

III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

Arte corporal, expresión de la biopolítica. El cuerpo en las performances actuales.

Jarrys, Betina y Cura, Virginia Liliana.

Cita:

Jarrys, Betina y Cura, Virginia Liliana (2011). *Arte corporal, expresión de la biopolítica. El cuerpo en las performances actuales. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVIII Jornadas de Investigación Séptimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-052/778>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRwr/CoR>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

ARTE CORPORAL, EXPRESIÓN DE LA BIOPOLÍTICA. EL CUERPO EN LAS PERFORMANCES ACTUALES

Jarrys, Betina; Cura, Virginia Liliana

Facultad de Psicología y Centro de Investigaciones y Estudios sobre la Cultura y la Sociedad,
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

RESUMEN

Se presenta este trabajo como parte de un proyecto de investigación titulado: Ética, cuerpo y subjetividad actual. Construcciones discursivas en el campo de la bioética. Su objetivo principal consiste en analizar la construcción del campo discursivo de la bioética en la Argentina de la última década y los atravesamientos que ésta recibe desde otros dominios discursivos. Considerando que en algunas manifestaciones artísticas del arte corporal contemporáneo se evidencia un uso del poder capital-simbólico y también del cuerpo humano como soporte material de la obra, es de nuestro interés indagar la posible articulación de este tipo de performance con el fenómeno de la biopolítica. Ésta es entendida como la gestión política de la vida, la intervención de los mecanismos de poder en la vida humana. Nuestro objetivo se orienta hacia los siguientes interrogantes: en primer lugar, ¿Cómo los artistas corporales actuales, en especial las producciones del artista español Santiago Sierra, nos permiten una posible lectura biopolítica del arte? y en segundo lugar: ¿Cómo estas performances, teniendo en cuenta el rol activo del espectador, producen efectos en la subjetividad actual? Para ello nos centraremos en el concepto foucaultiano de biopolítica, el marco teórico psicoanalítico y en performances del arte corporal.

Palabras clave

Arte Corporal Biopolítica Psicoanálisis

ABSTRACT

BODY ART, EXPRESSION BIOPOLITICS.
THE BODY IN THE CURRENT PERFORMANCES

We present this work as part of a research project entitled: Ethics, body and current subjectivity. Discursive Constructions in the bioethics fields. Its main goal is to analyze the construction of the discursive field of bioethics in Argentina in the last decade and all the crossings that this receives from other discursive domains. Whereas, some artistic expressions of contemporary body art, a use of symbolic-capital power as well as the human body as work material support of art can be clearly seen; our interest to investigate the possible articulation of these kind of performances with the phenomenon of biopolitics. This is understood as the political management of life, the intervention of the power mechanisms in human life. Our goal points out to the following questions: How the current body artists, especially the production of the Spanish artist Santiago Sierra, may allow

us a biopolitical reading of art? And second: How do these performances, taking into account the spectator active role, the effects in current subjectivity? To do this we will focus on the biopolitics Foucauldian concept, psychoanalytic framework, and body art performances.

Key words

Body Art Biopolitics Psychoanalysis

Partimos del supuesto de que el arte ha sabido desde siempre interpretar la época en la cual le ha tocado manifestarse. Son varios los ejemplos de movimientos artísticos que han surgido en tiempos agitados. Pensemos en algunas de las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como el impresionismo, el fauvismo, el cubismo o el dadaísmo donde se aprecia claramente las ideas de ruptura frente a las formas de expresión artística a favor de una renovación brusca y total contra la insensatez política y social de la época. Desde el dadaísmo, será Duchamp, quien genere una total ruptura con lo que hasta allí se concebía como hecho artístico. Eleva, a estatuto de arte, objetos de uso cotidiano, comprendiendo así que, cualquiera de estos objetos disociados de su uso trivial, eran factibles de pensarse como obra de arte.

En este contexto, Malevich arremete en los museos y presenta en 1915, la obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, una pintura donde no hay nada para ver, solo la ausencia absoluta que indaga e interroga al espectador. Es a partir de estos acontecimientos en el mundo del arte, que a finales de la década del sesenta, surge una nueva generación de artistas que alejándose del arte objeto, pero haciéndose eco de los revuelos sociales de la época, producen obras utilizando su propio cuerpo como medio de expresión artística.

