

Migrantes, de Christian Boltansky

Espacio y memoria en obras de sitio específico

Silvina Valesini

valesini2001@yahoo.com.ar

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

En el trabajo se propone un abordaje de las *instalaciones de sitio específico*, a partir del análisis de *Migrantes*, la obra que Christian Boltanski presentó en 2012 en el Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires. Esta obra formó parte del Proyecto Boltanski Buenos Aires, producido por la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Palabras clave

instalación, espacio, sitio específico, experiencia

El proceso de autonomización de la esfera del arte, consolidado a partir del siglo xviii, y el advenimiento del museo, en particular, contribuyeron a la progresiva “desvinculación de la obra de su lugar de origen y a su traslado a un lugar sin ligazón alguna con aquél para el que había sido concebida” (David en Larrañaga, 2001). Al respecto, Ilya Kabakov señala que, en Occidente, las relaciones entre el objeto y el entorno “se basan en la primacía, en el predominio exclusivo del objeto [...] en cambio el lugar ha perdido su significado particular, se ha vuelto inexpresivo [...] se esfuerza en todo lo posible por no atraer la atención sobre él mismo y por funcionar solamente como lugar de acogida para esos objetos (en Larrañaga, 2001).

En la contemporaneidad, no obstante, entendemos que la locación de las imágenes es un importante condicionante de su lectura; y, también, que las instalaciones suponen una vía para volver a relacionar al arte con el lugar (Aninat, 2004) porque, al apropiarse del espacio en el que se exhiben, toman posesión de él y lo inscriben como lugar de relación y de confluencia, y no meramente como soporte.

En este marco, el presente trabajo propone una lectura de *Migrantes* (2012), obra que Cristian Boltanski creó, como parte del Proyecto Boltanski Buenos Aires, para el Hotel de Inmigrantes, actual sede de algunas dependencias de la Dirección General de Migraciones y del Museo de la Inmigración.¹

¹ El presente trabajo se desprende del Proyecto “La instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador”, dirigido por la Lic. Silvia García, y realizado en el marco de las Becas Tipo B de la Universidad Nacional de La Plata.



Acerca de la instalación

El de instalación es, desde sus orígenes, un concepto inestable: nuclea a un grupo heterogéneo de obras difíciles de catalogar que no encontraban clasificación en el orden de las categorías artísticas tradicionales. Este término ha sido pensado, según Eugene Bonet, “como un despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo, una articulación idiosincrática [...] de elementos en un conjunto unitario, un concepto no canónico antes que un formato, una técnica, un estilo, una tendencia (1995).

Producto de esta indefinición disciplinar, la selección de objetos y su presentación dentro de determinadas coordenadas espacio-temporales construían sus únicas características esenciales. En este sentido, Boris Groys observa que, dado que el espacio representa la condición más general del mundo material y perceptible, la instalación tiende a absorber los signos identitarios de otras disciplinas, ofreciéndoles un lugar en su espacio. Por eso, la define como el producto de una selección y de una concatenación de opciones cuya materia es el espacio mismo. Pero no como expresión de una relación ya existente, sino como una oportunidad para usar objetos e imágenes del propio contexto para producir sentido de una manera subjetiva e individual.

En consonancia con esta idea, Kabakov destaca, como característica de la instalación, 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” (Kabakov & Groys, 1990). De allí que el estatuto de obra pueda plantearse con relación a un espacio entendido como confluencia y totalidad, como construcción, y no sólo como la suma de elementos aislados (Groys, 2008).

Javier Maderuelo retoma la categoría de *campo expandido*, de Rosalind Krauss, y señala que el desbordamiento que se produce por efecto de

la descentralización de la obra escultórica constituye el paso más decisivo para que la escultura rapté el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra.

El espacio “no ocupado” por la escultura cobra tanta significación como el espacio ocupado, convirtiéndose así todo el espacio en escultura [...]. Las obras no pretenden atraer la atención del espectador sobre su fisicidad, sino que, carentes de centro, pretenden establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas (Maderuelo, 1990).

