

# **TIEMPO, REALIDAD Y NARRATIVA EN EL ARTE DE INSTALACIÓN**

## **Material docente**

### **Dossier de trabajo primer cuatrimestre**

**Asignaturas:** Proyectos II. Técnicas en la creación artística y

Procedimientos audiovisuales de la escultura

**Licenciatura:** Bellas Artes

**Curso:** 5º

**Grado:** Bellas Artes

**Curso:** 2º

**Años:** 2008-2009 y 2010-2011

### **AUTORES:**

Toni Simó Mulet

Jesús Segura Cabañero

**Facultad Bellas Artes**

**Universidad de Murcia**

**Palabras clave:** arte de instalación, docente, narrativa, tiempo, realidad

### **Abstract:**

El arte instalación a través de una representación de cuatro artistas que se distinguen por su uso narrativo y espacial, y por la utilización del concepto del tiempo y la realidad como unas de las características de su lenguaje visual y estético. Los casos de estudio se centran en obras determinadas de Darren Almond, Douglas Gordon, Mike Nelson y Santiago Sierra.

## INTRODUCCIÓN

El arte instalación es un término que se refiere de manera muy general al tipo de práctica artística en la cual el espectador entra físicamente. Es a menudo llamado arte teatral, de inmersión o experiencial. Pero con la diversidad actual, el arte instalación crea una situación en la cual el espectador participa físicamente y en la que se considera el espacio como una totalidad. Y se dirige al espectador como una presencia literal en el espacio. El arte instalación presupone una incorporación y encarnación del espectador, en la cual el sentido del tacto el oído y el gusto son tan importantes como la visión. El espectador de alguna manera complementa y completa la instalación sin el acontecimiento simplemente no ocurre.

Las raíces de la instalación en occidente se basan en los Happenings y en las acciones de arte; la instalación es producto de lo que queda de algunos eventos congelados en el tiempo, como sucede en las instalaciones de Beuys, Kounellis y Merz. La instalación se orienta hacia el objeto, hacia la apariencia de los diferentes objetos después de la acción y también se dirige hacia el espacio, hacia la atmósfera de una situación particular.

Aunque el arte de la instalación principios de los 90 se había convertido en un modo particular de hacer arte, que abarca los componentes estructurales y de procedimiento, tales como el medio ambiente inmersivo y experimental, la difuminación de los límites entre el espectador y el objeto de arte, y la mezcla audaz de los medios de comunicación para incluir lo performativo, aún así retuvo sus fronteras, admitiendo una amplitud de criterios que en general se centraron en el papel del espectador como sujeto activo. A través del cuerpo, la performance y el arte conceptual, los movimientos Earthworks y las prácticas relacionadas informado por los elementos extra-artísticos de la sociedad, la política, la (auto) biografía y otras formas de narrativa, el arte de instalación ha evolucionado como una forma en la que los artistas tratan y a menudo critican una teoría en el arte. En otras palabras, el arte de instalación, por su forma material propia, empuja el cuerpo del espectador hacia el espacio (o escenario) de la obra de arte. Ya no es autónoma e independiente, la obra de arte de la instalación presentada (en lugar de representada, como la pintura) se convierte en una situación para ser experimentada y visualizada. Algunos críticos argumentaron que el modernismo tan en deuda con la pureza de los medios de comunicación y su contenido (la abstracción) sólo podría dar lugar a una crisis de la representación por lo que la reintroducción de un narrativa "retrógrada" (o alegoría), junto con un tratamiento posmoderno de los medios de comunicación y el lenguaje se colocó en el centro del escenario artístico, y derivó al arte de la instalación.

Dado que las formas de la incipiente instalación de los 60, —sin duda sus raíces se pueden situar en Allan Kaprow y sus Happenings entre otros gestos de vanguardia— se han convertido en un inteligente cambio continuo de formas que van desde los ambientes obsesivos, oníricos de Yayoi Kusama a los ambientes viscerales y la poética de Ann Hamilton. Desde su aparición, el arte de instalación, que comenzó como una

práctica radical a menudo ideada para eludir los espacios institucionales, forman parte ya del arte institucionalizado en las colecciones de los museos más importantes. El comisario de arte Hans-Ulrich Obrist ha distinguido a los objetos de la "lifeworks" (obras de arte que incluyen instalaciones, eventos y acciones en una estrecha relación con el espectador). Teniendo en cuenta el dominio del género como un arte nuevo y como representación de la cultura tecnológica mundial vale la pena volver a examinar y remarcar la importancia de la instalación, en particular, su dependencia de la narrativa o estructuras retóricas de la realidad y el reflejo del tiempo real o figurado.

