

LA INSTALACION COMO DISPOSITIVO EXPOSITIVO Y COMUNICACIONAL.

El caso *Misión/Misiones (cómo construir catedrales)* de Cildo Meireles en la I Bienal del Mercosur

Silvina Valesini
Universidad Nacional de La Plata – Facultad de Bellas Artes

*“En ocasiones, ha podido dar la impresión de que todo el arte se
hubiera convertido de pronto en instalación.”*

Josu Larrañaga (2001)

Resumen

Atravesando el panorama del arte de los últimos sesenta años, las producciones en las que el espacio renuncia a ser mero continente para devenir soporte material o conceptual han desarrollado un crecimiento exponencial, constituyendo una constante en el marco de exposiciones, ferias y bienales.

Dentro de esta vertiente, las instalaciones se han ido adueñando de los espacios expositivos tradicionales y alternativos, hasta ser consideradas como “forma señera del arte contemporáneo”¹. A lo largo de las últimas décadas del siglo XX y en la primera del actual se han ido perfilando los alcances del concepto instalación, en forma paralela al surgimiento de una enorme variedad de obras heterogéneas y difícilmente catalogables, herederas de lo que Rosalind Krauss designó como escultura de campo expandido², que se encolumnaron tras esta denominación, intrínsecamente inestable.

Dado que excede los límites de este trabajo revisar en forma exhaustiva las múltiples perspectivas desde la que ha sido y es aun repensado el concepto, seguiremos aquí la del crítico de arte y filósofo belga Thierry de Duve, quien define la instalación como “el establecimiento de un conjunto singular de relaciones espaciales entre el objeto y el espacio arquitectónico que fuerza al espectador a verse como parte de una situación creada.”³. La referencia a un espacio artístico entendido como ámbito de relaciones, procesos, intercambios y tránsitos humanos⁴, permite consensuar que no hay en esta práctica ninguna pretensión de pureza o especificidad de forma - más allá de la ubicación de elementos en coordenadas espacio temporales⁵ -, sino más bien una tendencia creciente a reconocer su carácter ecléctico y plural, ajeno a definiciones unívocas, que la hacen permeable a permanentes abordajes, relecturas e interpretaciones.

En el marco del proyecto titulado “*Estudio de dispositivos espaciales para la producción y exhibición de objetos artísticos. América del Sur y las Bienales del MERCOSUR y del Fin del Mundo (2000-2010)*”, el presente trabajo se propone examinar a la instalación en relación con la noción de dispositivo. Se abordará como caso de estudio la instalación de Cildo Meireles “*Misión/Misiones (cómo construir catedrales)*”, que fue presentada como parte de la vertiente política de la I edición de la Bienal del Mercosur, en 1997, y que hace visible el propósito curatorial de esa edición fundacional, de reescribir la historia del arte desde un punto de vista latinoamericano, como alternativa a la visión hegemónica en ese campo.

¹ Boris Groys, “La topología del arte contemporáneo”, [En línea] <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf> [20 de mayo de 2012], 2008, p. 5

² Rosalind Krauss, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Forma, 2009.

³ Thierry De Duve “Arte Efímero”, [En línea] <<http://analitica.com>> [13 de septiembre de 2006], p. 3

⁴ Isabel Tejada “Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM”, En *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern, 2006, pp 31-35

⁵ Mónica Sánchez Argilés *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Forma, 2009

La Instalación como dispositivo comunicacional

Dentro de las múltiples miradas, necesariamente parciales, realizadas sobre el tema, Boris Groys propone pensar a la instalación como el producto de una selección y concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo. No como expresión de una relación ya existente sino como una oportunidad de usar cosas e imágenes de nuestra civilización para producir sentido, de una manera subjetiva e individual⁶. Desde un posicionamiento afín, el artista ruso Iliá Kabakov considera que su principal característica es que “juega precisamente con el hecho de que todos los elementos son conocidos, pero lo que es armado no es la suma de estos objetos, es una entidad completamente nueva y desconocida”⁷. Groys agrega que, en este proceso de selección, se va determinando una lógica de inclusiones y exclusiones que es, a la vez, reveladora de la materialidad de la cultura en que vivimos, “porque instala todo aquello que nuestra civilización simplemente hace circular”⁸.

