

Fabíola Tasca

Artista plástica, mestre em Artes Visuais pela
EBA/UFMG, doutora em Artes pela EBA/UFMG,
professora da Escola Guignard – UEMG.

Como ler Santiago Sierra?

Notas para uma comunidade interpretativa em construção

RESUMO

O artigo aborda o trabalho do artista Santiago Sierra, apontando para alguns aspectos intermediáticos de seus projetos, bem como lançando mão da noção de “comunidade interpretativa” para salientar o caráter “em construção” das estratégias de leitura que o trabalho desse artista solicita.

Começamos por Duchamp: quando, em 1917, o artista propõe o emblemático trabalho *Fontaine* para a Sociedade dos Artistas Independentes, inaugura um procedimento que hoje parece inexaurível e põe a descoberto questões recorrentes: é o objeto de arte algum tipo especial de objeto dotado de qualidades específicas? Ou a arte é, antes, aquilo que dota todo e qualquer objeto dessas qualidades específicas?

Essa circularidade, efeito da operação *readymade*, convida-nos a mais questionamentos: se um objeto ascende à categoria de arte por um ato eletivo, onde deveríamos buscar a especificidade disso que nomeamos “arte”? Seria o artista a chave da questão? Ou a chave seria o sistema da arte delineando e modulando a nossa recepção?

Tais perguntas poderiam ser formuladas nos termos propostos por Stanley Fish no texto “Como reconhecer um poema ao vê-lo” (1993). Nesse texto, Fish narra sua experiência com uma turma de literatura, a qual fora capaz de ler uma indicação de leitura como se fosse um poema religioso. Trata-se de um experimento realizado pelo autor no contexto de dois cursos que ministrava no verão de 1971. Um desses cursos era destinado a um grupo de alunos interessados na relação entre linguística e crítica literária e outro endereçado a interessados na poesia religiosa inglesa do século XVII. Ambas as turmas compartilhavam a mesma sala de aula, em horários distintos. O experimento consistiu em aproveitar uma indicação de leitura endereçada à primeira turma e apresentá-la à segunda turma como um poema religioso, pedindo-lhes que interpretassem o suposto poema.

Embora a indicação de leitura fosse tão-somente isso, foi lida pelos alunos com uma disposição e empenho responsáveis tanto pela identificação de determinados signos como símbolos cristãos, quanto pelo reconhecimento de padrões tipológicos. É mesmo surpreendente o que os alunos conseguiram fazer com uma simples indicação de leitura, transformando-a num poema religioso pelo ato interpretativo.

O exercício de Fish interroga a capacidade dos alunos em realizá-lo, uma vez que encontraram inúmeras interpretações possíveis para uma disposição de nomes, lendo a lista de leitura convencidos de que se tratava de um poema religioso como os que vinham interpretando no contexto do curso. Uma vez que lhes foi dito que aquilo era um poema, os alunos começaram a dedicar-lhe um tipo especial de atenção, a qual lhes permitiu encontrar os traços distintivos de um poema. Com esse exemplo, Fish pretende mostrar que os atos de reconhecimento, em vez de serem desencadeados por carac-

terísticas formais, são na verdade a origem de tais características, propondo que, embora poemas e indicações de leitura sejam distintos, as diferenças entre um e outro são resultado das diferentes operações interpretativas que realizamos e não algo inerente a um ou ao outro. Nesse sentido, ler certa disposição de nomes como uma lista de leitura também implica um processo interpretativo.

Fish pretende assinalar que os significados não são propriedades nem de textos fixos e estáveis nem de leitores livres e independentes, mas compõem um horizonte de expectativas do qual participam tanto os textos quanto os leitores. Assim, se retomarmos o texto intermediático instaurado pelo *ready-made* – a conjugação de elementos verbais (título, assinatura e data) com o objeto e seu consequente alojamento no contexto de uma exposição de arte – parece que estamos diante de uma situação semelhante: o que responde pela apreensão de um mictório como obra de arte? Se acompanharmos o argumento de Fish de que todos os objetos são construídos por meio das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento, somos endereçados a décadas de esforços interpretativos que vêm compondo a história da recepção desse trabalho emblemático. Ou seja, seguindo essa via estaríamos diante das inúmeras chaves de leitura forjadas no contexto de comunidades interpretativas.