En 1958, Kaprow animó a los artistas a abandonar el marco plano rectangular de la pintura y en su lugar preocuparse por el espacio y los objetos de nuestra vida cotidiana. Los artistas pop abarcaron el desorden de la vida y los materiales de la cultura popular como por ejemplo en el trabajo de *The Store* de Claes Oldenburg y *Mirrored rooms* de Lucas Samaras, que habían surgido como formas tempranas de la instalación. Incluso el minimalismo, cuyos artistas habían concebido sus "objetos específicos" de una manera radicalmente diferente a la instalación pop, se sintieron atraídos por una aproximación fenomenológica al espectador que complicó las esferas separadas del artista o el objeto y el público. Mientras Kaprow no usaría el término "teatral", como lo hizo Michael Fried en su famosa crítica de la escultura minimalista años 60, este término (teatral) proporciona una descripción acertada de la situación física y psicológica de la inmersión que el arte de instalación presenta ante el espectador.

Aunque las formas del arte de instalación siguen siendo dispares, el arte contemporáneo en general, las acciones de instalación tiene dos objetivos principales: uno de ellos es la crítica de la noción de una intención general del autor, interpelando al sujeto (a menudo de manera descentrada) del espectador, y en segundo lugar, para convocar al espectador a la experiencia de una amplia gama de narraciones (aunque estén sean obtusas y fragmentadas), que contribuyan a una especie de sensación o experiencia perceptual de la obra de arte. Así, las nociones de espacio, el tiempo, la narrativa, el medio ambiente, la memoria y la percepción son críticamente y, a menudo filosóficamente desplegados con el fin de crear, ubicar, formar, interrogar e incluso contradecir sus significados

Los artistas que presentamos aquí, incorporan en su lenguaje estético y visual reflexiones sobre estas nociones del tiempo y la narrativa y la teatralidad de lo hiperreal en el cual encontramos desde la transcripción literal del tiempo en los trabajos de Darren Almond y Douglas Gordon, hasta las narrativas y contranarrativas de Mike Nelson, y el uso in situ de la noción del tiempo en Santiago Sierra.

## 1. DARREN ALMOND

*Meantime, 2000*

*Mono Chrono Pneumatic Red, 2007*

Darren Almond está interesado en el tiempo, el lugar, la historia personal y la memoria colectiva. Hace esculturas, películas, fotografías y también trabaja en papel, basado en sus numerosos viajes, que lo llevan a menudo a lugares remotos —Almond ha desarrollado su propio léxico en fotografía, haciendo fotos extraordinarias utilizando sólo la luz de la luna llena. La instalación *Meantime* (2000), está compuesta por un contenedor de transporte marítimo, que el artista había transformado en un reloj digital y filmó su viaje a través del Atlántico.

Su película *In the Between* 2006, se centra en el carácter simbólico de la ruta del tren más alto del mundo, fue filmada en China y Tíbet. El empleo del reloj También es una referencia a la rigidez militar de tiempo del ferrocarril, la puntualidad en una sociedad comunista, lo que es apropiado para esta proyección de video de 3 canales de Almond.

Para su primera exposición individual en Nueva York, Darren Almond ha instalado *Meantime 2000*, un contenedor comercial naranja, personalizado con un reloj gigante digital integrado, justo en el centro de la galería. No es sólo el impacto del contenedor-reloj que sugiere una ocupación literal del lugar, lo que realmente captó la atención fue el ruido incesante, mecánico, haciendo clic en cada uno de los cambio de las placas del reloj digital. El sonido industrial metálico que se hizo eco dentro de las paredes del contenedor, nos indica un tótem dedicado a la preservación del tiempo. *Meantime* recibe su nombre en virtud de su vinculación con un satélite de seguimiento global que, cuando la obra está funcionando correctamente, permite registrar el tiempo solar medio de Greenwich al segundo. Su potencial para ser exacto en cualquier parte del mundo hace que sea una caja inteligente. Este objeto enorme animado de Almond es tanto una diversión, presentando el devenir del tiempo como una actuación teatral entretenida y un anacronismo, un ejemplo perfecto de una cosa que está avanzada y obsoleta a la vez.

Hay en la instalación fotografías que documentan el pasaje del contenedor con reloj desde Londres a Nueva York a bordo de un carguero que sugieren un aspecto cómico de tiempo solar medio y acentúan el interés de Almond en las dimensiones performativas y las preocupaciones por el tiempo real en su arte. El contenedor con reloj estaba situado encima de una pila de contenedores de transporte marítimo regular y enchufado a la fuente de alimentación del buque, el reloj fue completamente funcional. Su precisión y su supuesta universalidad refleja nuestra floreciente comunicación global en estado continuo, un espacio virtual en el que nunca hay un minuto que perder y el tiempo está perpetuamente presente en nuestra sociedad actual. Por el contrario, una serie de cinco “mapas estelares,” titulados *Magnified System Diagram*, 2000, dibujados por Almond en las noches que acompañó al contenedor en el viaje de ultramar, nos transporta desde