Así, el arte corporal se asienta como movimiento de vanguardia documentando en textos y manifiestos, su ideología.

El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada. El arte corporal es exclusivo, arrogante, intransigente. No mantienen relaciones con ninguna forma supuestamente artística si de entrada no es declarada sociológica o crítica. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la

fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte[i] (Guasch, 2000:93).

De esta manera, en el primer manifiesto de 1974, los artistas corporales enuncian su total disconformidad hacia las expresiones artísticas anteriores, y en un segundo manifiesto plasman tanto su rechazo a éstas, como un nuevo estatuto para el cuerpo, instituyéndolo como eje fundamental de toda creación artística.

Esto trae a consecuencia, la multiplicación de exposiciones teóricas sobre el cuerpo, donde lo que predominaba fundamentalmente eran debates en torno a la utilización de éste como soporte material de la obra.

Ya en 1980 y con el arte corporal totalmente afianzado, F. Pluchart, publica un tercer manifiesto donde se aprecia que este movimiento artístico, forma parte de la estructura social en la cual se despliega.

Hoy día -dice Pluchart en el manifiesto de Niza- el arte corporal ya no tiene porque producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana (Ídem: 94).

Se evidencia de esta manera, como el cuerpo del artista frente a los desordenes sociales, políticos y culturales, se ofrece como espacio de intervención, de reclamo y de lucha frente a éstos. En palabras de Ana María Guasch: "El arte corporal se presenta como la primera medicina para la enfermedad social (...) en un mundo que en lugar de dar vida, esclaviza, mutila y castra al ser humano" (Ídem: 94).

Por lo dicho hasta aquí, comprobamos que el arte como interpretante de la época, en muchas de sus manifestaciones, se ofrece como una práctica de resistencia frente a mecanismos de sujeción dirigidos al cuerpo y así interroga al poder que rige y organiza los discursos sociales

Los artistas, a través de sus trabajos buscaban generar en nombre del arte un quiebre, una ruptura, no solo en la esfera artística, sino también a nivel político y social. Ejemplo de ello es la obra de la artista Ana Mendieta[ii] quien dentro del ambiente artístico se interesó por la deconstrucción crítica del objeto, como de la utilización de materiales no convencionales (cuerpo y paisaje) como generadores de producciones artísticas. Al mismo tiempo la conciencia de las dificultades de ser mujer en el mundo del arte hizo posible que parte importante de su trabajo gire en torno de la problemática de género y la propia construcción del cuerpo sexuado como territorio de lucha política. También la obra de Michel Journiac[iii], quien tras abandonar el ambiente eclesiástico por problemas morales, sociales y vivenciales, en relación a la homosexualidad, realiza, a partir de 1968, sus primeras manifestaciones con el cuerpo, para interrogar y develar, una clara advertencia a los que ostentan el poder (Cfr. Ídem:105).

Sin embargo, si recorremos en el tiempo las manifesta-

ciones artísticas, vemos que muchas se corren de aquellos ideales de lucha política, y se dirigen a los significantes más sobresalientes de cada momento haciéndose portavoz de su tiempo. Se aprecian así, instalaciones donde se ve dialogar al arte con la ciencia, la tecnología, la naturaleza, entre otras prácticas.

Pero si nos remitimos nuevamente al uso que hace el artista del cuerpo humano, consideramos paradigmáticas las performances que lleva a cabo, a partir de la década del noventa, el artista Santiago Sierra.

Sierra, busca a través de su obra interpelar los mecanismos del poder político que se enmarcan en la sociedad actual, operando directamente sobre los cuerpos, con una metodología de trabajo tan particular, que lo posiciona como un artista polémico y transgresor de su tiempo.

