

LO POLÍTICO EN LA OBRA TRANSITABLE MILITANCIA Y METÁFORA EN DOS CASOS LATINOAMERICANOS

Silvina Valesini
valesini2001@yahoo.com.ar

Desde las últimas décadas del siglo xx, la instalación se consolidó como una forma arquetípica del arte contemporáneo, tanto es así que “ha podido dar la impresión de que todo el arte se hubiera convertido, de pronto, en instalación” (Larrañaga, 2001). Este es, desde sus orígenes, un concepto inestable; de allí que su abordaje exija un posicionamiento que será necesariamente parcial. Tal como explica Mónica Sánchez Argilés, puede entenderse a la instalación como:

[...] un tipo de manifestación artística tridimensional interesada, principalmente, en la manipulación y en la activación del espacio en el proceso de relacionar elementos, tradicionalmente separados, en un todo articulado y concentrado en la idea de interacción entre obra y experiencia física, subjetiva y temporal del espectador (Sánchez Argilés, 2009).

Independientemente del entramado de significaciones que articula el discurso propio de cada producción, la apelación a la experiencia singular y directa de un espectador corporeizado –entendido como parte imprescindible para la materialización de la obra–, llevó a atribuir a estas prácticas una posible naturaleza política. Boris Groys (2008), por ejemplo, refiere a la instalación como el producto de una selección y de una concatenación de opciones, como una lógica de inclusiones y de exclusiones cuya materia es el espacio mismo: espacio de confluencia y de relación, espacio de toma de decisiones. Por eso, está vinculada a los procesos de repolitización del arte.

Desde esta perspectiva, se revisarán algunos de los enfoques teóricos que problematizan la condición política de las obras transitables y se abordarán dos instalaciones paradigmáticas producidas en Latinoamérica a fines de los años sesenta y a comienzos de los ochenta, en contextos caracterizados por la radicalización de la violencia.

ACERCA DE LA OBRA TRANSITABLE

Groys aborda a la instalación como “un espacio finito y cerrado de presencia”. En él, imágenes y objetos que pueden circular anónimamente en la vida cotidiana son reunidos, dispuestos y exhibidos en coordenadas espacio-temporales diferenciadas que “hacen explícitas sus condiciones de verdad” (Groys, 2008). Claro que esta posibilidad de los objetos de cargarse de significados y de revelarse es transitoria: permanece sólo mientras sean parte de ese espacio de confluencia y de relación.

Cada imagen y cada objeto de la instalación pueden verse como un ser verdadero, desoculto y presente, pero sólo dentro del espacio de la instalación. En sus vínculos con el espacio externo, las mismas imágenes y objetos pueden parecer muy reveladoras y al mismo tiempo ocultar su status de ser piezas de una secuencia potencialmente infinita de repetición y reproducción (Groys, 2008).

Josu Larrañaga (2001) contribuye a la comprensión de esta idea cuando remite a la doble traducción que admite la palabra inglesa ‘installation’. Es decir, con el significado de “instalación” –según la acepción corriente– y con el de “investidura” –tal como se utiliza el término investir en sentido oficial–, o sea, como una forma de conferir dignidad o importancia a algo o a alguien en un momento particular. De este modo, la instalación instituye una totalidad significativa al conferir al espacio/tiempo que ocupa y a las imágenes y a los objetos que exhibe una cualidad preeminente y diferenciada.

Podemos decir, entonces, que en lugar de representar esos objetos, las instalaciones los presentan y los exponen para ser experimentados, razón por la cual el espectador se constituye en el verdadero articulador de la obra: no sólo puede adentrarse en ella y recorrerla, sino que se incorpora al propio proceso de construcción representativa (Larrañaga, 2001).

El desplazamiento se establece como un hecho inherente a las relaciones internas de la obra. La presencia de los cuerpos que la transitan determina una superposición de dos espacios, hasta entonces diferenciados: el espacio físico, en el que la propuesta se sitúa y el espacio de representación (Cánepa Olaechea, 2008).

En cualquier caso, implica un espacio que envuelve al hombre y a través del cual éste puede trasladarse y desenvolverse. Tal vez, la nota fundamental es la extensión y la expansión transitable de la obra en el espacio real. No se trata de una reproducción, sino de la instauración de una realidad en una situación espacial (Marchán Fiz, 1990).