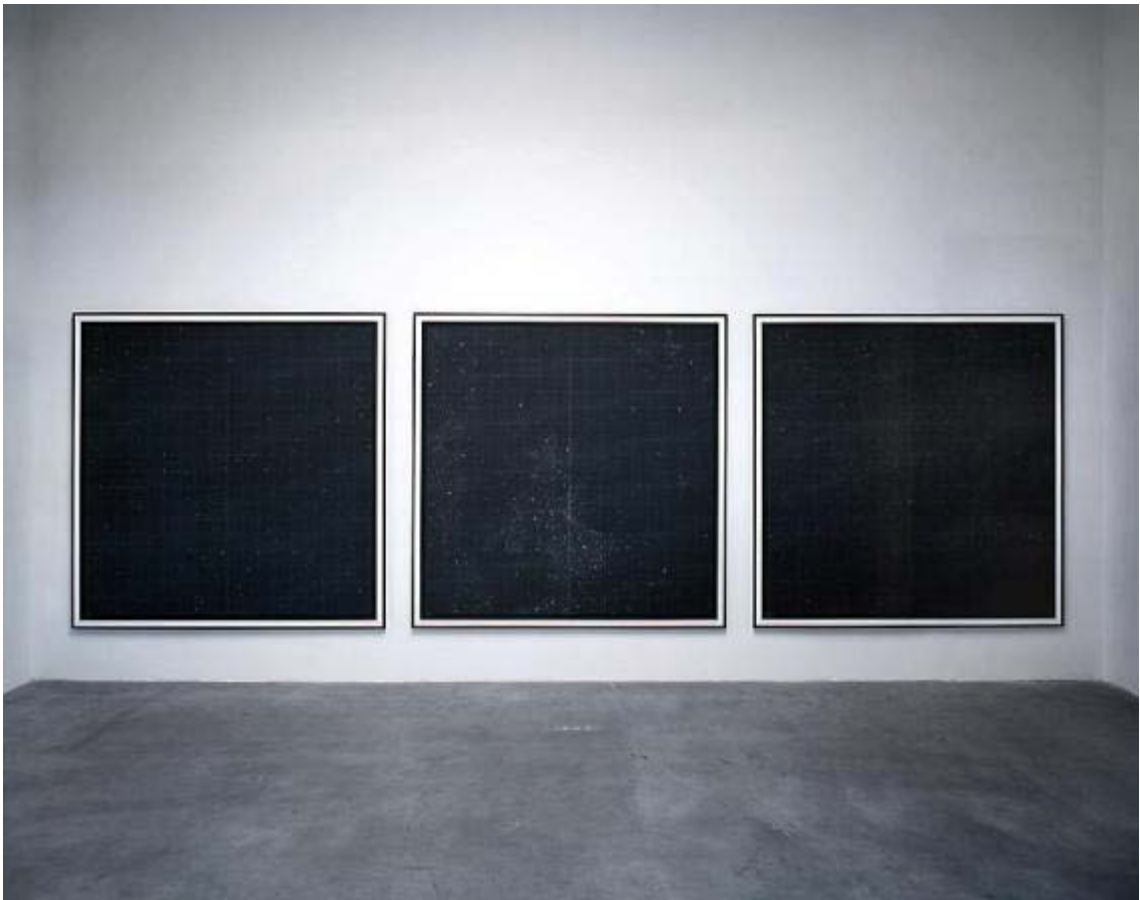
un mundo de alta tecnología a un estado prácticamente de ninguna tecnología y representar una impresión muy diferente del tiempo. Almond dibujó cada noche en el mar la vía láctea y amplió el concepto de estar en un entorno absolutamente elemental que está cambiando constantemente, pero se percibe visualmente sin cambios, desde la prehistoria hasta la actualidad. El mar, cielo, luna y las estrellas están ahora, como siempre han estado. El tiempo se retira de la fotografía en favor de la eternidad. Almond reconfigura lo mundano como un sublime romántico, recreando relatos de viajes y aventura con una profundidad emocional y un peso subjetivo. Es como un viejo marinero, un piloto del espacio, un artista contemporáneo —es absurdo y plausible a la vez.

El título de la exposición, “Transport Medium,” que Almond lo pone en una placa de aluminio es la tipografía utilizada exclusivamente para la señalización de carreteras y ferrocarriles en Gran Bretaña. Sus piezas de señalización tienen el rigor tautológico y la economía del Arte Conceptual. “Abandon in Place” se puede leer en otra placa de aluminio fundido. La contraparte a ese imperativo se encuentra en la primera película sobre viajes de trenes de Almond, *Schwebbahn*, 1995, cuenta un delirante viaje en el tren más extraño del mundo (el tren del cielo futurista en Wuppertal, Alemania), que está tan boca abajo y del revés que se está obligado a abandonar la noción misma de lugar.