É, portanto, o pertencimento do leitor a determinadas comunidades interpretativas que lhe faculta a possibilidade de aceder ao enigma instaurado pelo *readymade*.

Nessa perspectiva, o texto de Fish examina como a interpretação de um texto nunca é individual ou idiossincrática, mas tem sua origem alicerçada em uma estrutura institucional da qual o observador é um agente propagador. É essa estrutura institucional referida como “comunidade interpretativa”. Um texto é, portanto, resultado da produção de um ato interpretativo que encontra suas condições de possibilidade nas muitas comunidades interpretativas das quais um leitor participa.

Nesse sentido, também o *readymade*, ao enfatizar que o significado de uma obra não estava necessariamente contido nela, e que era indissociável do contexto no qual existia, sublinha, assim como o experimento de Stanley Fish, que um ato interpretativo não pode ser pensado independentemente do contexto no qual emerge. Ver *Fontaine* enquanto arte implica participar de uma comunidade interpretativa, de muitas comunidades interpretativas, as quais constituem tanto as condições de possibilidade do reconhecimento

de um mictório enquanto arte, quanto do reconhecimento de uma lista de leitura enquanto um poema, ou de uma disposição de nomes enquanto uma lista de leitura.

I

Em 1989, o artista norte-americano Andres Serrano causou controvérsia ao apresentar o trabalho *Piss Christ*, um crucifixo de plástico imerso em um vaso de urina. Em função desse trabalho, Serrano foi acusado de blasfêmia por seus detratores, como os senadores Al D'Amato e Jesse Helms, que questionaram o financiamento público do trabalho de Serrano. Como outras fotografias do artista, *Piss Christ* convoca nossa atenção para a perícia com a qual Serrano manipula a luz em imagens que se impõem por sua beleza. Imagens cujo incômodo responde pela estranha conciliação de temas tradicionalmente considerados tabus, com um modo especialmente belo de tratá-los.

Valorizar o trabalho de Serrano pela habilidade como instaura o incômodo é caminhar na contramão do investimento discursivo de seus detratores. O que motiva essas diferentes leituras senão distintas chaves interpretativas? E o que responde pelo manejo dessas distintas chaves senão o pertencimento dos respectivos leitores a comunidades interpretativas contrastantes?

Em relação à polêmica envolvendo o trabalho de Serrano torna-se saliente o papel de protagonista assumido pela relação entre a fotografia e seu respectivo título. Ou seja, é justamente por intermédio dessa relação que se instaura a polêmica, à qual só poderíamos aceder pelo título que ressignifica a aparência inofensiva da imagem. Assim, é pela relação entre texto e imagem que o trabalho alcança esse caráter provocador, sem o qual o crucifixo imerso em uma luz dourada não passaria de uma bela e pacífica imagem.

As fotografias que compõem o trabalho do artista espanhol radicado no México, Santiago Sierra, também ganham contornos específicos se confrontadas com seus respectivos títulos, os quais funcionam numa perspectiva algo distinta da de Serrano. Em Sierra o título não tanto denuncia o que vemos na imagem, mas investe numa perspectiva descritiva, aparentemente neutra, antes sublinhando, reiterando o que vemos.

“Linha de 250 cm tatuada sobre seis pessoas remuneradas” é o título de uma das ações realizadas no contexto do projeto “estética remunerada” que,

desde 1998, Santiago Sierra desenvolve. O projeto consiste em ações, realizadas no contexto da arte, para as quais Sierra seleciona participantes de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, pessoas sem-teto, prostitutas, viciados, enfim, grupos que poderiam ser descritos como “marginais” ou “despossuídos”.