Para ciertas performances, contrata a un grupo de personas, a las cuales ofrece una retribución lo suficientemente tentadora, que le asegura cumplir con el objetivo propuesto. El grupo elegido, se caracteriza por estar en una situación de vulnerabilidad tal, que difícilmente rechace la propuesta de artista, exponiéndose así, a cualquier situación que requiera la puesta en escena. Sujetos que quedan reducidos a objetos de uso para la elaboración de la obra de arte.

Si bien Sierra no habla de biopolítica, consideramos que su accionar, su *modus operandi*, es susceptible de articulación con conceptos vinculados a esta temática. Entendemos que este encuentro puede resultar fructífero, ya que, lo que tienen en común las obras del artista con el fenómeno biopolítico, tal como la define Foucault, es la centralidad del cuerpo.

De esta manera, nos detendremos en la caracterización que desarrolla Michel Foucault acerca de las sociedades biopolíticas en la clase del 17 de marzo de 1976 del curso *Defender la sociedad*, y en el capítulo titulado "Derecho de muerte y poder sobre la vida" del primer volumen de *Historia de la sexualidad*.

En los escritos mencionados, Foucault pone en evidencia lo propio de nuestras sociedades biopolíticas. El autor define la biopolítica como la entrada de los mecanismos de poder en la vida humana (Cf. Foucault, 1996: 198.). Para Foucault, el biopoder es un fenómeno propiamente moderno. En este sentido, lo compara con el viejo poder soberano a partir de dos fórmulas inversas: mientras que el poder soberano se caracteriza por la fórmula *hacer morir y dejar vivir*, el biopoder por *hacer vivir y dejar morir*.

El poder soberano se ejercita esencialmente como derecho de matar, y sólo de modo indirecto ejerce su poder sobre la vida. Su derecho sobre la vida se basa sólo en el derecho de poder exigir la muerte de sus súbditos (Cfr. Foucault, 2010:127). *Hacer vivir y dejar morir* es, por su parte, la fórmula que corresponde al biopoder. A partir del siglo XVII, según Foucault, los Estados comienzan a ocuparse cada vez más del cuidado de la vida y de la salud de los súbditos. El poder se preocupa por la administración y el control de las fuerzas de la vida biológica: por producirlas, acrecentarlas y ordenar-

las, antes que por obstaculizarlas o destruirlas (Cfr. ídem: 128).

De ninguna manera Foucault afirmará que alguna de estas dos fórmulas implique la ausencia total de la otra. Esto es, Foucault en ningún momento sostiene que un poder implique la negación absoluta del otro, sino que admite que, en muchos casos, ambos poderes pueden integrarse, interactuar, hacerse eco uno del otro (Cfr. ídem: 129)[iv]. La separación es primordialmente conceptual. Incluso, Foucault no dejará de interrogarse acerca de las paradojas que esta perspectiva plantea, en particular la siguiente: ¿cómo puede ser que cuando el poder se preocupa por la vida se produzcan guerras tan sangrientas y se practiquen sobre las propias poblaciones matanzas en una escala nunca antes vista?, “¿cómo puede un poder ejercer en el acto de matar sus más altas prerrogativas, si su papel mayor es asegurar, reforzar, sostener, multiplicar la vida y ponerla en orden?” (Foucault, 1996: 205).

La respuesta que el autor encuentra a esta paradoja, se asienta en el racismo moderno. El mismo tiene como función fragmentar la especie en razas, de las cuales algunas serán superiores y otras inferiores, distinguiendo en el ámbito de lo viviente “lo que debe morir y lo que debe vivir”. En este sentido, el racismo es lo que ha resultado necesario como fundamento para ejercer el derecho de matar del biopoder: la muerte del otro implica el reforzamiento biológico de uno mismo como miembro de una raza superior (Cfr. ídem: 206).

Por otra parte, el autor afirma que el desarrollo del biopoder se asienta en dos polos complementarios. El primero, se desarrolla desde el siglo XVII y lo denomina *anatomopolítica del cuerpo humano*. El mismo se centra en el *cuerpo del individuo* tomado como foco de fuerzas que debe hacerse útil y dócil. Aquí tienen un lugar central los procedimientos de poder de las *disciplinas* que, a través de instituciones como la escuela, el ejército, el hospital, la fábrica, se ocupan de la educación del cuerpo, del “aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” (Foucault, 2010:131).