Es difícil saber qué hace exactamente esta enorme escultura *Mono Chrono Pneumatic Red*. En la parte trasera están todos los engranajes y mecanismos elaborados para que funcione este reloj hidráulico. Se trata de un reloj de alarma de la vieja escuela de 3.5 m de altura. La superficie frontal de la escultura que muestra color rojo, un color que se puede decir que sea un símbolo de China. Los complejos mecanismos de funcionamiento del reloj también fueron decorados con los cinco colores de las banderas de oración tibetanas (azul, blanco, rojo, verde, amarillo). Ya que la instalación también contenía el video del tren tibetano *In Between*. Al mismo tiempo es una manifestación de un el reloj del Apocalipsis, la enorme escala de una alarma parpadeante desde primera hora de la mañana, es un recordatorio del resto del tiempo que te queda por a vivir. Almond está interesado en estas nociones de límites geográficos y los medios para llegar hasta determinados puntos geográficos, en particular, los puntos culturalmente específicos de la salida y la llegada, donde el tiempo se convierte en un mantra que relaciona los espacios entre sí.



1. Darren Almond, *Meantime*, exposición, *Transport Medium*, 2000



2. Darren Almond, *Meantime*, exposición, *Transport Medium*, 2000



3. Darren Almond, *Mono Chrono Pneumatic Red*, 2007.



## 2. DOUGLAS GORDON

### *5 years drive-by, 1995*

*5 years drive-by* se refiere a la duración de la historia de *The Searchers*, la película del oeste de John Ford. Con un final feliz garantizado, John Wayne necesita cinco años — de aquí, el título de la instalación— para encontrar a un niño secuestrado. La película real dura 113 minutos y la instalación menos de siete semanas. El resto es una cuestión de cálculo: comparando la duración de historia la película con la duración de la película y teniendo cinco años, considerados en relación a siete semanas de 113 minutos, salen aproximadamente tres minutos. Gordon inserta estos tres minutos en la instalación para llenar los 47 días de la exposición. La proyección se mueve sólo fotograma a fotograma lentamente, con lo cual un segundo de tiempo en la película dura aproximadamente seis horas. Los espectadores lo que ven en realidad es una secuencia de la película más que el paisaje típico de una película de John Wayne.

La operación aplicada a *Psicosis* se radicaliza al extremo. La duración del film original es de 113 minutos, pero el relato cuenta una historia de cinco años. “La imagen sólo cambiaría cada quince minutos, tal de modo que no mostrara más que un único segundo de la película por día de exposición.”

La relación entre tiempo real, tiempo de duración del film y el tiempo del interior de la historia se confunde así en un único tiempo. La exposición más larga de esta obra se prolongó durante 47 días en un desierto de los Estados Unidos, mostrando una pequeña parte del proyecto concebido por el artista.

Existen otros proyectos que trabajan con la idea extrema del tiempo y la percepción, como la ejecución durante 639 años de la obra de John Cage, *As Slowly as Possible*, que comenzó en 2001, o el *String Quartet N° 2* de Morton Feldman, con casi seis horas de duración sin interrupción, presentando un verdadero reto para la percepción.

En la instalación *5 years drive-by*, observamos el enfrentamiento épico entre el tiempo según lo sugerido por la película y el tiempo transcurrido en realidad. Los cinco años que se desarrollan en la narración se muestran totalmente, sin recortes. De esta forma, la ficción es deformada por el tiempo real y se revela así como una obra plástica, fragmentada e ilusoria. El contexto de este trabajo es la misma elaboración espacial y temporal de la película, oscilando entre la ironía y el drama, como una representación teatral del personaje principal despojado de todo su protagonismo. Con un aire irónico, esta película ha sido manipulada por Gordon utilizando las características del *cinema vérité*. El Lenguaje mismo es tan crudo, que lo que queda de la película es la materia prima, la configuración básica. Douglas Gordon es capaz de considerar la posibilidad del cine con una objetividad profunda, a través del elemento que da su estructura principal al cine: el tiempo.

El tiempo en el cine, es la más estrecha conexión entre arte y vida. Nos puede revelar la fuerza de las acciones reales, pero también nos permite reflexionar sobre su naturaleza.

Cuando se descomponen los términos del cine, la estructura se recompone a través de las imágenes que nos comunican su estrecha relación con el espacio temporal.

El problema de la objetividad en el cine, se constituye en una transformación del espacio y el tiempo, el cine presta a la plasticidad del lo más puro, revelándose a sí mismo en la formación de imágenes que sugieren la participación directa en la vida.