As ações impressionam por sua literalidade, ou seja, são ações desprovidas de ambiguidade, em que os participantes são remunerados para executar tarefas repetitivas, braçais, subjugantes. A remuneração é estabelecida em função da necessidade ou dependência dos participantes. Suas obras existem através da mediação audiovisual, na medida em que os vídeos e fotografias não são apenas material documental, mas constituem também a própria obra.

Em um livro sobre o trabalho do artista encontramos uma fotografia em preto e branco de seis homens posicionados de costas com uma linha contínua sendo tatuada sobre suas costas. O título simplesmente descreve essa cena. Logo abaixo uma explicação sucinta: “Seis jovens desocupados de Havana foram contratados por U\$30, para que consentissem em ser tatuados” (SANTIAGO, 2003, p. 119). O material verbal informa a nacionalidade dos fotografados, bem como a remuneração.

Ao confrontar o material verbal com a imagem, apenas constatamos que Sierra os remunerou com 30 dólares pela ação, a qual lhes ocupou o tempo de meia hora e lhes conferiu uma cicatriz permanente. A relação entre imagem e texto investe num tom sóbrio, algo como uma contenção, um investimento na dimensão da literalidade, num sentido algo similar à afirmação de Frank Stella acerca de suas pinturas: “O que você vê é o que você vê” (FRANK, 2006, p. 131).

É possível que o leitor sinta-se indignado, que considere ultrajante o projeto de Sierra, na medida em que, assim como o título, as ações são literais, não há ambivalência em uma ação que propõe marcar o corpo do outro, de um outro que se submete a tal proposta por questões de sobrevivência. Segundo o leitor, isso só pode constituir um projeto injustificável, uma ação moralmente suspeita, gratuita, cujo *status* de arte resulta incompreensível e absurdo.

Mas também podemos encontrar um leitor instigado pela menção à nacionalidade daqueles que foram tatuados, bem como pela referência ao custo da remuneração, num sentido algo distinto da indignação. Ciente de que a remuneração é um elemento importante, pois o projeto recebe o nome de “estética remunerada”, já que falamos de “arte contemporânea”, o leitor ou leitora poderia considerar tais elementos relevantes no contexto do projeto artístico de Sierra.

Estamos em uma galeria de arte e presenciamos uma ação na qual um grupo de cinco pessoas sustenta a 60 graus do solo um muro de tapume arrancado. Intitulado “Muro de uma galeria arrancado para ser inclinado a 60 graus do solo por cinco pessoas”, o trabalho converte o espaço de exposição num teatro complexo, no qual o público é confrontado com um espetáculo perturbador, já que tal cena assinala sua participação cúmplice na ação algo incômoda que é encenada.

Um muro de tapume instalado na galeria foi arrancado de sua instalação e durante quatro horas diárias, por cinco dias, cinco trabalhadores atuaram de contraforte para mantê-lo a 60 graus de inclinação do piso. Quatro deles sustentavam o muro e um quinto, rotativo, assegurava a correta inclinação com um esquadro. O crítico

Cuauhtémoc Medina, em relato que testemunha essa ação, afirma que o mais surpreendente era a autodisciplina dos trabalhadores que insistiam em manter a parede a um ângulo de 60 graus em relação ao solo, quando seguramente 65 ou

COMO INTERPRETAR TAIS TRABALHOS DEPENDE DE ONDE OS INTERPRETAMOS.

70 graus implicariam um pouco menos de peso sobre seus braços (MEDINA, 2000). Por cinco dias de trabalho cada um dos trabalhadores cobrou 700 pesos.

Ao término do trabalho, um integrante do público lê, em voz alta, para os trabalhadores que questionavam a função da ação, fragmentos de um volante que Santiago Sierra imprimiu:

Esta operação supõe a aplicação de uma atividade laboral não necessária, e inclusive alheia em seus métodos aos usos laborais mais comuns. O emprego de pessoas em um labor que seria solucionado com algum tipo de contraforte atenta contra a lógica do menor esforço laboral como são os critérios de economia empresarial. (...) Do ponto de vista do trabalhador não existe diferença entre a utilidade ou inutilidade de seus esforços, enquanto seu tempo seja remunerado.¹ (MEDINA, 2000)

O que significa isso? Como conferir sentido a esses trabalhos? Seria possível evitar questões éticas? Ou melhor: seria desejável que as evitássemos, ao falar do projeto de Sierra?