Esta perspectiva invita en principio a revisar la etimología del vocablo instalación: como forma nominal del verbo transitivo “instalar”, en el uso corriente significa simplemente “colocar”. Pero Josu Larrañaga remite a la doble traducción que admite la palabra inglesa installation:

Por un lado, como instalación (la más usual), y por otro como investidura, tal como se utiliza el término investir en sentido oficial, es decir, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o alguien en un momento muy especial. Parece evidente que es el caso de una installation artística se trataría de conferir dignidad, al menos, a un espacio especial, el del arte.⁹

Así, la instalación instituye un espacio significativo, al conferir al espacio/tiempo que ocupa una dignidad especial, transformándolo a veces, incluso, en contenido específico de la propuesta; paralelamente otorga al espectador la jerarquía de articulador de la obra, no sólo incluyéndolo en el espacio sino incorporándolo al proceso de construcción representativa. Al respecto, Claire Bishop destaca la necesidad de un espectador corporeizado, que se adentra físicamente en la obra para experimentarla, pero también para activarla.¹⁰

En términos generales, podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio donde se incluyen las cosas y las personas, a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación.¹¹

El punto de vista propuesto por Boris Groys de instalación como selección y reordenamiento de opciones, así como el de Larrañaga de espacio de confluencia y relación, nos permiten establecer los primeros vínculos entre la práctica de la instalación y la noción de dispositivo. Un dispositivo comunicacional es, según Jean Pierre Meunier, una red de sentidos interrelacionados, un ordenamiento de medios en función de un fin¹²; “una entidad compleja en la que la enunciación tiene lugar: lugar en que operan los intercambios discursivos; lugar donde se torna posible el emplazamiento social de los discursos.”¹³

⁶ Boris Groys, Op cit. p. 5

⁷ Iliá Kabakov y, Boris Groys, “De las instalaciones, un diálogo”, 1990. [En línea] <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf> [4 de marzo de 2012]

⁸ Boris Groys, Op cit. p. 6

⁹ Josu Larrañaga, *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea, 2001, p. 31

¹⁰ Claire Bishop, “El arte de la instalación y su legado”, En: *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*, Valencia, Institut Valencià d’Art Modern, 2006.

¹¹ Josu Larrañaga, Op cit., p. 27

¹² Jean P Meunier, “Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación” [En línea] <www.perio.unlp.edu.ar/sites/.../comunicacion_y_cultura_cat_i_0.pdf> [20 de abril de 2012]

¹³ Federico Buján, “Modalidades vinculares en el dispositivo interactivo de formación mediatizada”, [En línea] <<http://www.unam.edu.ar/2008/educacion/trabajos/Eje%203/313%20-bujan.pdf>> [28 de julio de 2012], p. 6

Meunier, entiende el concepto de dispositivo vinculado a diferentes dominios: espacial, temporal, afectivo, semiótico, relacional, cognitivo, presentando en su materialidad una cierta configuración en el espacio y en el tiempo (es una cosa en la cual se entra, señala), así como una cierta composición semiótica¹⁴. Surgen así inevitables asociaciones, en tanto la instalación refiere a:

- un dominio espacial, asociado a la directa apropiación y modulación del espacio que supone;
- uno temporal, como una renegociación permanente del tiempo de contemplación/aprehensión, entre artista y espectador/usuario¹⁵
- uno relacional, puesto que determina una cierta vinculación con el mundo, equiparable con la lógica de inclusión y exclusión que Groys atribuye a la instalación.
- uno semiótico, en tanto responde a la necesidad de construir sentido.