4. Douglas Gordon, *5 years drive-by*, 1995.



5. Douglas Gordon, 5 years drive-by, 1995.

### 3. MIKE NELSON

#### *Coral Reef, 2000*

#### *A Psychic Vacuum, 2007*

Para entrar en la instalación *Coral Reef* de Mike Nelson, se trata de un laberinto de 15 habitaciones, se abandona la estructura física de la ciudad y se entra en un mundo paralelo. Habitaciones, puertas, pasillos, todos llevan huellas de las viviendas y su decadencia, haciendo promesas de narrativas que nunca se cumplen. El visitante de *Coral Reef* pronto se convierte en un desorientado, incluso perdido, mientras se exploran sus profundidades.

Tan pronto como se entra por la puerta de *Coral Reef*, se está ante un mundo sórdido – hoteles andrajosos, centros de llamadas, células terroristas, oficinas de taxi– no se está seguro qué son exactamente las habitaciones y espacios intersticiales y transitorios por los que se pasa que se pueden vislumbrar por las ventanas sucias. Pero una ametralladora y una máscara abandonada son casi superfluas en esta atmósfera de lo amenazante. Un abrumador sentido de abandono y anticipación te conmueve en lo que se intuye como una narración sobre el terror y la conspiración.

*Coral Reef* es una instalación comparable a una novela de terror. El horror y lo gótico acosan a Nelson. Es lo horripilante de nuestro tiempo, la extrañeza de nuestras ciudades, la paranoia de esta era absurda. En esta instalación se advierte lo grotesco, horrible, gracioso, iracundo...

La instalación se despliega sobre un espacio específico pero genérico a partir de la estructura física de la ciudad. Un lugar de trabajo para inmigrantes, ex-contras o insomnes. Este hinterland del forastero es un mundo paralelo donde se distorsionan las normas de la sociedad y su estructura económica. Dentro de este escenario dado, la recepción actúa como una cámara de descompresión o prefacio a un territorio que está más allá y una creencia imaginaria en una estructura que obviamente es una farsa.

No hay ningún horizonte, se recorre el artificio escenificado de una oficina que es obviamente una sintaxis espacial cambiante, lo que permite diferentes rutas y diversas conclusiones por parte de los visitantes, que rápidamente se convierten en los jugadores de este conjunto muy elaborado.

Los interiores son descuidados, decadentes y vividos. Han estado aquí en diferentes períodos de tiempo, y lentamente se convierten en cicatrices y costras, roturas y remiendos indicativos de que esta instalación apunta a un cierto estado de la sociedad actual. Cada puerta lleva a una habitación, y cada habitación a una sala de recepción a un pasillo, y a más habitaciones y salas de recepción, cada una con su propia identidad particular. Las idiosincrasias individuales, historias culturales y segundas intenciones potenciales comienzan a desarrollarse y sus narraciones asociativas se acumulan. El espectador llega a la primera Oficina sólo para encontrar un replicante y confundir su sentido de orientación, encontrándose perdidos momentáneamente. Perdidos en un

mundo de personas perdidas, con un substrato lóbrego en cualquier ciudad global en un bucle existencial irónico que ofrece el escape y la trampa.

Mike Nelson mezcla todo esto con otras informaciones del cine y la literatura, de su experiencia personal y de las situaciones políticas reales para construir un lenguaje idiosincrásico, atribuido a menudo a un mundo ficticio. Nelson equipara sus instalaciones al hecho íntimo, aventurero y al escapismo de leer una novela, el trabajo le lleva por un camino a través de una narración de espacios especuladores y construcciones *déjà vu*. Estas narrativas de alienación y alteridad están en el centro de las preocupaciones de Mike Nelson.

Para su primer proyecto a gran escala en la ciudad de Nueva York la instalación de *A Psychic Vacuum*, Mike Nelson ha transformado el interior en desuso del mercado de la Calle Essex en la Lower East Side en ciudad de Nueva York, un mercado interior erigido para albergar vendedores callejeros que ha sido abandonado hace años, en un laberinto escultórico exasperante.

Al cruzar el umbral de la instalación, se nos introduce en un restaurante chino abandonado, con cabinas vacías y la vajilla sucia apilada, con un hedor obsoleto a moho. Mike Nelson es un anti-arqueólogo que hurga a través de chatarrerías y baratijas y cuidadosamente seleccionadas recrea lo que él llama “atmósferas de ensueño”.

Mike Nelson creador de ambientes arquitectónicos involucra a la audiencia en un viaje inesperado a través de habitaciones reconstruidas, pasillos y entornos meticulosamente montados. La instalación está inspirada por la historia del edificio y del barrio circundante, con referencias literarias y culturales y el actual clima social en los Estados Unidos, el proyecto cobra vida a través materiales recuperados de las chatarrerías locales restos de la época de apogeo del mercado. Este proyecto es específico para el sitio.