Josu Larrañaga distingue aquellos casos en los que la instalación *ocupa* un espacio, de otros en los que *actúa* directamente sobre él. En el primero, el lugar y la obra propiamente dicha apenas interfieren; en los otros, los límites entre el espacio expositivo y la obra llegan a hacerse difusos. Esto resulta de particular interés cuando se trata de un espacio fuertemente cargado de significaciones, lo que podríamos definir como un *espacio connotado*. Así, la estructura arquitectónica original, las referencias históricas, las asociaciones culturales y los demás componentes que hacen a la identidad única y propia de un lugar, pueden ser exhaustivamente analizados e integrados para conformar los fundamentos de un proyecto artístico. En esos casos, hablamos de obras de *sitio específico*.

La vanguardia [...] demandó la experiencia de una fenomenología experimentada corporalmente y reaccionó contra el sistema del mercado apoyado en la obra autónoma, enfatizó la importancia del “sitio” y la contingencia del contexto en la experiencia estética. El trabajo de “sitio específico”, en su temprana formulación, se centró en el establecimiento de una relación inextricable e indivisible entre la obra y el lugar, demandando la presencia física del espectador para el completo entendimiento del arte (Sánchez Argilés, 2009).

Por medio de *Migrantes*, el artista se apropia del espacio porque considera que “apropiarse no sólo significa tomar posesión de las condiciones físicas de un lugar sino también asumir su identidad como elemento condicionante de esa apropiación” (Aninat, 2004). Así, la historia, la función original del Hotel, su memoria y sus significados son retomados por Boltanski y son revisados a la luz de los temas recurrentes en sus obras: la identidad, la memoria, el olvido, la tensión entre la vida y la muerte.

El Hotel de Inmigrantes y la obra

Lo único que puedes hacer aquí es un collage con este lugar y con la historia de este lugar.
Christian Boltanski, 2013

Lo que hoy llamamos Hotel de Inmigrantes fue el último de los edificios finalizados como parte de una ciudadela proyectada por Guillermo Wilcken hacia fines del siglo XIX, en el marco de la política inmigratoria de “puertas abiertas” concebida en la época. El proyecto, que se inauguró oficialmente en 1911, contaba con un desembarcadero, con un hospital y con una oficina de correos y de trabajo. Tenía por objetivo procurar asistencia social a los recién llegados y posibilitar al Estado argentino la organización de estrategias de control y de registro sobre los nuevos habitantes, a efectos de ordenar el impacto inmigratorio.

La idea del hotel suponía tiempos de espera, de localización de equipajes, de gestión de documentos [...] cruces de historias compartidas durante el viaje en barco (generalmente, desde puertos europeos); la mezcla de idiomas y de culturas; la búsqueda de trabajo; los aprendizajes a toda velocidad del nuevo idioma, de oficios varios, apropiados para la nueva circunstancia; el deseo de una vida nueva y la memoria, muchas veces dolorosa, del pasado inmediato que se estaba dejando atrás. Momentos de cambio y de excepcionalidad,

momentos de tiempo en suspenso, combinaciones de vidas particulares y de fenómenos sociales (Russo, 2012).

El complejo edilicio se emplazó en un terreno aislado de la ciudad de Buenos Aires, en Dársena Norte. Los pabellones se organizaron alrededor de una plaza central. A lo largo de la costa estaba el desembarcadero; sobre el frente, la dirección y las oficinas de trabajo; a continuación, los lavaderos; y, cerrando el perímetro, el edificio que albergaba los dormitorios y el comedor. Este último adquirió con el tiempo el nombre del conjunto, Hotel de Inmigrantes, y comprende un gran rectángulo de 100 metros de largo por 26 metros de ancho –desarrollado en cuatro plantas–, con líneas rectas, volumen simétrico y una sobria ornamentación.