El segundo polo es lo que el autor llama *biopolítica de la población* y se desarrolla hacia mediados del siglo XVIII mediante *controles reguladores* como los de natalidad, mortalidad, nivel de salud, longevidad, salud pública, vivienda, migración. Estos controles se ocupan ya no del cuerpo del individuo, sino del *cuerpo de la especie*: “el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos” (ídem: 131). La biopolítica de la población actúa por mecanismos globales que buscan controlar los acontecimientos aleatorios que se producen a gran escala a los efectos de obtener estados de regularidad.

Entonces: por un lado tenemos una técnica disciplinaria, que se centra en el cuerpo del individuo con el objetivo de extraer sus fuerzas. Por el otro, una técnica centrada en el cuerpo de la especie, con la idea de controlar los acontecimientos aleatorios, buscando el equili-

brio, la homeostasis en el conjunto de las poblaciones. No obstante estas diferencias, ambos procesos caracterizan un poder cuya función es invadir la vida, un poder que “recubre” al derecho del viejo poder soberano. Se inicia así la era del *biopoder* cuyos mecanismos se dirigen a maximizar y extraer las fuerzas de la vida biológica de los cuerpos.

Ahora bien, ¿qué nos puede aportar este diagnóstico de Foucault acerca del fenómeno biopolítico para pensar las obras de Sierra?

Sierra, para producir sus obras, en primer lugar, ofrece dinero o alguna mercancía en forma de retribución, a sujetos en situación de pobreza y marginalidad. De esta manera, él dispone y exhibe estos cuerpos para utilizarlos como material y objeto para la obra de arte.

Ejemplo de esto es su obra *Los Penetrados*, que fue llevada a cabo el 12 de octubre de 2008 en El Torax, Terrassa, España. Es un video de 45 minutos de duración, dividida en ocho actos. En cada uno de ellos muestra todas las formas posibles de sexo anal entre hombres y mujeres de raza blanca y negra. Para la realización de la obra, Sierra colocó anuncios en busca de voluntarios que quisieran participar en el proyecto a cambio de 250 euros. En total, se seleccionaron unos 70 participantes. A partir de esta singularidad en el modo de operar de este artista, nos surge la siguiente pregunta: ¿Sierra, con su obra, estaría resistiendo los mecanismos biopolíticos modernos centrados en el cuerpo, o estaría en todo caso reproduciéndolos al convertirlos en obra de arte? ¿Pueden pensarse las producciones de Sierra en las que contrata y paga a personas en situación de vulnerabilidad social, para usar sus cuerpos como materia prima de la obra, como prácticas de lucha para resistir a la violencia normalizadora de la biopolítica?

Creemos que el arte, como discurso social, interpreta, interpela o anuncia lo propio del tiempo en el cual le toca manifestarse. Como ya mencionamos, son muchos los artistas que a través de sus obras atravesaron lo específicamente artístico para manifestar su disconformidad o su desacuerdo frente a ciertos discursos que se tornan hegemónicos en las sociedades.

Sin embargo, son las estrategias que adopta Sierra a la hora de interpelar los mecanismos de poder, lo que nos resulta problemático en su propuesta: un intento de reclamo, de llamado de atención al poder político, pero donde se vislumbra una reproducción de lo mismo a lo que pretende resistir.

En una entrevista para al diario mexicano, La Jornada, Sierra se expresa de la siguiente manera:

(...) El arte forma parte del aparato cultural, cuya función es coercitiva, no emancipatoria. Un artista es un megalobrero que ha superado el anonimato y cuyos productos rebosan plusvalía (...) Y continúa: (...) soy un varón, blanco y occidental, lo que me sitúa en un nivel inmediato de privilegio. (...) Me guste o no, mi presencia condiciona la credibilidad y posibilidad de realización de un proyecto. (...) puede que yo no crease el sistema de castas mexicano, pero otros como yo lo hicieron y aún

siguen arriba. Esta situación no me espanta puesto que alguien debo ser yo; las obras no las realizan seres in-materiales, sino personas con una ventaja o desventaja genéticamente heredada y socialmente refrendada. Incluyo todos esos elementos en la pieza sin ocultarlos en forma alguna, esa es la única manera de resolver las situaciones creadas por mi origen (Mejía, 2005).