Se accede través de una pequeña puerta en la Calle Delancey, la instalación atrae a los visitantes a un universo paralelo por medio de una serie de espacios arquitectónicos profundamente creíbles e inquietantes, confundiendo lo real con el abandono ficticio. Es una experiencia activa y a veces ansiosa, en la cual los espectadores se mueven a través de un laberinto elaborado de habitaciones a menudo ocultas dentro de otras habitaciones, entregándose a la tensión psíquica de los espacios para experimentar la narrativa tridimensional del artista.

Este proyecto es específico para el sitio que funciona en la combinación del arte con la arquitectura. Nelson ha invertido varios meses investigando el mercado de Essex, de su construcción y alrededores, con la recogida de materiales y preparar una compilación de elementos para transformar el espacio. Los restos de un restaurante chino que una vez existió en parte del edificio, junto con la proliferación de salones de tatuaje y escaparates de clarividentes en el Lower East Side, sirven como referencias que son reinterpretadas en la instalación de Nelson. Como en la mayoría de sus instalaciones de ambientes arquitectónicos reconstruidos, el artista se basa, no sólo en el material local,

sino también en los referentes propios de la cultura popular, el cine y la literatura —en particular Ray Bradbury, William S. Borroughs y H.P. Lovecraft— para crear un entorno con una atmósfera cargada que puede ser vista como una metáfora del turbulento paisaje geopolítico actual.



6. Mike Nelson, *Coral Reef*, 2000.



7. Mike Nelson, *Coral Reef*, 2000.



8. Mike Nelson, *A Psychic Vacuum*, 2007.





9. Mike Nelson, *A Psychic Vacuum*, 2007.

#### **4. SANTIAGO SIERRA**

##### *120 horas de lectura de una guía de teléfonos, 2004*

El origen del nuevo trabajo de Sierra se debe a viajes que hizo el artista a Oriente Próximo, y en concreto a una visita a Israel. Allí, Sierra encontró unas guías telefónicas exclusivas para la población árabe residente en Israel. Luego, contrató a ciudadanos de lengua árabe para realizar el proyecto.

Los doce lectores de las guías los buscó Sierra sobre todo entre estudiantes de filología árabe y grupos de teatro, como explicó la coordinadora del proyecto. Aunque la mayoría es de origen árabe -de Palestina, Jordania y Marruecos-, también participan algunos españoles.

Santiago Sierra hace leer durante 120 horas seguidas una guía telefónica en árabe editada en Israel. Una metonimia del régimen de exclusión que viven los árabes en ese país.

Cuando hace muchos años el célebre lingüista ruso Román Jakobson se vio en la tesitura de encontrar cuáles eran los signos lingüísticos cuyo referente era evidente e incuestionable no halló un ejemplo más a mano que el de los nombres agrupados en la guía telefónica. Sólo allí, en ese catálogo desnudo, parecían reinar las certezas unívocas de las que son despojados el resto de los signos por la naturaleza tenazmente metafórica del lenguaje.

Santiago Sierra, madrileño de 38 años, sin embargo, se ha encargado de corregir también este punto a Jakobson tanto con la performance que realizó hace un par de semanas en la galería Helga Alvear como con la exposición que ha quedado como testigo de esas mismas salas. La performance consistió en la lectura ininterrumpida durante 120 horas de la guía telefónica editadas en Israel en árabe y exclusivamente para árabes. Y la exposición, en el despliegue en los muros de las salas de la galería de las hojas de esa guía, acompañado por la repetición constante de la grabación de las voces de quienes durante esos días leyeron sin pausa, uno a uno, todos los nombres y todos los datos incluidos en la guía.