Toda producción de sentido se realiza siempre a partir de una manifestación material y supone que se establezca una relación entre dos instancias: producción y reconocimiento (Verón, 1987). El emplazamiento que da lugar a una relación entre dichas instancias y en las que un conjunto de técnicas permiten la circulación de las materias significantes opera y se pone de manifiesto dentro de una situación socio-tecnológica que permite su instalación social. A esto es a lo que nos referiremos cuando hablemos de dispositivo (Traversa, 2001; Meunier, 1999).¹⁶

Una instalación, así como un dispositivo, se compone entonces por la integración de dos instancias indisociables: una técnica, que determina una particular configuración material, una particular manera de obrar el espacio; y una social, producida por las relaciones intersubjetivas que establece y la situación en la que se inscriben.¹⁷

Podemos, así, entender la instalación como dispositivo al interior de sí misma: una concatenación de elementos materiales que persiguen un fin, enunciativo y simbólico. Y también como elemento constitutivo de un dispositivo otro, el del espacio en que se expone, el de la institución artística en sí.

La Instalación como dispositivo expositivo

Se ha dicho que la modernidad supone la historia del nomadismo de la obra de arte, que se desvincula de su lugar de origen y se reinscribe en un nuevo contexto.¹⁸ Se entiende entonces que la locación de las imágenes es un importante condicionante de su lectura, y más aún en aquellas obras que plantean como objetivo la problematización de la dimensión espacial.

La adecuación de una instalación con el sitio en el que se implanta reviste suma relevancia, dado que el entorno puede influir fácilmente en su lectura y experimentación. “La instalación siempre plantea un nuevo espacio en un espacio anterior (...) la experiencia de ese espacio en relación con las imágenes y los textos, constituye la propia obra”¹⁹

Para Teresita Aninat “Las instalaciones son una vía de volver a relacionar el arte con el lugar” pues, al apropiarse del espacio en que se exhiben toman posesión de él y lo inscriben como lugar de relación y confluencia, y no meramente como soporte.²⁰ Así, las instalaciones pueden verse como una vía para recuperar la relación entre el arte y el lugar, su historia, sus referencias y características formales.

¹⁴ Jean P. Meunier, Op cit p. 4

¹⁵ Boris Groys, Op cit p. 7

¹⁶ Federico Buján, Op cit p. 6

¹⁷ *Ibidem*, p. 6

¹⁸ Catherine David, “Sobre la instalación”, En Larrañaga. J, *Instalaciones*, 2001, p. 88

¹⁹ Josu Larrañaga, Op cit. p. 55

²⁰ Teresita Aninat, *En Memoria*, Facultad de Artes, Universidad de Chile. [En línea]

<www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf> [16 de junio de 2012], 2004, p. 21-22

Obra de arte y sitio mantienen una relación de cierta reciprocidad. De la misma manera que la instalación da forma a un espacio convirtiéndolo en escena, éste se hace presente, deforma, informa, conforma la propia instalación, a no ser que la propia obra incorpore estrategias de aislamiento o de extrañamiento del espacio que la acoge. Así que, aunque el control de los límites físicos de la instalación se deriva en general del contenido o, si se quiere, del universo poético de la obra, y, por lo tanto, las formas que adopta pueden ser de muy diversa índole, su relación con el sitio elegido para su puesta en funcionamiento, para su ubicación y su demarcación permite una distinción de cierto interés.²¹

Marti Perán considera a la instalación, ante todo, como una forma particular de exponer, que interpela a un espacio artístico dado, al tomarlo como objeto de su reflexión. Revisando la evolución de la escultura y su transformación en espacio obrado en el marco del minimalismo, Perán observa que “al coincidir la escultura con la misma realización del espacio donde esta se produce, este espacio obrado (...) es siempre el espacio del arte, y no tanto desde una perspectiva ontológica (el espacio donde el arte aparece) sino desde una perspectiva institucional (el espacio – museo o galería - donde se da por supuesto que lo que ahí se ofrece está sancionado como arte).”²² Este nuevo ordenamiento que implica, una vez más una cierta lógica de selección y exclusión lo lleva a proponer pensar la instalación como dispositivo expositivo.²³

El caso de Misión/Misiones (como construir catedrales) en la I Bienal del Mercosur.