A partir de esa cualidad de transitable, las instalaciones pueden presentar distintas situaciones de enunciación, de circulación y de recepción. En algunos casos, involucran una única sala, por lo que el visitante –no bien ingresa– puede componer una idea integral de la obra, que profundizará posteriormente con su desplazamiento voluntario por circuitos más o menos pautados por el artista. En otros, en cambio, se incluye la circulación por espacios múltiples, vinculados formal y temáticamente, que determinan una experiencia más compleja. En esos casos, el público debe “asimilar nuevas impresiones por contraste con aquéllas que ha retenido de la sala anterior” (Larrañaga, 2001).

El paso de un espacio de la instalación a otro ocasiona un efecto dramático particular, que permite poner en juego esta serie de encadenamientos; como en una obra de teatro, el visitante y sus impresiones son completamente diferentes al final de la instalación de lo que eran al principio. La comparación con la dramaturgia de una obra [...] es, en este caso, totalmente pertinente, aunque en el teatro, los cambios se producen sobre la escala temporal, mientras que en la instalación tienen lugar en el paso de un espacio a otro (Kabakov en Larrañaga, 2001).

Podemos decir, entonces, que la experiencia receptora consiste más que en el descubrimiento de relaciones formales, en la construcción y en la toma de conciencia de la relación misma entre la obra, el espectador y el contexto. La respuesta esperable ya no es un movimiento o una aproximación a la obra, sino que es la imagen de ese movimiento y sobre todo, la conciencia de esa relación fluctuante entre el sujeto y el objeto (Pérez Carreño, 2003). Por eso, en la instalación más que de un espectador se podría hablar de un habitante, ya que en ella, tal como sostiene Teresita Aninat:

[...] los cuerpos logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación, el lugar adquiere referencias tea-

trales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan (Aninat, 2004).

La colaboración del espectador incluye, necesariamente, un comportamiento corporal: la percepción aprehende objetos en el espacio, lo que involucra referencias táctiles, cinestésicas y proxémicas. Dado que “nuestra percepción de las cosas es antropocéntrica, la mera orientación espacial de los objetos posee ya un valor corporal” (Pérez Carreño, 2003). Pero el individuo no sólo construye y otorga una envoltura figurativa al lugar, sino que también, habitándolo, lo dota de un propósito particular y de un valor simbólico.

INSTALACIÓN Y POLÍTICA

El compromiso físico de un espectador habitante –que al transitar involucra su cuerpo en la construcción de la obra– está en el centro de varios posicionamientos teóricos y de muchos debates en torno a la posible naturaleza política de la instalación.

Para Claire Bishop (2005) la inmersión determina una activación del espectador que puede ser entendida como lo contrario de la contemplación, considerada como experiencia pasiva y distanciada. En el ensayo “El arte de la instalación y su legado” (2005), Bishop manifiesta que, basándose en la experiencia personal y directa del espectador, las instalaciones justificaron sus reivindicaciones de significado político y filosófico. De este modo, se afirmaron en dos cuestiones fundamentales: en la condición del espectador activada y en la idea de sujeto disperso o descentrado (Tejeda, 2006).

La noción de espectador descentrado surge como respuesta a la investigación de Erwin Panofsky, quien –en 1924– observó que la perspectiva renacentista ubicaba al espectador en el centro de la representación, puesto que las líneas que convergían en el punto de fuga de la obra se conectaban con la mirada de un espectador centrado, que establecía una relación jerárquica con el mundo de la obra desplegado ante él. En cambio, las producciones artísticas y teóricas desarrolladas en el siglo xx –y en particular, las posiciones posestructuralitas surgidas en los años setenta–, ofrecieron una alternativa basada en un sujeto dislocado y dividido que se relaciona con el mundo de forma interdependiente y diferencial. Sin profundizar en esta línea, podría considerarse que las instalaciones alteraron

el modelo renacentista al negar la posibilidad de un espectador ideal y al haber propuesto un número indeterminado de puntos de vista, todos ellos tangenciales o relativos.

Sin embargo, Bishop reinterpreta esas reivindicaciones y advierte que la experiencia es, al mismo tiempo, centrada y descentrada, porque juega con la ambigüedad de dos tipos de espectador: uno real, racional, que se adentra físicamente en la obra, y otro ideal o filosófico, que es modelo abstracto de sujeto descentrado (Bishop en Tejada, 2006).