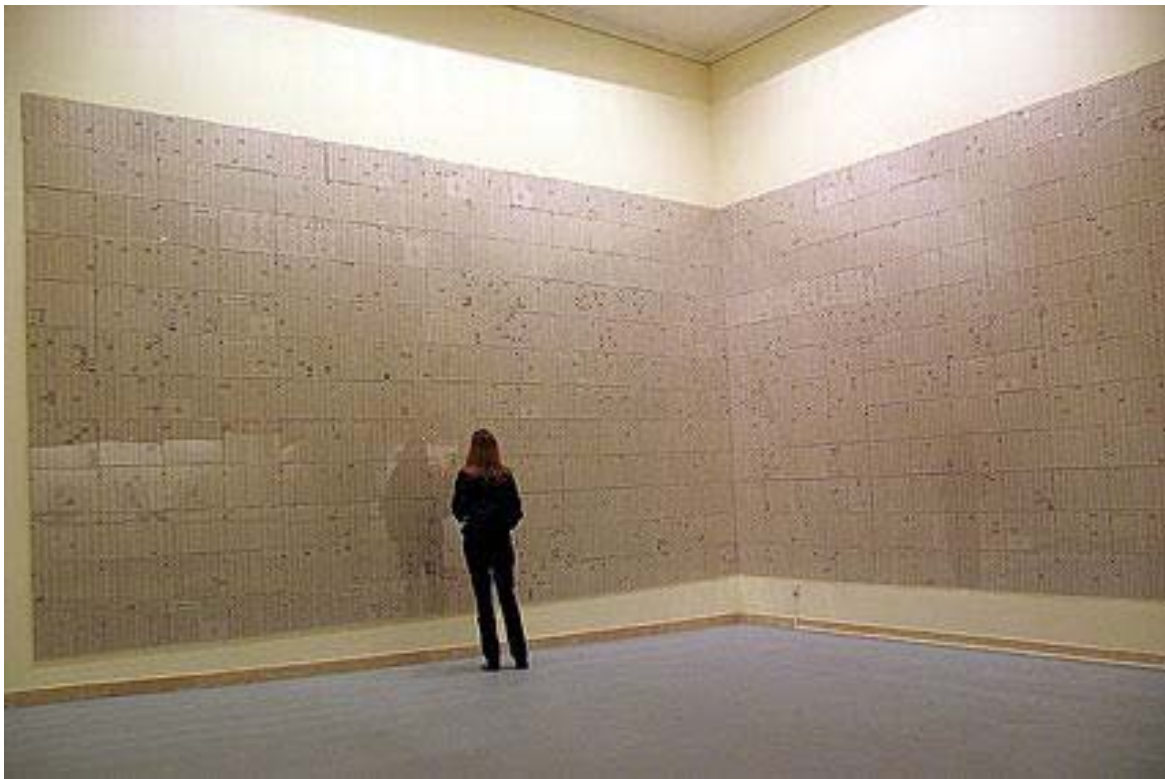
En este contexto la guía telefónica se disloca y pierde ante nosotros —e inclusive ante los árabes parlantes— su taxativa univocidad referencial para convertirse en otra cosa. Para decir otra cosa. Y para decirlo, si es que lo dice -que tampoco esto puede afirmarse de manera unívoca- bajo dos formas clásicas del desquiciamiento semántico: la metáfora, la metonimia.

La guía telefónica leída por Santiago Sierra es, mejor, puede ser, una metáfora de los árabes de Israel: en ella no sólo están sus nombres, están ellos de cuerpo entero, traídos a cuento para exponer una situación que se aclara si aceptamos que la guía, como tal guía exclusivamente en árabe, funciona como metonimia del régimen de exclusiones que padecen en ese país. Y del cual la manifestación más contundente y perturbadora es la del muro que cada día crece para aislar a los territorios palestinos de los territorios

judíos de la misma manera que los nombres de ambos se aísla en dos guías telefónicas mutuamente excluyentes. Pero Santiago Sierra ha ido todavía más lejos transformando la guía en la letra de un canto o de una salmodia tan interminable como su misma letra. Y que quisiera interpretar como la invitación del artista a convertir en música lo que ahora es sólo una pena sin aparente remedio.