“...fue en ese momento cuando me sentí impelido a hacer trabajos políticos, pero no quería arte panfletario porque creo que el arte puede hablar de cuestiones políticas pero no puede quedarse en la cosa inmediata, superficial y panfletaria, porque sería muy pobre. Entonces, en todos los trabajos políticos que he hecho lo que me interesaba es que tuvieran lenguaje, diálogo y una tentativa de expansión.”

Cildo Meireles (2009)



²¹ Josu Larrañaga, Op cit. p. 55

²² Marti Perán “Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo expositivo y como episodio en la historia institucional del arte”, [En línea] <<http://www.martiperan.net/print.php?id=11>> [10 de julio de 2012]

²³ *Ibidem*, p.2



Una cámara negra. Un acceso mediado por un velo translúcido. Un plano horizontal, suspendido a la altura del techo, compuesto por 2.000 huesos, un palio, dorado y oscilante. Una alfombra también dorada, a modo espejador, formada por 600.000 monedas. Una columna de 800 hostias, como nexo que une material y simbólicamente los dos planos.

Así podríamos describir, formalmente, a *Misión/Misiones*, la instalación del brasileño Cildo Meireles, presentada en la 1997 en la rectoría de la Universidad de Río Grande, en el marco de la 1^º Bienal del Mercosur, en Porto Alegre.²⁴

En contraposición al carácter internacionalista que atraviesa la noción misma de bienal, la del Mercosur fue inicialmente concebida como una bienal latinoamericana; nació con el objetivo de promover la integración de los países del recientemente creado Mercado Común del Sur, un acuerdo de unión aduanera para el libre comercio de los países de la región. En su primera edición la muestra se limitó a dichos países - Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay- y tuvo como país invitado a Venezuela, pero proporcionó una visión integral del desarrollo histórico del arte de todo el continente, a través de tres vertientes: política, constructiva y cartográfica.

Formando parte de la vertiente política, *Misión/Misiones* reclama una mirada crítica respecto a una temática fuertemente arraigada en el contexto - la acción de los misioneros y la explotación de la riqueza de las colonias -, y hace visible el propósito curatorial de esa primera edición de la Bienal, de reescribir la historia del arte desde un punto de vista latinoamericano, como alternativa a la visión hegemónica.

²⁴ La obra fue creada en 1987 con motivo de una exposición de artistas brasileños organizada para conmemorar los siete asentamientos que fundaron los jesuitas en Brasil, Paraguay y Argentina para catequizar a los indígenas. Fue inaugurada en el mismo espacio en que se exhibió, diez años más tarde, como parte de la Bienal: la rectoría de la Universidad de Río Grande.

Para los márgenes y las periferias culturales, es decir para aquellas otredades que se habían visto expulsadas del dominio autocentrado de la modernidad occidental dominante, fue vital reivindicar la diversidad de contextos, para combatir el universalismo e imperialismo del valor. "Contexto" quiere decir aquí localidad de producción, sitio enunciativo, coyuntura de debate, particularidad histórico-social de una trama de intereses y luchas culturales que especifican el valor *situacional y posicional* de cada realización discursiva. En oposición a la síntesis homogeneizante de la "función- centro" del dispositivo metropolitano, la reivindicación del "contexto" sirvió para valorar los espacio-tiempos microdiferenciados que agitan la trama viva de cada cultura.²⁵

A través de un dispositivo conformado por un ordenamiento de huesos, monedas y hostias, en la obra de Meireles se reconoce la intención de crear una estructura conceptual primordial basada en tres aspectos: el poder material, el poder espiritual y la tragedia. El cortinado – ha reconocido el artista -, obedece más bien a la necesidad de asegurar el control lumínico sobre la obra, y a la búsqueda de cierta autonomía espacial.

En los veinticinco años en que la obra ha sido exhibida en distintos lugares del mundo ha sido interpretada de diversos modos. En algunas ocasiones en clave económica: Brasil se ha transformado en uno de los productores más importantes de carne vacuna en el mundo, carne que es producida en las parcelas deforestadas de lo que fuera parte de los bosques amazónicos. La alusión a la muerte implícita en los huesos también podría indicar el impacto ecológico que afecta no sólo al cono sur sino a todo el planeta.