En la planta baja estaban el comedor y la cocina; los dormitorios se encontraban en los pisos superiores, cuatro por cada planta, con capacidad para 250 personas cada uno. Una doble hilera de ventanas y la circulación longitudinal ventilaban e iluminaban estos espacios. Los servicios sanitarios, exteriores al edificio, reflejan un criterio de la época. La tercera planta es la que ocupa la obra de Boltanski. El punto de partida son los archivos del Museo: nombre, edad, ocupación y fecha de llegada –extraídos de los propios registros–, son leídos por más de 500 voces en el idioma original y, al superponerse, configuran una suerte de murmullo; el primer dato que el espectador advierte y que lo acompaña durante todo el recorrido. En el catálogo de la muestra, Diana Wechsler, la curadora del proyecto, explica: “Este ‘susurro’, acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada, introduce al visitante en una experiencia que lo conecta con la memoria y con el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia” (2012).

Al respecto, Sebastián Russo comenta:

Un murmullo agobiante, entremezclado, de voces que se embadurnan en sus idiomas disímiles,

se oye en y desde todas las salas. Un murmullo continuo y heteróclito, insoportable para una lógica estatal de afán a la vez homogenizador y distinguidor, aglutinador y catalogador del diferente, con las técnicas heredadas de la criminalística lombrosiana y el higienismo (2012).

En torno a la escalera de mármol que permite el acceso a la obra, el edificio conserva aún un aire de hospital, con ventanas altísimas y con paredes de azulejos blancos que remiten al paradigma higienista que, a fines del siglo XIX, reemplazó al de civilización o barbarie.

El pasillo de circulación longitudinal del tercer nivel funciona como eje articulador. Con mínimos recursos técnicos (apenas un reflector en cada extremo y unas máquinas de humo) se genera una niebla densa que juega con el contraluz; de este modo, el público que deambula por el larguísimo pasillo es, para los otros visitantes [Figura 1], un personaje que emerge de la bruma, una figura espectral, un fantasma. La profundidad aumenta con una sucesión de sobretodos negros que cuelgan a distintas alturas al final del recorrido; prendas también rescatadas del Museo y del olvido, con las que habitualmente el artista construye su metáfora sobre lo transitorio de la existencia humana. Eduardo Grüner (2004) define a la *representación* como la presencia de una ausencia. Ese espesor de significaciones constituye el núcleo de la obra de Boltanski. “Mi materia, aunque parezcan formas diferentes, es siempre la misma. Se trata de un objeto que remite a un sujeto ausente”, señala el artista. Sacos alineados, camas vacías; queda claro que la *obra de sitio específico* involucra, necesariamente, una reformulación de relaciones de coexistencia entre los elementos de un lugar. A partir de este supuesto, Boltanski entreteteje en la obra la doble dimensión que toda migración supone: por un lado, la apuesta esperanzada ante una nueva vida; por otro, “el temor ante una tierra que lo convoca pero que a su vez lo repele, ante la sospecha y la aprensión por la mezcla, la peste, el virus (menos biológico que social), que lo convierte de visitante anhelado a peligro inminente” (Russo, 2012).



Figura 1. Vista del pasillo central de la instalación, con circulación de público

Esta tensión se actualiza en la instalación de Boltanski, quien en una entrevista explicó su primer encuentro con el espacio de esta forma:

Me impresionaron los pisos donde están los archivos. Recuerdo que vi que estaban todos los papeles sobre el piso, apilados. Miles y miles de vidas... Hay tanta gente, tantas historias acumuladas en este lugar... Algún tuberculoso, alguno que dejó a su novia para venir a América... Hay miles de historias. Recuerdo, también, que había tanto polvo entre los papeles que tenía los ojos enrojecidos. Estaba toda esa masa de historia devenida una forma de polvo (Pérez Bergliaffa, 2012).