Acompanhando o raciocínio de Stanley Fish, poderíamos dizer que o *como* interpretar tais trabalhos depende de *onde* os interpretamos. Ou seja, depende das estratégias interpretativas que colocamos em funcionamento por meio de nosso pertencimento a determinadas comunidades

interpretativas. Quais estratégias interpretativas poderiam nos auxiliar em uma leitura que valorizasse o caráter crítico dos procedimentos algo incômodos do projeto de Sierra?

Poderíamos tanto compreender as estratégias do artista como implicando um sentido de denúncia das condições de trabalho no contexto do sistema capitalista, quanto interpretá-las como uma conduta questionável, moralmente condenável. Em ambos os casos, resta a impressão de que algo fica obscurecido quanto ao nosso acesso a um aspecto especialmente instigante do projeto do artista: o lugar de enunciação que assume enquanto artista.

No *site* oficial de Santiago Sierra encontramos imagens e textos relativos ao trabalho “133 pessoas remuneradas para terem seus cabelos tingidos de loiro”. Realizado na Bienal de Veneza, em 2001, o trabalho consistiu no recrutamento de 133 imigrantes ilegais, de origens diversas, que trabalhavam como vendedores ambulantes na cidade de Veneza, para terem seus cabelos tingidos de loiro pela remuneração de 60 dólares. Tanto no livro quanto no *site* oficial do artista o leitor é informado pelo texto bilíngue, em espanhol e em

¹ Esta operación supone la aplicación de una actividad laboral no necesaria, e incluso ajena en sus métodos a los usos laborales más comunes. El empleo de personas en una labor que sería solucionada con algún tipo de contrafuerte atenta contra la lógica del menor esfuerzo laboral como hacia los criterios de economía empresarial. (...) Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado.

inglês, o qual acompanha a imagem, que os imigrantes foram selecionados mediante a única condição de terem o cabelo escuro.

Ao cotejar esse trabalho com outros do artista, o leitor percebe uma atitude recorrente: Sierra posiciona-se como a antítese do “politicamente correto”, ou do modelo do artista como representante da pureza ideológica, e não há nos processos que desencadeia nada de heroico. Assumindo o papel do explorador, do capitalista, Santiago Sierra estabelece, com os participantes de suas ações, relações que desafiam possíveis expectativas de empatia ou reciprocidade.

É o sentido do termo “exploração” que parece especialmente instigante aqui. Sierra explora as condições e características da vida no esquema do capitalismo e o faz assumindo precisamente o lugar do “explorador”, entendido como aquele que extrai recursos preciosos a um preço irrisório, aquele que usa a força de trabalho alheia para seu próprio enriquecimento, aquele que ocupa o lugar de articulador e agente do próprio sistema capitalista.

Mas é a ambiguidade do verbo “explorar”, considerado em relação aos procedimentos do artista, que nos parece especialmente pertinente no contexto de produção artística contemporânea. “Explorar” salientando uma atividade específica que consiste em tatear uma zona nebulosa, a qual envolve as conexões do mundo da arte com o conjunto de práticas sociais das quais participa; uma atividade específica que consiste em provocar as audiências da arte a desenvolver um aparato descritivo e forjar categorias contemporâneas para apreciação ou descrição de problemas relativos à própria produção artística no contexto do capitalismo avançado.

II

Entrar em contato com o trabalho de Santiago Sierra nos permite confrontar um texto que implica várias mídias, desde a utilização das pessoas em determinadas ações (*performances?*), até a disposição de objetos delas resultantes, o uso de fotografias e vídeos que as testemunham, os econômicos textos descritivos que acompanham as fotografias, algumas peças sonoras, bem como os diversos meios pelos quais o leitor pode aceder a esse texto complexo que constitui o projeto “estética remunerada”.