Sus palabras, parece contener la idea de reclamo, de lucha o quizás hasta de enojo, frente a la marginación que sufren algunos grupos en las sociedades en las que trabaja.

Pero así mismo, las veces que analizamos y recorremos la obra de arte de Santiago Sierra, nos surge el mismo interrogante: ¿es posible pensar en resistir al poder, cuando se utilizan las mismas estrategias que reproducen aquello que se reclama?

Diversas pueden ser las respuestas u opiniones sobre esta pregunta. El arte se manifiesta y así muestra al mundo de diversos modos, dejando a su paso una estela, una señal, una huella. Esta puede ser tomada a manera de mensaje o advertencia. Dependerá en todo caso, de cómo eso que la obra tiene de misterioso, aquello para lo cual fue creada, hace mella en cada subjetividad.

Creemos que es desde ese momento y con la sanción del que dialoga singularmente con la obra artística, de donde surjan las respuestas, o el posible sentido para cada producción.

* * *

Al observar las producciones del arte corporal se tiene la sensación de que algo falta. La distancia existente entre el espectador, y este tipo de *performances*, se desdibuja o mejor, está ausente. El artista del cuerpo tiene que “mostrar”, presentar, más que representar. Hace de éste la materia misma de la obra.

Así, la *performance* es entendida como arte en vivo. Los cuerpos generan obras vivientes, y lo simbólico se borra para dar lugar a lo más real de la producción artística.

Se puede pensar de esta manera, en el arte corporal como producción más que como algo a interpretar, porque la obra es ya una interpretación. Un arte que a través de sus *performances*, apunta a lo real, a lo indecible, a lo que escapa a la simbolización, permite tanto al psicoanálisis como al espectador, aprender de las producciones artísticas, preguntarse qué advirtió el artista, qué descifro de la realidad plasmándolo en la obra.

Lacan nos orienta así, hacia un arte que toca lo indecible, aquello que escapa al registro simbólico, ofreciéndose éste como mediador entre el sujeto y eso no codificable, entre el sujeto y la *Cosa*.

Das Ding es originalmente lo que llamaremos el fuera-de-significado. En función de ese fuera-de-significado y de una relación patética con él, el sujeto conserva su distancia y se constituye en un modo de relación, de afecto primario, anterior a toda represión (Lacan, 2009:70).

Entonces, como nos dice Lacan, si lo que viene en ese lugar, a sustituir esa realidad muda, es la palabra, en tanto cadena significativa, eslabón de lo simbólico, haciendo posible que se nos presente la *cosa*, ¿podemos pensar al arte como ordenador, como organizador, permitiendo que ese mutismo tome otro estatuto para el sujeto?

Lacan en su seminario VII, “La ética del psicoanálisis” desarrolla ampliamente una tesis, que es la de un arte como organización del vacío. El arte definido como organización del vacío, coloca a la obra de arte en una relación decisiva con lo real de la *Cosa*, con el *Das Ding*. (Cfr. Lacan, 2009:160).

Es claro como Lacan en este seminario, ubica a la pintura, a partir del objeto artístico llamado anamorfosis, como organizadora de un vacío. Hace referencia a la arquitectura primitiva y toma como ejemplo la catedral de san Marcos. Explica que “la pintura es, en primer término, algo que se organiza alrededor de un vacío” (Ídem: 167). En este caso, encontrar el vacío dejado por la arquitectura a la cual referimos, y que la pintura viene a bordear. La anamorfosis implica la aparición de cierta forma, de un objeto, que no está a simple vista y que se hace presente solo ubicándose en un ángulo determinado. Al respecto continúa Lacan:

(...) un punto de vuelco en el que el artista invierte completamente la utilización de esta ilusión del espacio y, (...) hacer de la misma como tal el soporte de esa realidad en tanto que oculta -en la medida en que, de cierto modo, se trata siempre en una obra de arte de cercar la *Cosa* (Ídem: 173).