Los antiguos dormitorios, simétricamente dispuestos, articulan una narrativa general. La primera sala a la derecha está modulada con una sucesión de sábanas blancas tendidas [Figura 2]. En cada una hay una imagen pixelada, impresa en blanco y negro. Una mirada; miradas distintas,

extrañadas, expectantes. La iluminación es pobre, con lamparitas de tungsteno con el cableado a la vista, y en la pared un cartel de bienvenida, escrito con luces de neón.



Figura 2. Vista parcial de la sala con sábanas impresas

En la segunda sala los elementos que se repiten son las sillas. Están dispuestas en diagonal, paralelas entre sí; un sobretodo negro cuelga de cada respaldo. En la pared del fondo hay otro saco similar, con los brazos abiertos en cruz y rodeado de bombillas. Las sillas y los sacos se reconocen, entonces, como personas arrodilladas, y la sala, como ámbito de fe.

A la izquierda del corredor hay dos salas: en una de ellas se ven dos hileras de camas de hierro, iguales, dispuestas simétricamente. Las camas del Hotel, con lonas tensadas con sogas, a modo de colchón, envueltas en nylon e iluminadas desde adentro con luces frías, recrean un clima que vuelve a hacer presente el paradigma higienista [Figura 3].

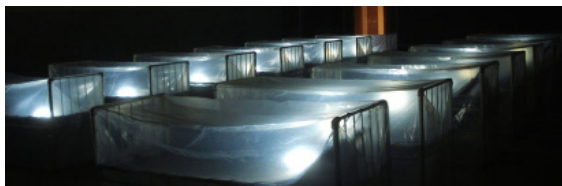


Figura 3. Vista del dormitorio

La otra sala es radicalmente diferente a las anteriores: es una sala cerrada. A través de los vidrios de la puerta pueden observarse pequeñas figuras, ásperas y grotescas, cuya proyección sobre el plano de fondo genera una especie de danza macabra. La instalación tiene un aire siniestro, que se mezcla con cierta resonancia infantil producida por la sencilla técnica del tradicional teatro de sombras [Figura 4]. En el espacio transversal, a ambos lados del pasillo, se ordenan en semicírculo percheros con sacos negro colgados, uno por cada perchero, también con fundas de transparentes, e iluminados con luces frías [Figura 5]. Alrededor hay largos asientos de material – los asientos del Hotel – que hablan de tiempos de espera. Y a la izquierda, en una oscuridad casi absoluta, una especie de mesa o mesada, con una superficie irregular, también envuelta en nylon. El olfato, más que la vista, permite dar cuenta de que debajo hay flores muertas.



Figura 4. Escena de figurillas y proyección en teatro de sombras



Figura 5. Ronda de percheros intervenidos

Víctor Zamudio-Taylor afirma que en la instalación el recurso de la alegoría opera como manera de representar la historia de modo resumido y a la vez fragmentado, lo que permite articular el pasado de manera vital.

Su impacto en el presente se percibe vivo y no petrificado, ya que la carga simbólica de los materiales y de la ambientación de la instalación [...] es dinámica, movediza, porosa y abierta, acumulativa de lecturas no lineales y de narrativas interrumpidas (2006).

La perspectiva de Zamudio-Taylor contribuye a entender la dificultad que supone intentar describir, de manera objetiva, lo que es una experiencia profundamente personal, que atraviesa saberes, memorias y al propio cuerpo del visitante.

Hay, así, en la propuesta representacional de Boltanski, la inquietante posibilidad y la necesidad de dialogar con fantasmas. Y desde la performática intención de circular "dentro de la obra", de entrometerse entre camastros, entre esos viejos

sacos colgados, entre parapetos higienistas, y con las voces que se entremezclan, se superponen, y que al caminar, al circular, van imponiéndose unas sobre otras, generando en ese movimiento un propio relato, un singular diálogo con esos (nuestros) espectros, que agobian los vetustos salones, así como agobian en nuestras cabezas nuestros muertos (Russo, 2012).