Las instalaciones se alimentan del proyecto postestructuralista de dispersar al sujeto singular y unificado, y de proponer un modelo alternativo de subjetividad como algo fragmentado y múltiple; sin embargo, al hacer esto, el repetido énfasis de las instalaciones en la necesidad de un observador real nos convierte en una síntesis que socava tales deconstrucciones de interioridad, presencia real y dominio (Bishop en Tejada, 2006).

Esa doble experiencia es, según la autora, conflictiva y descentralizadora en sí misma, ya que reclama a un sujeto presente y corporeizado al que somete luego a un proceso de fragmentación. De esta manera, las instalaciones no sólo problematizan al sujeto descentrado, sino que al mismo tiempo lo producen.

Lo que logran las instalaciones en algunas ocasiones –tal vez escasas– es que el modelo ideal del sujeto se solape con nuestra experiencia real, y que nos sintamos verdaderamente confundidos, desorientados y desestabilizados por nuestro encuentro con la obra (Tejada, 2006).

La experiencia a través de la cual el espectador real se relaciona con su posible condición de sujeto descentrado puede generar, según Bishop, una adecuación al modelo ideal, que lo prepara para revisar su compromiso con el mundo y para renegociar sus vínculos interpersonales. Por ello, le atribuye una posible condición emancipatoria (Bishop en Tejada, 2006).

Groys también reconoce en la instalación una dimensión política. En el contexto de la contemporaneidad son las prácticas de dislocación y de relocalización topológica las que le asignan a los objetos el estatuto de obra, antes que unas particulares características formales (Groys, 2008). Eso hace de la instalación la forma señera del arte contemporáneo, en tanto supone una lógica de inclusiones y de exclusiones.

Una instalación manifiesta, aquí y ahora, una determinada decisión acerca de qué es viejo y qué es nuevo, qué es un original y qué es una copia. Cada exposición importante o cada instalación están hechas con la intención de designar un nuevo orden de recuerdos, de proponer nuevos criterios para contar una historia y para diferenciar entre el pasado y el futuro [...]. El arte contemporáneo está trabajando en el nivel del contexto, de marco, el fondo de una nueva interpretación teórica. Es por eso que [...] es menos una producción de obras de arte individuales que una manifestación de una decisión individual de incluir o excluir cosas e imágenes que circulan anónimamente en nuestro mundo, para darles un nuevo contexto o para negárselos: una selección privada que es al mismo tiempo públicamente accesible y de ahí hecha manifiesta, explícita, presente (Groys, 2008).

Sin embargo, para Groys, la decisión del artista de permitir la inclusión del público en la obra no supone necesariamente –como plantea Bishop– una apertura democrática. Por el contrario, entiende que la instalación, simbólicamente, privatiza el espacio público de exhibición e impone otro de control soberano y autoritario del artista:

El visitante está aquí, en tierra ajena, en exilio. El visitante se convierte en un expatriado que debe someterse a una ley foránea –una que se le otorga por parte del artista. Aquí el artista actúa como legislador, como un soberano del espacio de instalación –incluso, y quizá especialmente por ello, si la ley dada por el artista a una comunidad de visitantes es democrática (Groys, 2008).

Lo expuesto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo puede la representación de lo indecible encarnar en espacio?, ¿cómo opera el proceso de selección y de exclusión del artista cuando la cotidianeidad de la que extrae su repertorio de imágenes y de objetos es el horror?, ¿a qué herramientas y a qué recursos plásticos apela?, ¿en qué términos intentar la activación del público respecto de verdades impronunciables? Con relación a estas preguntas abordaremos dos casos de instalaciones producidas en Latinoamérica en tiempos de violencia radicalizada, que implican abordajes notablemente opuestos sobre un tema común.

ESPACIO DE DENUNCIA MILITANTE

Andrea Giunta (1998) señala que en el período que va desde 1969 hasta 1973 los artistas argentinos concebían su quehacer como parte de un proceso revolucionario que combinaba la acción poética con la acción política:

Enmarcadas dentro de la “rama militante del conceptualismo” por la prensa, las obras [...] fueron leídas, también, como las réplicas menores de una realidad que en su impacto excedía a aquel que producía la violencia representada [...]. La violencia, trama que en ese momento daba sentido a todas las articulaciones sociales, ya no era una estrategia de la creación ni un instrumento de cambio revolucionario, sino un tema para el arte (Giunta, 1998).

