibir, en este extrañamiento, la apertura de un espacio para la interrogación y el cuestionamiento de las formas de intercambio (compra y venta de los cuerpos) y los dispositivos de individualización y subjetivación (la fotografía, el trabajo asalariado) dominantes en la sociedad contemporánea. En estos casos, podemos leer las *performance* como producciones que permiten *ver de otro modo* aquello que es *visto demasiado fácilmente*. (Rancière, 2010) Sentido en el que, por lo menos algunas producciones de Sierra, pueden analizarse como formas de ruptura de la distribución de los espacios y los cuerpos, que se ven fortalecidas en su carácter interactivo, al involucrar a los espectadores en su construcción.

Sin embargo, no podemos evitar preguntarnos si la producción del artista no constituye, al mismo tiempo, una forma de re-actualización de aquello que busca desnaturalizar. La compra de la disponibilidad corporal de quienes, por sus condiciones de vida, pueden ser aprovechables bajo formas de contratación precaria, ¿no vuelve a producir las mismas formas de distribución y de relaciones (corporales y espaciales) que pretende denunciar?

Teniendo en cuenta el proceso de mercantilización, es posible que las obras no lleguen a constituirse plenamente en una instancia de enunciación colectiva. Si, por una parte, los espectadores son involucrados activamente; por otra, los *seres* mostrados participan bajo una forma objetualizada, como productos de la compra de su disponibilidad y de la inscripción/intervención del artista sobre los cuerpos, éstos no llegan a constituirse en co-partícipes de su construcción.

En segundo lugar, nos interesa volver sobre al papel del archivo construido en la documentación fotográfica de las obras. Nos preguntamos, ¿cuál es la potencialidad que alberga el registro? ¿Cómo incide en la construcción de la escena enunciativa?

En la lectura que realizamos, podemos considerar, que la potencialidad de este archivo radica, por lo menos en parte, en su capacidad para redoblar el carácter ficcional de la

*performance*. Es posible considerar que el encuadre, la luz, el color (blanco y negro), así como la presentación y los comentarios que acompañan las fotografías, constituyen una nueva puesta en escena. Y, dado que la documentación fotográfica ya se encontraba prevista en el origen, es dable pensar que el archivo también construye la ficción de la que es registro.

Lo que este solapamiento nos advierte, más allá de los interrogantes que deja abiertos, es que el registro fotográfico -como ya apuntamos anteriormente- multiplica los niveles de apertura del sentido. Esta cuestión nos ubica frente al tercer problema sobre el que nos proponemos regresar: el papel de la mirada. Según señalábamos, las obras de Sierra, en su carácter relacional, resultan inescindibles de la mirada del espectador que las completa, aunque, podemos decir, nunca plenamente, ya que en ellas se abren interrogantes que no son respondidos. En este sentido las obras se alejan de cualquier forma de discurso pedagógico.

Las obras de Sierra clausuran la posibilidad de una escena enunciativa en la que el espectador sienta sosiego. No hay en ellas posibilidad de una identificación directa con personas, personajes o situaciones que permitan la (re) instauración consolatoria de un orden. La enunciación opaca y simétrica, es así la condición de posibilidad de la apertura de la mirada, de la no identificación, de la deriva significativa

### **A modo de cierre, la apertura de algunos interrogantes**

El recorrido planteado nos permitió formular una serie de cuestionamientos y preguntas, a la vez que esbozar algunas hipótesis de lectura y respuestas provisionarias.

Tomando los tres ejes de indagación planteados en el último apartado, queremos exponer, para finalizar, tres núcleos de interrogantes. El primero, referido a las potencialidades de la particular forma de ficción que estructura la obra. En este sentido, quedan abiertas las siguientes cuestiones: ¿Cuáles son los alcances y límites de la forma de *fictionalización performática* propuesta por Sierra? ¿Hasta dónde se constituye en una instancia para la crítica y hasta dónde para la reproducción de lo existente? Y, en este marco, ¿Se produce en ellas una nueva narrativa sobre las temáticas que convoca o se actualizan las ya existentes?

Un segundo conjunto está vinculado con la relación *performance*-archivo, y con el lugar de éste en el conjunto de la obra. En este punto nos preguntamos, ¿Cuál es el efecto del archivo sobre la obra? ¿Cuáles son las relaciones que se establecen entre la documentación de la *performance* y su producción? ¿Cómo inciden una en otra? Llegando incluso a preguntarnos ¿Puede pensarse el registro de la producción de Sierra como una obra que pensada en serie habla sobre las posibilidades y límites de la constitución de una memoria como archivo que se ubica al límite de lo documental y lo ficticio?

Y un tercer grupo, relacionado con la forma de mirada. Teniendo en cuenta que ésta depende de un dispositivo de visibilidad que la obra contribuye a componer, nos preguntamos: ¿qué potencia encierra el desplazamiento de una enunciación basada en la pedagogía de la mirada a la apertura y generación de nuevos intersticios de visibilidad?

El análisis propuesto y las preguntas planteadas, nos permiten pensar la enunciación de la memoria en la obra de Sierra, como una construcción que acontece en las tensiones entre ficción, archivo y mirada. Si, recuperando la hipótesis planteada más arriba, la enunciación de la memoria tiene lugar en los intersticios de tres temporalidades (la del cuerpo del *performer*, la de la *performance* y la del registro), también, debemos añadir, es producto de las tensiones que las formas de la ficción, el archivo y la mirada despliegan en la obra al producirla.