O trânsito de Sierra por essas diversas mídias vem sendo articulado em sua trajetória, conservando sempre uma certa intenção de dialogar com



² “No documento hechos reales, intervengo en ellos”

³ “No es la ausencia de utilidad lo que molesta en sus acciones, es el reconocimiento de que los participantes de las mismas lo hacen voluntariamente y al cambio de dinero, contribuyendo sin rechistar a su misma explotación”

estruturas de decadência urbana, tensão material e todo tipo de referências às conturbações de um mundo capitalista globalizado. Lançando mão de estratégias que exacerbam situações de crise, Sierra atua na contramão do apaziguamento ou conformação das tensões constitutivas do espaço social, agindo, antes, no sentido de sublinhá-las.

Sua estratégia de ação contraria uma perspectiva que a definisse como à margem de, uma vez que o próprio artista implica-se diretamente em produzir fatos reais, relações de trabalho cotidianas apresentadas no contexto da arte, sem disfarces ou eufemismos. A esse respeito o próprio Sierra esclarece: “Não documento fatos reais, intervenho neles” (SANTIAGO, 2003, p. 206).² Com essa assertiva, percebemos a intenção do artista em explicitar seu lugar de enunciação, repudiando um olhar de fora e salientando uma perspectiva de implicação nas situações que forja.

Intitulando tais ações como “estética remunerada”, Sierra evidencia as condições do trabalho no contexto do capitalismo avançado, bem como focaliza as contradições de uma prática artística que pretende mostrar-se como desinteressada ou como reduto da exemplaridade moral da sociedade. Para Sierra é preciso sublinhar, mimetizar as relações de exploração e de violência características de nosso mundo contemporâneo. Mas para quê? Qual o objetivo desse mimetismo rigoroso?

Cuathémoc Medina (2005) pontua que essas perguntas nutrem boa parte da voz crítica indignada com a poética de Sierra e o próprio artista esclarece que, embora alguns qualifiquem suas intervenções como “inúteis” – já que impõem tarefas aparentemente sem propósito aos participantes de suas ações –, não as considera assim, argumentando que por meio do seu trabalho obtém seu sustento econômico e recebe reconhecimento no

mundo da arte – a ponto de representar a Espanha na Bienal de Veneza. Diz ainda que também para os atores de suas ações, seu projeto cumpre uma função utilitária, já que são remunerados por elas. Numa perspectiva provocativa, Miguel Angel Hidalgo Garcia (2004) acrescenta que, no que tange ao público, Sierra lhes oferece o que vem buscar: “arte”, mesmo se lhes frustra as expectativas.

Assim, Sierra considera que boa parte de suas desavenças com o público não se relaciona a uma suposta inutilidade de suas intervenções, mas poderia ser explicada pela ausência de exemplaridade moral das ações que empreende. “Não é a ausência de utilidade o que molesta em suas ações, é o reconhecimento de que os participantes das mesmas o fazem voluntariamente e em troca de dinheiro, contribuindo sem contestar para sua própria exploração” (HIDALGO GARCIA, 2004).³

Em entrevista a Javier Hontoria, Sierra aponta para as ciladas implicadas nas recorrentes críticas a seu trabalho, insinuando que todo aquele que pretende ignorar a dureza das condições de vida no mundo contemporâneo acaba por manifestar uma falsa consciência:

JH: A ideia de contratar pessoas para desenvolver as ações situa essas pessoas em um plano paralelo ao do material, um elemento construtivo da obra. Isto gera uma hierarquia muito clara, há um dominador e um dominado, o que produz um sentimento de violência. Como você interpreta essa violência percebida pelo espectador?