El abordaje de la violencia, como tema para el arte, alcanzó su máxima expresión en la muestra titulada *Violencia* [Figura 1], que Juan Carlos Romero presentó en abril de 1973 en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC). El uso renovador de los procedimientos tradicionales del grabado (históricamente asociados a la bidimensión), sumado a la exploración de nuevas posibilidades en los modos de exhibición habilitan, en el trabajo de Romero, asociaciones tempranas con la práctica de la instalación.



**FIGURA 1. *Violencia* (1973),
JUAN CARLOS ROMERO**

En la obra, el artista cubre las paredes y el piso de la Galería con afiches que reproducen la palabra “Violencia” en grandes caracteres de molde. Junto con ellos, expone textos y registros fotográficos de episodios de represión policial provenientes de diferentes fuentes, en especial, de las primeras planas de periódicos. De este modo, convoca a la reflexión sobre la violencia social en sus múltiples manifestaciones.

Fernando Davis (2010) señala que Romero utiliza el grabado como dispositivo político: el carácter reproducible inherente a la disciplina la acerca, desde el punto de vista ideológico, a la idea de democratización del arte y –al utilizarla para cuestionar los circuitos tradicionales de circulación de la obra– la transforma en herramienta de intervención crítica.

Para Romero el grabado se presenta como un dispositivo de intervención de complejo anudamiento poético-político, en el que la experimentación formal es inseparable, en sus proyecciones insubordinadas, de la apuesta por intervenir en la transformación de las condiciones de existencia (Davis y otros, 2010).

Para sus afiches, Romero utiliza un sencillo procedimiento de impresión con tipos en relieve –que algunos años antes de esta obra empleó para diseñar la gráfica de la agrupación sindical a la que pertenecía–, al que recurre profusamente en su producción artística, incluso en la actualidad. Se trata de un sistema utilizado para la publicidad callejera de bajo costo, usualmente, de bailes populares (bailantas). Con economía de recursos visuales y apoyado en el impacto de la palabra impresa, la obra de Romero revela su profundo compromiso político-militante. De allí que su inserción en los circuitos institucionalizados del arte, unida al modo de exhibición (que emula la estética serial de las pegatinas callejeras), sea parte constitutiva de la misma obra.

Groys señala que la instalación opera como el reverso de la reproducción al extraer una copia del espacio abierto y anónimo y relocalizarla en otro, estable y cerrado. Sin embargo, el uso del dispositivo expositivo al que recurre Romero, que instala en la institución artística la estética de la calle, evidencia una clara reivindicación de la reproducción y refuerza su propia percepción de la obra, a la que define como “arte de concientización ideológica”.

La violencia no constituía solamente el tema de la obra, sino que operaba como una dimensión que tramaba su estructura misma al violentar las condiciones de recepción tradicionales en las estrategias que la instalación de Romero ensayaba al interpelar a su potencial destinatario (Davis y otros, 2010).

UN RECORRIDO POR LO INDECIBLE

Desvío para o vermelho (Desvío hacia el rojo), de *Cildo Meireles*, es una instalación concebida entre los años 1967 y 1980, y presentada por primera vez en 1984. La obra consta de tres espacios sucesivos.

El primero, titulado “Impregnación” [Figura 2], fue ideado entre los años 1967 y 1968. Consiste en una habitación de unos 50 m² que reconstruye un living de clase media brasileña de las décadas del sesenta y del setenta. Allí se concentran una infinidad de objetos domésticos (industriales y artesanales) de color rojo. “Saturación roja producida por la acumulación de todos los objetos rojos posibles” (Brito, 1995). Ninguno ha sido pintado por el artista; son el producto de una rigurosa selección. Muebles, electrodomésticos, adornos, libros y discos rojos conviven en un conjunto impactante. El espacio mismo aparece engendrado por el color, que prevalece sobre otra dimensión. Suely Rolnik comenta lo siguiente con relación a su experiencia en el lugar:

El color las constituye [a las cosas] a punto tal de que parece emanar de ellas, contaminando la atmósfera del recinto y de mi propio cuerpo: mis ojos, mis oídos, mi piel, mi respiración, mi subjetividad. No por casualidad, Cildo denominó a este primer espacio Impregnación (Rolnik, 2009).