10. Santiago Sierra, *120 horas de lectura de una guía de teléfonos*, 2004



11. Santiago Sierra, 120 horas de lectura de una guía de teléfonos, 2004.

١٧٤ ١٧٦٤	نجار محمد	١٧٤ ٢٥٥١	نجار محمد	١٧٤ ١٧٨٣
١٧٤ ١٧٦٩	نجار كامل احمد	١٧٤ ١٩٥٥	نجار كامل احمد	١٧٤ ١٧٥٢
١٧٤ ١٧٧٧	نجار كامل احمد	١٧٤ ٨٣٠٤	ناصر احمد يوسف	١٧٤ ٢١٤٩
١٧٤ ٤٧٦	نجار محمد	١٧٤ ١٢٨٧	ناصر اسامة	١٧٤ ٢١٣٥
١٧٤ ١٠٣٤	نجار محمد	١٧٤ ١٥٤٤	ناصر انور	١٧٤ ١٨١٦
١٧٤ ١٨٤١	نجار محمد احمد	١٧٤ ٠٩٥١	ناصر توفيق	١٧٤ ٤٠٤٠
١٧٤ ٥٥٢٦	نجار محمد كاسم	١٧٤ ٨٩٣٧	ناصر توفيق شادابي	١٧٤ ٤٠٤٠
١٧٤ ٤٦٦٣	نجار محمود	١٧٤ ١٠٩٨	ناصر جاد الله	١٧٤ ٠٣١٤
١٧٤ ٤٨٢	نجار محمود	١٧٤ ١٧٨٧	ناصر حاتم شركة تاجين	١٧٤ ٤١٣٢
١٧٤ ٢٥٥٨	نجار صلاح	١٧٤ ٤٤٩٠	ناصر حسين محمد	١٧٤ ١٠٧٣
١٧٤ ٤٠٢٦	نجار شيفقة	١٧٤ ٧٨٧٥	ناصر حسين	١٧٤ ٨٠٨٧
١٧٤ ١٧٦٨	نجار نجار	١٧٤ ٤٣٩٥	ناصر حسين	١٧٤ ٨٩٤٩
		١٧٤ ١٨١٤	ناصر خالد	١٧٤ ٤٩١٨
		١٧٤ ٤٥٨٢	ناصر زياد	١٧٤ ١٧٥٤
		١٧٤ ١٥٦٦	ناصر سعيد قطران	١٧٤ ٤٢٢٢
		١٧٤ ٣٦٤٤	ناصر سمير خالد	١٧٤ ١٣١٢
		١٧٤ ٨١٥٩	ناصر محمد الحكيم	١٧٤ ٢٥٠٤
		١٧٤ ٤٦٦٦	ناصر عبد الحكيم	١٧٤ ٣٩٥٩
		١٧٤ ٥٧٤٤	ناصر عبد الرحمن ابراهيم	١٧٤ ٦٦٤٠
		١٧٤ ٧٨٥٦	ناصر عثمان	١٧٤ ١٦٤٩
		١٧٤ ٣٠٤٤	ناصر عسيرة المدريسة الايتا اريد	١٧٤ ١٠٤٩
		١٧٤ ١٣٣٣	ناصر علي شريف	١٧٤ ٢٧٠١
		١٧٤ ٢٠٨٣	ناصر عمر محمد	١٧٤ ٥٤٦٠
		١٧٤ ٠٣٤٤	ناصر عنتر عبد الله	١٧٤ ٢٩١٩
		١٧٤ ٢٥٩٣	ناصر عيسى	١٧٤ ١٧٣٢
		١٧٤ ٠٤٤٤	ناصر عثمان	١٧٤ ٦٧٨٢
		١٧٤ ١٠٢٩	ناصر فاروق	١٧٤ ٢١٤٩
		١٧٤ ٧٥٧٥	ناصر كمالهم	١٧٤ ٠٦٤٤
		١٧٤ ٥٣٠٧	ناصر كريمة	١٧٤ ٧٥٩٣
		١٧٤ ١١٢١	ناصر مأمون	١٧٤ ٤٥٩٩
		١٧٤ ١٠٠٧	ناصر محمد علي	١٧٤ ٤٥٣٣
		١٧٤ ٥٨٧٧	ناصر محمد	١٧٤ ٥٥١٧
		١٧٤ ٠٠٨٥	ناصر محمد	١٧٤ ١١٧٩
		١٧٤ ٢٣٨٢	ناصر محمد	١٧٤ ٣٢٢٥

12. Santiago Sierra, 120 horas de lectura de una guía de teléfonos, 2004

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Benjamín, Andrew editor, *Installation Art*. Thames & Hudson Ltd. Londres, 1993.
- Bishop, Claire, *Installation Art a Critical History*, Tate, London, 2005.
- Coulter-Smith, Graham, *Deconstructing Installation Art*. Recurso web: (<http://www.installationart.net/>)
- Davies, H. y Onorato, R. editores. *Blurring the Boundaries: Installation Art 1969/1996* La Jolla Museum of Contemporary Art, San Diego, California 1997.
- De Oliveira, Nicolas, Oxley, Nicola y Petry, Michael, *Installation Art in the New Millennium*, Thames & Hudson Ltd., London, 2003.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood. In Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- H. Reiss, Julie, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, The MIT Press, London 1999.
- Kabakov, Ilya, *Total Installation*, Cantz Verlag VG Bild-kunst, Bonn, 1995.
- Kaprow, Allan. "Notes on the Creation of a Total Art." en *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Kaye, Nick, *Site Specific Art: Performance, Place and Documentation*, Routledge, 2000.
- Larrañaga, Josu, *Instalaciones*, Colección "Arte Hoy" Editorial Nerea SA, Guipúzcoa, España 2001.
- Suderburg, Erika, Editor, *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, U. Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Nechvatal, Joseph, *Immersive Ideals /Critical Distances*. LAP Lambert Academic Publishing. 2009.
- Oliver Grau, *Virtual Art, from Illusion to Immersion*, MIT Press 2004.
- Ramírez, Juan A. y Carrillo, Jesús editores, *Tendencias del Arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra Madrid 2004. (Capítulo 7: Los límites de la instalación. Mónica Sánchez)
- Rosenthal, Mark "Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer, Prestel Publishing 2003.
- Stiles Kristine y Selz, Peter editores, *Theories and Documents of Contemporary Art*. U. California Press, 1996. (Capítulo 6: Installations, environments and sites)