Obra y sitio establecen una relación de cierta reciprocidad, puesto que la instalación modifica el espacio convirtiéndolo en escena, y éste, a su vez, se manifiesta como parte constitutiva de la propia obra. De este modo, queda determinado en el espacio arquitectónico un espacio otro, cuya experiencia en relación con las imágenes, los textos y los sonidos es lo que constituye la obra (Larrañaga, 2001).

La experiencia del arte

Los primeros debates teóricos en torno al tema de la instalación tendían a considerar que ésta comprendía artefactos, materiales y técnicas, en tanto que el actor humano tendía a estar ausente. La intervención en el espacio, en cambio, se pensaba como un acto de performance con agentes humanos. No obstante, pronto se hizo evidente que la instalación no sólo presupone al espectador, sino que éste se constituye en su activador y en su auténtico epicentro, porque la obra se dirige a él, como una presencia literal en el espacio (Bishop, 2005). Esta colaboración del espectador incluye, necesariamente, un comportamiento corporal, que involucra múltiples referencias sensoriales. Y dado que "nuestra percepción de las cosas es antropocéntrica, la mera orientación espacial de los objetos posee ya un valor corporal" (Pérez Carreño, 2003).

Por una parte, se puede pensar a la instalación, al igual que Thierry de Duve, 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” (en Sucari Jabbaz, 2009). En *Migrantes* esa perspectiva cobra corporeidad. Se reconoce en ella una de las tipologías que distingue Claire Bishop (2005) cuando indica que algunas instalaciones suponen una auténtica inmersión del espectador –devenido usuario– en un mundo de ficción.

Por otra parte, dado que el trabajo de sitio específico se construye en el intercambio entre la obra y el lugar donde trata de cobrar sentido, en ese mismo intercambio se activa una conciencia particular del espacio y del tiempo, que es lo que define la experiencia de la obra (Cortés Santander, 2005). De allí que promueva tanto la reflexión sobre el espacio contenedor como la problematización de la situación convencional del espectador.

La total vinculación de la propuesta con el lugar para el que ha sido pensada, imposibilita su traslado en idénticas condiciones, por cuanto el emplazamiento proporciona gran parte del contenido y la experiencia única del lugar. Si bien Boltanski prevé la itinerancia de muchas de sus obras (algunas de las cuales, incluso, forman parte de *Migrantes*, como “Sombras”, de 1985), considera que las piezas deben adaptarse y transformarse cada vez que son exhibidas. Sólo de esta forma el trabajo contextual del arte, como catalizador para la emoción, puede resistir el tiempo y sobrevivir al artista (Grenier, 2009). De allí lo indispensable de la *presencia*, del estar ahí, que hacen de ese despliegue particular de elementos un entorno, una escena que ha de ser habitada. Por eso, se hace evidente que el artista aborda el espacio de la instalación como una situación única, que el espectador completa con su experiencia personal e intransferible.

La experiencia receptora consiste, entonces, más que en el descubrimiento de relaciones formales, en la toma de conciencia de la relación misma entre la obra, el espectador y el contexto. La respuesta adecuada ya no es simplemente un movimiento, una aproximación a la obra, sino la imagen de ese movimiento y, sobre todo, la con-

ciencia de la relación del sujeto y del objeto en ese movimiento (Pérez Carreño, 2003). Por todo esto, en la instalación, más que de espectador o de público, podemos hablar de un habitante. Teresita Aninat señala al respecto: “Los cuerpos logran un proceso comunicativo, de intercambio social de significados. En esta comunicación, el lugar adquiere referencias teatrales al convertirse en un escenario de intercambio para los habitantes que le ocupan” (Aninat, 2004).