FIGURA 2. *Desvío hacia el rojo.*
“Impregnación” (1967-1984),
CILDO MEIRELES

Como en la mayoría de las obras de Meireles, tampoco se descuida la referencia a lo auditivo: el sonido del agua que fluye es permanente y emana del video de la propia instalación que se transmite en loop por el televisor.

La segunda parte, “Entorno” (1980) [Figura 3], está formada por un charco de resina roja que aparenta salir de una minúscula botella caída que está en el suelo. Contenido y continente, dentro y fuera, se relativizan. “El color parece haberse desprendido de las cosas para presentarse como tal: una densa rojura que termina inundando todo el recinto” (Rolnik, 2009). Con relación a lo que expresa Rolnik, Ronaldo Brito señala que si la impregnación cromática de la primera sala llevaba a dudar de nuestras retinas, en la segunda, esa duda se magnifica y se extiende a lo corporal (Brito, 1995).



FIGURA 3. *Desvío hacia el rojo.*
“Entorno” (1967-1984), CILDO
MEIRELES

La tercera parte [Figura 4] es “Desvío” (1980) y está formada por un lavamanos blanco, que está inclinado unos 30° con relación al suelo, en un espacio de completa oscuridad. La única iluminación, precariamente instalada, es el haz de luz sobre el lavamanos, de cuyo grifo sale continuamente un chorro de agua roja. Color y sonido se funden, finalmente, ese flujo incesante.

El color se pierde en una negrura absoluta. Se alcanza a ver un solo objeto al fondo de la sala [...]. Es un lavabo inclinado, como si fuese a caer, de cuyo grifo mana un líquido igualmente rojo que salpica toda la superficie. Es la única escena que soporta dramatismo; parece dar a entender que aquí hay una narración oculta (Rolnik, 2008).



FIGURA 4. *Desvío hacia el rojo*.
“Desvío” (1967-1984), CILDO
MEIRELES

Con *Desvío hacia el rojo* Meireles estructura, para el espectador, una secuencia de impactos sensoriales y psicológicos, una serie de falsas lógicas a través de las que alude a múltiples símbolos y a metáforas que actualizan la noción de espectador descentrado. Las asociaciones con la violencia de la sangre y con otras connotaciones ideológicas, así como la falta de correspondencia entre las partes y la dudosa forma ortogonal de la superficie sobre la que se transita, contribuyen en este sentido.

Meireles admite que la obra abre el juego a diversas lecturas políticas, pero relativiza esta perspectiva. Prioriza, en cambio, sus componentes físicos y poéticos. De este modo, considera a la primera parte (“Impregnación”), más que una metáfora, “un síntoma de un procedimiento de elección. Así como hay quien colecciona pipas, se pueden coleccionar colores, por qué no” (Brett, 2008). Las otras dos instancias sí tienen para el artista un componente más simbólico que insta una cualidad circular: la mancha del segundo espacio y el grifo abierto del tercero ofrecen una explicación para el rojo de la primera, esto propicia una suerte de secuencia o de encadenamiento dramático, a la manera que refiere Kabakov.

La descripción en primera persona que ofrece Rolnik corrobora la coexistencia de un sujeto que está, simultáneamente, descentrado y centrado, tal como plantea Bishop. Descentrado, en tanto reconoce el desasosiego y la desorientación en que la sumerge la obra. Al respecto, Rolnik señala: “Poco a poco me voy perdiendo con relación a las referencias que aquellos objetos me ofrecieron tan pronto como entré allí [...] cada vez que la lógica parece tomar cuerpo, se deconstruye al paso siguiente” (Rolnik, 2008). Centrado, porque es capaz de un análisis racional y contextualizado de la génesis y de los recursos a los que apela el artista:

Nada que ver con una metáfora de la truculencia del régimen, en su cara visible y representable [...] sino con una sensación física de su atmósfera invisible que todo lo impregna [...]. La impresión es que por debajo o por detrás de una normalidad patológicamente excesiva que permea el cotidiano supuestamente ordinario de aquellas décadas bajo el terrorismo de Estado, está en marcha, días tras día, una sangría incesante de flujos vitales de la sociedad brasileña. Está todo tomado, como el rojo y el sonido del líquido que se escurre, que invade toda la instalación (Rolnik, 2008).