SS: A ideia de contratar pessoas para realizar a revista “El Cultural” na qual você trabalha, suponho que assalariadamente, situa essas pessoas em um plano paralelo ao do material, um elemento construtivo da revista. Os trabalhadores da gráfica até a

redação são pagos por realizar seu trabalho e, salvo que contratem vocês a ricos herdeiros, são pessoas que habitualmente necessitam deste dinheiro. Isto gera obviamente uma hierarquia muito clara, há um dominador e um dominado, algo que pode gerar um sentimento de violência. Enfim, não é uma resposta à galega, é que não vejo invenção alguma em meu trabalho, nem interpreto a violência como prerrogativa deste. A amplitude do juízo do observador pode facilmente deduzir que estamos diante de uma norma, diante de um sistema universalmente violento e não diante de uma extravagante contribuição estética.⁴ (SANTIAGO, 2004)

Ao afirmar que sua obra não constitui uma extravagante contribuição estética, mas, antes, um signo de que estamos diante de um sistema universalmente violento, Sierra dirige os holofotes para sua participação nesse sistema. Conforme Medina (2000, p. 148), “um dos aspectos mais inque-

O QUE PARECE SALIENTE NO PROCEDIMENTO DE SIERRA É O INVESTIMENTO EM EXPOR O SEU LUGAR DE ENUNCIÇÃO (ARTISTA EUROPEU INTERVINDO NO TERCEIRO MUNDO) COMO ELEMENTO ESSENCIALMENTE CONSTITUTIVO DAS SITUAÇÕES QUE FORJA.

tantes de sua prática é a significação política de sua posição de estrangeiro intervindo no campo social do terceiro mundo”. Tal significação política ganha acentos mais precisos se considerarmos que Sierra intervém como *artista* estrangeiro. Nessa perspectiva, as ações que empreende, no contexto da arte, carregam pertinência e acuidade crítica justamente por se localizarem nesse território, interpelando a própria ideia de arte definida e modelada pelas instituições da arte.

O que parece saliente no procedimento de Sierra é o investimento em expor o seu lugar de enunciação (artista europeu intervindo no terceiro mundo) como elemento essencialmente constitutivo das situações que forja. Sierra é um cidadão espanhol que impõe atos humilhantes a latino-americanos de classes baixas, sob o olhar indiferente, ou mesmo humanitário, dos atores do mundo da arte. A representação desse lugar, a representação de seu próprio papel, assim como a representação que os participantes de suas ações também realizam de seus próprios papéis, parece ser uma importante chave interpretativa para o seu projeto. Estas, entre outras chaves de leitura possíveis, podem nos permitir apreender o trabalho de Sierra enquanto um projeto artístico de relevância e pertinência em relação à arte contemporânea. Assim, o nosso pertencimento ao “mundo

⁴ **JH:** La idea de contratar a gente para desarrollar las acciones sitúa estas personas en un plano paralelo al del material, ele elemento constructivo de la obra. Esto genera un jerarquía muy clara, hay un dominador y un dominado que produce un sentimiento de violencia. ¿Cómo interpreta esa violencia percibida por el espectador?

SS: La idea de contratar gente para realizar la revista El Cultural en la que usted trabaja, intuyo que asalariadamente, sitúa a estas personas en un plano paralelo al material, un elemento constructivo de la revista. Desde la imprenta a la redacción son pagados por realizar su trabajo y, salvo que contraten usted a ricos herderos, son gente que habitualmente necesita de ese dinero. Esto genera obviamente una jerarquía muy clara, hay un dominador y un dominado, algo que puede generar un sentimiento de violencia. En fin, no es una respuesta a la galega, es que no veo invención alguna en mi trabajo ni interpreto la violencia como privativa de éste. La amplitud de juicio del espectador puede fácilmente deducir que estamos ante una norma, ante un sistema universalmente violento y no ante una estafalaria aportación estética.

da arte”, enquanto artistas, críticos, teóricos, frequentadores de arte contemporânea, facultam-nos o acesso a quais chaves interpretativas? Ou então, quais chaves interpretativas podemos forjar para apreendermos o projeto de Sierra enquanto arte, no contexto de nosso pertencimento ao “mundo da arte”?