## Bibliografía

**Alonso, Rodrigo (1998):** “En los confines del cuerpo y de sus actos” en Revista *Mediapolis*, año 3, Nº 5, Buenos Aires, agosto. Disponible en: [http://www.roalonso.net/es/arte\\_cont/cibertronic.php](http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cibertronic.php) (Última consulta: 27/07/2011)

**Barthes, Roland (2003):** *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. (Buenos Aires: Siglo XXI Editores)

**Bishop, Claire:** “Performance delegada: subcontratar la autenticidad” en Revista *Otra Parte*, Nº 22, verano 2010-2011.

**Blümlinger, Christa (2007):** “Leer entre las imágenes” en: *La forma que piensa tentativas en torno al cine ensayo*. (Navarra: Gobierno de Navarra)

**Bourriaud, Nicolás (2006):** *Estética relacional*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora)

**Chartier, Rogert (1996):** *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. (Barcelona: Editorial Gedisa)

**Cornelsen, Elcio Loureiro (2007):** “A literatura de testemunho e os limites da linguagem” en *As emoções no discurso*. (Rio de Janeiro: Lucerna)

**del Río, Victor (2002)** “Afinidades efectivas: Santiago Sierra. ‘11 personas remuneradas para aprender una frase’” en *Revista Arconoticias*, Nº 23, primavera 2002. ISSN: 1136-6907. Disponible en: <http://www.victordelrio.net/PDFS/Artistas/Sierra%20Santiago.html> (Última consulta: 27/07/2011)

**Derrida, Jacques (1998)** “Firma, acontecimiento, contexto” en: *Márgenes de la filosofía*. (Madrid: Cátedra)

**Le Bretón, David (1995):** *Antropología del cuerpo y la modernidad*. (Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.)

**Lévinas, Emmanuel (1991):** *Ética e infinito*. (Madrid: Editorial la Balsa de la Medusa)

**Link, Daniel:** “Archivos, ondas de memoria” Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com/2010/09/archivos-ondas-de-memoria.html> (Última consulta: 27/07/2011)

**Martínez, Rosa (2003):** “La mercancía y la muerte” en el Catálogo Santiago Sierra. Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia. Editado por el Ministerio de Asuntos Exteriores/Turner. Disponible en: [http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/santiagosierra\\_esp.htm](http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/santiagosierra_esp.htm) (Última consulta: 27/07/2011)

**Masotta, Oscar (1966):** “Yo cometí un happening” en Revista *Ramona*, Nº 45, septiembre 2004. Disponible en <http://www.ramona.org.ar/files/r45.pdf> (Última consulta: 27/07/2011)

**Rancière, Jacques (2005)** “La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria.” en: *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. (Barcelona: Paidós)

(2010): *El espectador emancipado*. (Buenos Aires: Ediciones Manantial)

**Ricoeur, Paul (1996)** *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* (México: Siglo XXI editores)

(1999) “La identidad narrativa” en *Historia y narrativa* .(Barcelona: Paidós)

(2010) *La memoria, la historia, el olvido*. (Buenos Aires: FCE)

**Robin, Régine** (1996) “Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo” en Cuadernos de postgrado, N° 7, Serie Cursos y Conferencias, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, agosto 19

S/D: “Entrevista a Santiago Sierra” en Revista *Sublime* N° 16. Febrero 2005. Disponible en: [http://api.ning.com/files/S4YrM4dZlC1KaIT0OgScGUppZxIpnr29s17ydgKgEnolusc9VIyAnOL3h4byOqkybJOumhkkQ4VwMhe-eeZ0Dt9dBI0tCaNI/SANTIAGO\\_SIERRA.pdf](http://api.ning.com/files/S4YrM4dZlC1KaIT0OgScGUppZxIpnr29s17ydgKgEnolusc9VIyAnOL3h4byOqkybJOumhkkQ4VwMhe-eeZ0Dt9dBI0tCaNI/SANTIAGO_SIERRA.pdf)

**Sierra, Santiago** (2003): Declaración realizada en la conferencia brindada en la Casa Díaz Cassou el 31 de octubre de 2003, organizada por el Centro de Documentación y Estudios Avanzados (CENDEAC) de Murcia. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=17526> (Última consulta: 27/07/2011)

**Sirimarco, Mariana** (2006): “Indicios. Semiología policial del cuerpo de los ‘otros’” en *Corporalidades. Producción (y replicación) del cuerpo legítimo en el proceso de construcción del sujeto policial*. Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas, FFy L, UBA. Mimeo.

**Schechner, Richard** (2000): *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, (Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires)

**Soto, Marita** (2003): “Operaciones retóricas” Material de la Cátedra *Semiótica de los géneros contemporáneos*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

**Verón, Eliseo** (1987): “El cuerpo reencontrado”: Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656219.pdf> (Última consulta: 27/07/2011)

#### **Cortometraje:**

**Carri, Albertina**, *Restos*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY> (Última consulta: 29/07/2011)

#### **Obras trabajadas:**

“396 mujeres” (Octubre de 2005). Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/200504\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200504_1024.php) (Última consulta: 27/07/2011)

“100 Indigentes” (Diciembre 2005). Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/200509\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200509_1024.php) (Última consulta: 27/07/2011)

“8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón” (Agosto 1999). Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/994\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php) (Última consulta: 27/07/2011)

“Grupo de personas cara a la pared y persona cara a la pared” (Octubre 2002). Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/200213\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200213_1024.php) (Última consulta: 27/07/2011)

“El pasillo de la casa del pueblo” (Octubre de 2005) Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/200505\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/200505_1024.php) (Última consulta: 27/07/2011)

“Línea de 250 cm. tatuada sobre 6 personas remuneradas” (Diciembre 1999). Disponible en: [http://www.santiago-sierra.com/996\\_1024.php](http://www.santiago-sierra.com/996_1024.php) (Última consulta: 27/07/2011)