El largo tiempo de maduración de las ideas que cobran forma en *Desvío* hacia el rojo es también el de decantación de la posibilidad de dar cuerpo a las experiencias traumáticas inmovilizadoras y de gestar estrategias superadoras del movimiento vital interrumpido (Rolnik, 2008).

Desde la perspectiva de Groys, ambas propuestas suponen una decisión política: la de extraer objetos de uso corriente y relocalizarlos en espacios diferenciados que les otorgan un plus de significación y el estatuto de obra. Tanto el mobiliario de clase media de Meireles como los afiches y los periódicos de Romero podrían circular, anónimos, por los espacios desaturados de la vida diaria. Anonimato del que los arranca –por un momento– la decisión de los artistas, para contribuir a develar la complejidad socio política de sus contextos y para propiciar en el espectador-visitante una experiencia estética activa que promueva espacios de reflexión.

Claro que la posibilidad de dar forma a las experiencias traumáticas puede asumir aristas diversas. Por eso, Meireles apela a la transversalidad de la metáfora, mientras que Romero alza las banderas descarnadas de la militancia. Ambas opciones operan, a la vez, como estrategias de supervivencia. Elizabeth Jelin y Ana Longoni señalan:

Sólo si podemos captar las huellas que logran transponer los límites de la incomunicación o la imposibilidad de expresión, que algo se diga o exprese, aunque sea de manera confusa o incoherente, incompleta o fragmentada, es en el fondo una manifestación del triunfo de la palabra por sobre la ausencia (Jelin & Longoni, 2005).

En contraste con esas ausencias y con esos silencios obligados, las obras de Romero y de Meireles se encarnan como huellas de la opresión experimentada en torno a sus procesos creativos y actualizan la capacidad del artista de “captar, en lo visible, las marcas de lo invisible y de volverlo presencia, aquello indecible, volverlo palabra” (García & Belén, 2010).

BIBLIOGRAFÍA

- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Brett, G. y otros. (2009). *Cildo Meireles* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Brito, R. (1995). “Desvío para o vermelho, 1967-1984”. En Enguita, N. y Comolí, V. (curadores). *Cildo Mireles* [Catálogo]. Valencia: Alias.
- Davis, F. y otros. (2010). *Romero*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- García, S. y Belén, P. (2010). “Des-apariciones en serie: las marcas de lo invisible”. En Fabiani, N. (comp.). *Actas de las XIII Jornadas Nacionales de Estética e Historia del Teatro Marplatense*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Jelin, E. y Longoni, A. (comps.) (2005). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Marchán Fiz, S. (1990). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rolnik, S. (2008). “Desvío hacia lo innombrable”. En Brett, G. (ed.). *Cildo Meireles* [Catálogo de exposición]. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza Forma.
- Tejeda, I. (2006). “Pasajes de espacio, tiempo y espectador: instalaciones, nuevos medios y piezas híbridadas en la colección del ivam”. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador* [Catálogo]. Valencia: IVAM.

FUENTES DE INTERNET

- Aninat, T. (2004). “En Memoria”. *Portal de Tesis electrónicas de la Universidad Nacional de Chile* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2004/aninat_t/sources/aninat_t.pdf>.
- Cánepa Olaechea, A. (2008). “El revés de lo doméstico. Análisis de la video instalación”. *Portal de Trabajos finales electrónicos de la Universidad Politécnica de Valencia* [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2013 en <http://avm.webs.upv.es/proyectos_pdf/canepa.pdf>.

Giunta, A. (1998). "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y 'Ezeiza es Trelew'". *Razón y Revolución*, (4) [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revr/r/arteyliteratura/ryr4Giunta.pdf>>.

Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo" (Trad. Ernesto Menéndez-Conde). Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [en línea]. Consultado el 10 de julio de 2014 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

_____ (2008). "Las políticas de la instalación" (Trad. Alejandro Espinoza). *Fin(es) del Arte* [en línea]. Consultado el 28 de abril de 2014 en <<http://artecontempo.blogspot.com.ar/2011/05/boris-groys.html>>.

Kabakov, I. y Groys, B. (1990). "De las instalaciones: un diálogo entre Ilya Kabakov y Boris Groys. Otoño 1990" (Trad. Bernardo Ortíz). *Lugar a dudas*, 5 (4) [en línea]. Consultado el 28 de abril de 2014 en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>.

