

---

# La incertesa del *display*: exposicions entre l'etnografia i el modernisme

---

PID\_00261250

Olga Fernández López

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 2 hores



**Olga Fernández López**

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Maria Iñigo Clavo (2019)

Primera edició: febrer 2019  
© Olga Fernández López  
Tots els drets reservats  
© d'aquesta edició, FUOC, 2019  
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona  
Disseny: Manel Andreu  
Realització editorial: Oberta UOC Publishing, SL



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció.....</b>	<b>5</b>
<b>1. Estris de cuina, subministraments hospitalaris i l'efecte talismà.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Intencions curatorials: els models d'entreguerres nord-americà, soviètic i francès.....</b>	<b>12</b>
<b>3. Bretxes contemporànies.....</b>	<b>17</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>23</b>



## Introducció

La relació entre l'art modern i les cultures no occidentals es continua celebrant a les narratives de la història de l'art com un dels mites fundacionals més importants. El fet que aquesta relació asimètrica fos possible i fos sostinguda pel colonialisme, i fins i tot que s'hagi reconegut progressivament en l'acadèmia i en els debats museològics, no sembla que hagi afectat la manera en què s'ha continuat emmarcant aquesta imatge fixa. Tot i estar basada en una relació desequilibrada de poder, l'apropiació evident d'objectes i formes per establir una relació entre l'art modern i el no occidental els ha lligat per sempre i n'ha determinat l'entrada simultània en la història de l'art occidental.

Com a continuació del que s'havia començat a desenvolupar en els estudis dels artistes a principis del segle XX, les obres modernes van començar a exposar-se molt aviat al costat de les obres classificades en la imprecisa categoria d'art primitiu, formada a partir de les antiguitats dels jaciments arqueològics i de la cultura material de les comunitats de tot el món, que es reunien a partir de les expedicions antropològiques i científiques. Així doncs, aquestes obres van passar de mostrar-se en exposicions internacionals i museus d'història natural o etnogràfics a formar part de col·leccions de belles arts i d'exposicions temporals. Aquests objectes es van exposar sense indicacions sobre la finalitat per a la qual servien en els seus contextos originals, mentre que les seves qualitats formals i els seus valors estètics se subratllaven amb noves estratègies de *display*. Aquesta recontextualització els va posicionar en un pla ahistòric, no funcional i universalista, i els va proporcionar una coartada estètica per instrumentalitzar objectes sense veu. El fenomen va sorgir particularment entre els anys 1912 i 1914 en exposicions que van tenir lloc a Alemanya, la República Txeca i els Estats Units.

La facilitat amb què s'ha naturalitzat aquesta relació tendeix a encobrir les tensions irresoltes que bateguen sota aquest procés i que causen un retorn simp-tomàtic en les exposicions que encara es duen a terme. En aquest sentit, la reproducció d'aquest mite fundacional museogràfic i històric es pot llegir com un gest repetitiu que la narrativa de l'art modern ha de representar cíclicament, potser per amagar la seva pròpia inestabilitat original. En aquest mòdul examinarem algunes d'aquestes exposicions a partir d'exemples que compliquen la genealogia establerta i il·lustren la confusió de les seves intencions curatorials. La incertesa al voltant de les decisions sobre el *display*, que normalment ha caracteritzat aquestes exposicions, es farà servir com una oportunitat per explorar l'ambivalència subjacent en les agendes institucionals i personals, però també com una possibilitat per qüestionar la tasca dels museus com a llocs d'autoritat ideològica.

### Article original

Aquest material didàctic es basa en l'original d'**Olga Fernández López** (2014). «The Uncertainty of Display: Exhibitions In-Between Ethnography and Modernism». A: *The Ruined Archive*. Editat per Lain Chambers, Giulia Grechi i Mark Nash (pàg. 145-162). Traducció de Maria Íñigo Clavo.

### El terme primitiu

Entenem la noció de *primitiu* com una categoria construïda que agrupa de manera imprecisa diferents tipus d'objectes (obres d'art, artefactes, cultura material amb orígens geogràfics i temporals molt diferents). Per tant, es farà servir entre cometes a tot el mòdul.

### Exposicions entre el 1912 i el 1914

Aquestes són algunes de les exposicions que van tenir lloc entre el 1912 i el 1914 i que van ser els escenaris del canvi: Museu Folkwang (Hagen, 1912); Neue Galerie (Berlín, novembre del 1913); Kunstsalon E. Richter (Dresden, gener del 1914); grup d'artistes Skupyna Vutvarny Umelcu: tercera exposició (Praga, maig del 1913) i quarta exposició (Praga, febrer del 1914); «Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art», Galeria 291 (Nova York, novembre del 1914).