El vínculo con lo escénico aparece, también, en el abordaje de Elena Oliveras, quien entiende que en los casos en los que el espectador penetra en la obra se produce una suerte de teatralidad reversible: un espectador-visitante ingresa en el espacio del actor y se sumerge en una situación ficcional, que genera un particular efecto de realidad. No se trata, en sentido estricto, de una acción performática en la que el cuerpo del autor-actor deviene en soporte material de un acontecimiento; pero sí puede parangonarse con “una suerte de performance íntima, intransferible, del receptor” (2000). Así, el espectador-usuario habita y construye el espacio del arte. “Al entrar a formar parte de aquello que ha sido presentado como forma artística, actúa él mismo como arte, desdoblándose entre observador y representación” (Larrañaga, 2001). De esta forma, no sólo construye la envoltura figurativa del lugar, sino que, al habitarlo, lo dota de valor simbólico, lo ritualiza, lo construye como escenario y le otorga una memoria en el tiempo (Aninat, 2004).

Este análisis conduce, de manera irremediable, a repensar la dimensión de lo aurático en el arte contemporáneo. Y, curiosamente, se establecen puntos de contacto con lo que propone Ticio Escobar cuando analiza la escena de la representación ritual en las culturas originarias. Para el autor, en estos casos, el espacio ceremonial o ritual está determinado por una línea invisible que preserva la distancia y que abre el juego de la mirada. Con sólo atravesarla, “los objetos y los hombres se desdoblan. Ya no coincide cada cual consigo

mismo, y más allá de sí, deviene oficiante, dios o elemento consagrado” (Escobar, 2004). Este proceso de auratización es de tipo conceptual, ya que responde al hecho de saberlos emplazados dentro de un espacio diferenciado que los separa del mundo cotidiano y los ofrece a la mirada. Escobar enfatiza en que es la inscripción lo que inviste de aura al objeto, independientemente de sus valores expresivos o formales, desde una posición afín a la que asume Groys cuando analiza el caso de las instalaciones.

Con las instalaciones, los vínculos entre original y copia han sido replanteados: aunque el modo de trabajo y los materiales vinculan a la instalación con lo reproducible, mantiene intacta una “vocación de singularidad” (Larrañaga, 2001). Como práctica que reclama la experiencia individual y presente, localizada en un aquí y ahora que determina una vivencia irreplicable, la instalación se inscribe como un arte de tintes auráticos, pero “sin participar de las notas que fundamentan el privilegio exclusivista del aura ilustrada” (Escobar, 2004). Pero Boris Groys señala que la diferencia entre original y copia se reduce, en este caso, a una cuestión topológica y situacional:

Los componentes de una instalación son originales por una sencilla razón topológica: hace falta ir a la instalación para poder verlos. La instalación es, ante todo, una variación socialmente codificada de la práctica del flaneur (flaneurshio), como la describió Benjamin, y, por tanto, un lugar para el aura, para la “iluminación profana”. Nuestra relación contemporánea con el arte no puede, por ende, reducirse a una “pérdida del aura”. Más bien la época moderna organiza una compleja interacción de dislocaciones y de relocalizaciones, de desterritorializaciones y de reterritorializaciones. Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica (2008).

A esta reterritorialización alude Groys (2008) cuando define a la instalación como una determinada selección, una concatenación de opciones, una determinada lógica de inclusiones y de exclusiones, que rescata imágenes y objetos de nuestra cotidianeidad para inscribirlos en un espacio diferenciado, que hace explícita su condición de verdad.

La obra de Boltanski podría ser pensada a la luz del concepto de *instalación total*, formulado por Kabakov, que refiere a una forma particular de percibir el arte, que combina la inmersión física con la psicológica.

La instalación total exigiría de una completa absorción psicológica, por la que la lectura simbólica de objetos ensamblados en el espacio procurara en el espectador una cadena de libres asociaciones, conscientes e inconscientes a un mismo tiempo (Sánchez Argilés, 2009).

De este modo, la instalación articula asociaciones complejas, analogías culturales o cotidianas y memorias personales. Y junto con el condicionamiento topológico, este particular modelo de recepción profundiza en la idea de una experiencia singular e irreplicable.