III

Com essas considerações concluo um texto orientado pelo desejo de nos permitir transitar nos domínios de uma produção como a do artista sobre o qual discorri, e cuja característica mais saliente é situar-se num território ambíguo caracterizado pela confluência de questões éticas e estéticas. O projeto de Santiago Sierra, transitando por diversas mídias e alimentando polêmicas, convida, hoje, a considerarmos a relevância de uma arte que procura “nem afirmar nem recusar sua posição concreta na ordem social, mas representar

tal posição em sua contradição e, desse modo, exibir a possibilidade de uma consciência crítica” (CROW, citado por FOSTER, 1996, p. 211).

Mas as possibilidades de apreendermos o caráter crítico desse projeto dependem das estratégias interpretativas que coloquemos em funcionamento, por meio de nosso pertencimento a diversas “comunidades interpretativas”. Quais comunidades interpretativas autorizam leituras profícuas desse trabalho? Considerando nossa contemporaneidade em relação à obra de Sierra, este artigo pretende salientar o caráter em construção das estratégias interpretativas que seu trabalho solicita, já que ler o projeto “estética remunerada” como um projeto político relevante no contexto da arte contemporânea implica tanto mobilizar certas estratégias interpretativas disponíveis, quanto, ao fazê-lo, colaborar para a produção de outras tantas.

Então, estamos novamente na companhia de Stanley Fish em seu propósito de salientar que todos os objetos são construídos e não descobertos. Assim, também o caráter crítico da obra de Sierra não pode ser senão construído. E a pergunta continua sendo: “Como ler Santiago Sierra?”, como ler o trabalho de Santiago Sierra enquanto um projeto político de ação artística?

Figura 1

Santiago Sierra, *Muro de uma galeria arrancado, inclinado a 60 graus do solo e sustentado por 5 pessoas*, Acceso A. México D.F., México, abril de 2000. Disponível em: <http://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php>. Acesso em: 21 de setembro de 2008.



REFERÊNCIAS

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*: Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, Fale/UFMG, n. 14, p. 9-39, jul.-dez. 2006.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. Tradução de Sonia Moreira. *Palavra*, n.1. Rio de Janeiro: PUC, 1993, p. 156-165.

FOSTER, Hal. Leituras em resistência cultural. In: FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. p. 207-233.

FRANK, Stella; JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd (entrevista concedida a Bruce Glaser). In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 122-138.

HIDALGO GARCIA, Miguel Ángel. Santiago Sierra e sus marionetas del odio. *Revista Teleskop: arte e cultura, Arte*, v. 1, n. 3, 2003. Disponível em: <<http://www.teleskop.es/boletines/01/arte/cuerpo03.htm>>. Acesso: 8 de abril de 2004.

MEDINA, Cuauhtémoc. Crônica del sudor ajeno. Una acción de Santiago Sierra. *Curare*. México, n. 16, julio – diciembre 2000. Disponível em: <<http://www.laneta.apc.org/curare/cuau16.htm>>. Acesso: 18 de novembro de 2007.

MEDINA, Cuauhtémoc. Una ética obtenida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005. p. 105-116.

MEDINA, Cuauhtémoc. Formas políticas



Figura 2
Santiago Sierra, *Linha de 250 cm tatuada sobre seis pessoas remuneradas*, Espaço Aglutinador, Havana, Cuba, dezembro de 1999. Disponível em: <http://www.santiago-sierra.com/20006_1024.php>. Acesso em: 21 de setembro de 2008.

recientes: búsquedas radicales en México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas. *Revista TRANS* 8 2000, v. 8, p. 146-163, 2000.

SANTIAGO Sierra. (Entrevista concedida a Javier Hontoria). *El Cultural*.11/11/2004. Disponível em: <http://www.elcultural.es/Historico_articulo.asp?c=10646> Acesso: 18 de novembro de 2007.

SANTIAGO Sierra. *Pabellón de Espana. 50ª Bienal de Venecia*. Ministério de asuntos exteriores de España, 2003. 267 p.