Sin embargo, como parte de un dispositivo más general, el de la primera Bienal del Mercosur, y asociada al texto curatorial de Frederico Marais, los múltiples significados posibles restringen su lectura a un par de posibilidades: una metáfora de la masacre de los pueblos indígenas producidos como consecuencia de la esclavitud colonial; o un intento de las misiones de salvar a la población indígena del canibalismo convirtiéndolos al catolicismo. En todo caso, formaliza siempre una tensión entre lo divino y lo terreno y sus relaciones reversibles; la interpelación a lo moral; el valor (económico y espiritual) de la vida y de la muerte. El espectador puesto en el límite, forzado a posicionarse, sin espacio para una actitud neutral.

Retomamos en este punto la idea de Groys de la instalación como espacio de decisión, que tiene lugar *aquí y ahora*; por definición, presente, contemporánea. Y por ello, verdaderamente política, en tanto es, en sí misma, un espacio de toma de decisiones,²⁶ o "...una plataforma privilegiada para la discusión pública, la comunicación, la educación y la práctica democrática"²⁷ La obra de Cildo Meireles interpela y exige respuesta. Y dentro del dispositivo macro de la I Bienal aún más.

La creciente importancia de la instalación como una forma de arte está conectada de manera muy evidente a la repolitización del arte que hemos experimentado en años recientes. La instalación no es sólo política porque permite la posibilidad de documentar posiciones políticas, proyectos, acciones y eventos, si bien es cierto que dicha documentación se ha convertido en una práctica artística muy extendida en los últimos años. Sin embargo, más aun es el hecho de que la instalación es en sí misma (...) un espacio de tomar decisiones: primero que nada, decisiones relacionadas con la diferenciación entre lo nuevo y lo viejo, lo tradicional y lo innovador...²⁸

Claire Bishop explica que la experimentación y activación de la instalación por el público/usuario resulta *emancipatoria*, porque supone una analogía con el compromiso del

²⁵ Nelly Richard, "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", En: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, p. 81-82.

²⁶ Boris Groys, Op cit p. 7

²⁷ Mónica Sánchez Argilés, "La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España", [En línea] <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que> [3 de julio de 2012]

²⁸ Boris Groys, Op cit p. 7

espectador con el mundo. “Así pues se plantea una relación transitiva entre la condición de espectador activada y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico”²⁹

La obra de arte moderna convocó el reclamo de ser incondicionalmente verdad, de desocultarse. La crítica postmoderna puso ese reclamo entre signos de interrogación, pero sin indagar sobre las condiciones de verdad, entendidas como presencia y desocultamiento. La instalación enuncia esas condiciones al crear un espacio finito y cerrado, un espacio que se convierte en el lugar del conflicto abierto e inevitable de la decisión entre original y reproducción, entre presencia y representación, entre lo desoculto y lo oculto. Pero el cierre que se efectúa por medio de la instalación no debe ser interpretado como una oposición a la “apertura” como tal. Al cerrar la instalación crea su afuera y se abre hacia ese exterior. El cierre no es aquí una oposición de “apertura”, sino su precondition.³⁰

Lo expuesto hasta aquí habilita una nueva perspectiva para pensar la instalación: la instalación como dispositivo comunicacional y expositivo, ofreciendo una mirada posible sobre una práctica cuyos límites difusos propician permanentes revisiones.

En “Misión/Misiones (cómo construir catedrales)” huesos y monedas son seleccionados, dispuestos y exhibidos, exhaustivamente visibilizados, desocultados y dignificados por ese espacio finito que es el dispositivo instalación que, en palabras de Boris Groys, formula y hace explícitas las condiciones de verdad de las imágenes y objetos que lo conforman.³¹

La distancia temporal que nos separa de la I Bienal del Mercosur obstaculiza abordajes profundos respecto de particularidades operadas por el emplazamiento material de la obra, especialmente tratándose de una práctica fuertemente condicionada por el aquí y ahora, un verdadero “arte de la presencia”³². Sin embargo la brecha temporal no imposibilita advertir la trama de significaciones que esta concatenación de elementos articula y el compromiso que su expectación solicita. Podemos consensuar que, en ese marco, “Misión/Misiones” puede ser entendida como una producción reivindicadora del contexto, en sintonía con las propuestas de descentramiento del canon moderno occidental que postula la teoría posmoderna.