De manera tal que, si hay una realidad de la cual nada sabemos, es a través del arte que pensamos en la posibilidad de un nuevo estatuto para cada objeto que el artista *representa*, o bien que el artista *presenta* mediante los cuerpos humanos. Entonces, no se trata de indagar la obra de arte sino de aprender de ella, de leer nuestro tiempo en “clave artística”.

En nuestra sociedad y frente al imperativo de la época nos preguntamos: ¿qué tenemos que aprender del arte actual?, ¿qué interpreta el artista contemporáneo al exhibir los cuerpos a situaciones degradantes, posicionándolo como objeto de uso, provocando efectos de perplejidad en la subjetividad de su público? Seguramente, las respuestas sean tan singulares como lo son las obras de arte que se despliegan a cada paso y acompañan la época a la cual pertenecen.

NOTAS

[i] Primer manifiesto de arte corporal (París, 20 diciembre de 1974), en *Art corporel*, galería Stadler, París, enero de 1975. Recogido por F. Pluchart, *L'art corporel*, pp. 60-61.

[ii] Artista norteamericana de origen cubano. Desde los 13 años, vivió en orfanatos y casas de acogida de Iowa, quedando el sentimiento de exilio y de separación como elementos motores de su obra. Llevó a cabo diferentes instalaciones y acciones experimentales en las que investiga acerca de tabúes sociales y diversas transgresiones, centrando su trabajo en motivos como el sacrificio y el crimen alrededor del cuerpo humano de la mujer.

[iii] Artista francés. Pionero y teórico del arte del cuerpo. Fotografía, objeto, la sangre y la ropa son todas las herramientas que ponen claramente de servicio informes cuestionando el cuerpo con la sociedad y las nociones de deseo, el sufrimiento y el placer. Journiac lleva a cabo una reflexión sociológica y la crítica a través de rituales con el voyeurismo y el cuerpo. Es considerado una figura importante en el Body Art .

[iv] Foucault ejemplifica en el acontecimiento de la muerte de Franco un momento de choque entre el sistema de poder de la soberanía y el de la regulación de la vida: "(...) el que había ejercido el derecho soberano de vida o muerte con la ferocidad que conocen y manchándose de sangre como pocos otros dictadores, el que por cuarenta años había hecho reinar en forma absoluta el derecho soberano de vida y muerte, en el momento en que está por morir, entra en esa especie de nuevo campo de poder sobre la vida que consiste no sólo en hacer vivir al individuo, sino en hacerlo vivir más allá de su propia muerte. Esto sucede gracias a un poder que no es sólo proeza científica: es también ejercicio efectivo del biopoder político instaurado en el siglo XIX. Tan bien se puede hacer vivir a los individuos que se llega a hacerlos vivir hasta el momento en que, biológicamente, deberían estar muertos desde hace mucho. El que había ejercido el derecho absoluto de vida o muerte sobre centenas de miles de personas, llega a ser presa de un poder que considera tan poco a la muerte como para no darse cuenta de que ya estaba muerto y que se lo hacía vivir después de su muerte". (Foucault, 1996: 200-201). En este ejemplo se muestra este choque entre dos formas distintas de poder: una para la que la muerte era aquello que mostraba el absoluto poder del soberano, y otra para la que la muerte representa más bien el momento en que el individuo escapa al poder.

BIBLIOGRAFÍA

Foucault, M. (1996). *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Ed. Altamira.

Foucault, M. (2010). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Guasch, A. M. (2000). *El Arte Ultimo del Siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Lacan, J. (2009). *El seminario 7: La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires: editorial Paidós.

Mejía, I. (2005). *Escritos sobre Arte. La abra negra del mundo del arte. Un estudio sobre la obra de Santiago Sierra*. Recuperado el 27 de mayo de 2011. Disponible en: <http://sites.google.com/site/contemporaryartcriticism/home/escritos-sobre-arte/la-obra-negra-del-mundo-del-arte> o <http://www.jornada.unam.mx/2005/02/16/a08a1cul.php>.

Recalcatti, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.