Por lo expuesto, se puede decir que la instalación es una práctica artística cuyos parámetros imposibilitan su encuadre dentro de categorías fijas, estables. La ambigüedad de sus contornos le permite articular lo escultórico y lo arquitectónico con lo expositivo, lo escénico y lo performativo. Así, más que a un estado de autorrealización estático y final, se vincula a la conciencia de los contextos que dan valor y constituyen al arte como tal.

En el trabajo también se han reseñado, brevemente, los orígenes del Hotel de Inmigrantes de la ciudad de Buenos Aires y se ha descrito la obra de Boltanski, creada para ese marco en 2012, al tiempo que se reconocen las dificultades que supone abordar una descripción objetiva de

una obra tan vinculada a la propia subjetividad, que escruta en la memoria individual, familiar y colectiva. El propio Boltanski vincula al arte con este devenir entre lo personal y lo colectivo:

Un artista sólo puede hablar de lo que está entre él y los otros. Se habla siempre de una especie de experiencia común. Muchas experiencias humanas son comunes, todos hemos perdido a un ser querido, todos tenemos igual miedo frente a la muerte, un anhelo de armonía, la búsqueda de Dios, el sexo, el asombro frente a la belleza de la naturaleza. Hay cinco o seis temas tratados por los artistas desde el inicio de los tiempos. Lo más importante es que cada uno de nosotros es único, pero al mismo tiempo siempre, rápidamente, llega el olvido (Boltanski en Weschler, 2012).

Bibliografía

- Bishop, C. (2005). *Installation Art: a critical history*. Londres: Tate.
- Bonet, E. (1995). "La instalación como hipermedio (una aproximación)". En Giannetti, C. (ed.). *Media Culture*. Barcelona: L' Angelot.
- David, C. (2001). "Sobre la instalación". En Larrañaga, J. *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Escobar, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: cav/ Museo del Barro - fondec.
- Grenier, C. (2009). *Boltanski*. Paris: Flammarion.
- Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación". *La Puerta*, 1 (0). La Plata: fba-unlp.
- Kabakov, I. (2001). "La instalación total". En Larrañaga, J. *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. San Sebastián: Nerea.
- Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- Oliveras, E. (2000). *La levedad del límite*. Buenos Aires: Fundación Pettoruti.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Sánchez Argilés, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza.
- Weschler, D. (2012). *Boltanski Buenos Aires. Catálogo de la muestra*. Buenos Aires: untref.
- Zamudio-Taylor, V. (2006). "Historia y estrategias conceptuales". En Hatje Cantz, V. (ed.). *Seduções: Valeska Soares, Cildo Meirles, Ernesto Neto*. Zürich: Daros Latinoamérica AG.

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>.

Cortés Santander, J. (2005). "Las prácticas espaciales como posibilidad de lo material incorpóreo". Colección de Tesis digitales. Universidad de las Américas Puebla [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lap/cortes_s_jl/>.

Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo" (Trad. Ernesto Menéndez-Conde). Buenos Aires: Centro Cultural Rector Ricardo Rojas [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <www.rojas.uba.ar/lipac/biblioteca/groys.pdf>.

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* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <www.lugaradudas.org/pdf/cuartilla5.pdf>.

Pérez Bergliaffa, M. (2012). "El artista y sus obras con fantasmas". *Ñ. Revista de cultura* [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <http://www.revistaen.clarin.com/arte/Christian-Boltanski-Buenos-Aires_0_789521222.html>.

Russo, S. (2012). "Memorias de/ con fantasmas. De inmigraciones, museos, memoria y Nación". *La Tecl@ Eñe*, xi (56) [en línea]. Consultado el 3 de abril de 2014 en <<http://lateclaene.blogspot.com.ar/2012/deconfantasmas.html>>

Sucari Jabbaz, G. "El documental expandido: pantalla y espacio". Espacio Tesis documentales en Red [en línea]. <http://h2895/GJSC_TESIS.pdf?sequence=1>