Desmontar el canon para exhibir la violencia representacional a través de la cual lo Universal impone su jerarquía a costa de silenciamientos y tachaduras de la diferencia; potenciar las luchas interpretativas que se desatan en los márgenes de la representación oficial para cuestionar el monopolio de una categoría superior, han sido tareas de la crítica posmoderna. Y esa crítica ha tenido la ventaja de forzar las instituciones del arte internacional a abrir sus fronteras a relatos no-canónicos, a narrativas de la otredad que el dogma monocultural del centro había querido invisibilizar.³³

Más allá de la autonomía espacial que Meireles propició (y consiguió) para esta obra, su inscripción dentro del dispositivo Bienal, determina si no transformaciones en su materialidad, sí particulares condicionamientos de lecturas e interpretaciones. El ordenamiento en dos planos equiparados, especulares, y la columna que los pone en relación, así como una elección de materiales altamente significantes, determina una compleja red de sentidos que, de alguna manera proponen desocultar/revelar el arte latinoamericano al campo internacional del arte.

BIBLIOGRAFIA

ANINAT, Teresita (2004) *En Memoria*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Artes Visuales. Facultad de Artes, Universidad de Chile. [En línea]
<www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/animat_t/sources/animat_t.pdf> [16 de junio de 2012]

²⁹ BISHOP, Claire, “El arte de la instalación y su legado”, 2006, p.82

³⁰ GROYS, Boris. Op cit p. 9

³¹ GROYS, Boris. Op cit p. 9

³² OLIVERAS, Elena. “La instalación, arte de la presencia”, p.36-37

³³ RICHARD, Nelly. Op cit p.81

BISHOP, Claire (2006) "El arte de la instalación y su legado" *En: Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.

BUJÁN, Federico (2008) "Modalidades vinculares en el dispositivo interactivo de formación mediatizada". Actas del III Congreso de Educación, Universidad Nacional del Litoral. Edición on line. [En línea] <<http://www.unam.edu.ar/2008/educacion/trabajos/Eje%203/313%20-bujan.pdf>> [28 de julio de 2012]

DE DUVE, Thierry (2003) "Arte Efímero". [En línea] <<http://analitica.com>> [13 de septiembre de 2006]

GROYS, Boris (2008) "La topología del arte contemporáneo". [En línea] <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf> [20 de mayo de 2012]

KABAKOV, Ilya y GROYS, Boris (1990) "De las instalaciones, un diálogo". [En línea] <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf> [4 de marzo de 2012]

KRAUSS, Rosalind: (1996) *La originalidad de la Vanguardia*, Madrid, Alianza Forma, 2009.

LARRAÑAGA, J.: (2001) *Instalaciones*, Guipúzcoa, Nerea.

MEUNIER, Jean P (1999) "Dispositivo y teorías de la comunicación: dos conceptos en relación de codeterminación". [En línea] <www.perio.unlp.edu.ar/sites/.../comunicacion_y_cultura_cat_i_0.pdf> [20 de abril de 2012]

OLIVERAS, Elena. "La instalación, arte de la presencia". En *Revista Espacio del Arte*.

PERÁN, Marti (2003) "Instaladores en el museo (la instalación como dispositivo expositivo y como episodio en la historia institucional del arte)". [En línea] <<http://www.martiperan.net/print.php?id=11>> [10 de julio de 2012]

RICHARD, Nelly: (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad", Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

SANCHEZ ARGILES, Mónica: (2009) *La instalación en España 1970-2000*, Madrid, Alianza Forma.

----- (2009) "La instalación, cómo y por qué. Claves y pistas para entender su desarrollo en España". [En línea] <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25543/La_instalacion_como_y_por_que> [3 de julio de 2012]

TEJEDA, Isabel: (2006) *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador*, "Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridas en la colección del IVAM", Valencia, Institut Valencià d'Art Modern.