## 1. Estris de cuina, subministraments hospitalaris i l'efecte talismà

Una ressenya publicada el 27 de gener de 1918 al *Brooklyn Eagle* sobre l'exposició «African wood carvings», presentada a la Modern Gallery de Marius de Zayas, afirmava: «Els modernistes asseguren que, atès que aquestes estatuets van ser creades com a talismans, també han exercit un efecte talismà en l'art modern». En aquell moment, l'encanteri màgic de les escultures africanes s'havia convertit en un clixé des de l'experiència de Picasso al Museu d'Etnografia de Trocadero a París, on la seva recerca formal va adquirir una pinzellada sobrenatural. Com va afirmar Flam (2003, pàg. 33):

«Las máscaras no eran como otro tipo de escultura. En absoluto. Eran objetos mágicos. [...] Las esculturas negras eran intercesoras. Contra todo; contra los espíritus desconocidos y amenazantes. Seguí mirando los fetiches. Y lo entendí: yo también estoy contra todo.»

La superfície espiritual desplaçava simbòlicament el saqueig formal més obvi, un mecanisme ben conegut pel qual Occident va començar un procés d'autoalterització «segura» que, al mateix temps, construeix i exclou l'altre. El fet que aquesta relació estigui narrativament associada a la màgia implica un cert punt maquiavèl·lic.

L'associació de les arts «primitives» i modernes es va produir principalment per mitjà de dues estratègies de *display*. D'una banda, com en les exposicions a Alemanya o la República Txeca, en què l'art africà es presentava al costat de l'art modern. De l'altra, com en l'exposició de 1914 «Statuary in Wood by African Savages. The Root of Modern Art», en què l'art africà s'escenificava com a art modern. L'única imatge que es té d'aquesta exposició, una fotografia en blanc i negre de Stieglitz de la instal·lació d'Edward Steichen, no arriba a mostrar completament l'espai, com podem comprovar en la descripció que en fa *The New York Times* el 20 de novembre de 1914, titulada significativament *El sol de l'Àfrica en paper*.

«La galeria del moviment Photo-Secession ha estat reorganitzada per a l'exposició d'escultures africanes. Enormes trossos de paper vermell, groc brillant i negre, del tipus que es fa servir per teixir i per a les llars d'infants, s'han col·locat com a fons de diferents escultures amb un patró de colors determinat. El resultat és brillantment barbàric i es podria arribar a considerar un substitut (el millor que hom pot aconseguir en aquestes circumstàncies descoratjadores) del sol de l'Àfrica.»

*El sol de l'Àfrica en paper* (*The New York Times*, 20 de novembre de 1914). Fragment adaptat.

Deixant de banda el to periodístic, el que sí que es pot veure a la imatge en blanc i negre és el seu estil dinàmic de *display*, basat en pedestals de diferents alçades que dialoguen amb la superposició de papers, una metacomposició geomètrica i espacial que emmarcava les màscares i els objectes africans. Aquest teló modernista proporcionava un context que podria tenir diverses interpretacions i que fins i tot va arribar a fer qüestionar si l'art africà s'hi presentava com a tal. En tots dos casos (l'art «primitiu» amb l'art modern i l'art «primitiu» com a art modern), l'art occidental operava com un marc autoevident en què l'art modern era l'amfitrió i l'art africà, el convidat subaltern. Lluny de l'efecte talismà que suposadament tenien les escultures africanes en l'art modern, podem afirmar que aquesta presumpció funcionava en sentit invers. Resulta irònic que aquest efecte «màgic» estigués tenint lloc just quan el valor d'exposició de les obres d'art estava a punt de desplaçar l'anterior valor de culte, com poc després afirmaria Walter Benjamin en el seu assaig *L'obra d'art en l'era de la reproductibilitat tècnica*.

A mitjan dècada del 1910, especialment en l'escena novaïorquesa, l'art modern no tenia legitimitat més enllà d'una petita elit, de manera que difícilment podia ratificar l'art «primitiu», que convidava a les exposicions de manera forçada. L'art modernista i el «primitiu» compartien un gran nombre d'incerteses i s'enfrontaven a la desconfiança i freqüent aversió dels crítics d'art i del públic. D'aquesta manera, l'apropiació i el reemmarcament de l'art «primitiu» el col·locaven en una situació ambivalent. La cohabitació amb l'art modern suggeria la referència a un origen estètic poc clar, que acabava amb una paradoxa que Elisabeth Casey expressava en un article a *The New York Times* el novembre del 1914:

«Hom es veu temptat a pensar que el primitiu, el primer bàrbar que va voler expressar-se en termes d'art, mai no ha existit. Com més retrocedim en el temps, més se'ns allunya, fins que de cop i volta ens trobem amb una cosa que sembla tan "moderna" que podríem creure que s'ha fet avui.»

Article d'Elisabeth Casey (*The New York Times*, 1914). Fragment adaptat.

La *mise en abyme*, en la qual l'art modern és primitiu i l'art primitiu és modern, indica un error fonamental en la naturalesa de la seva relació, en el fet de ser i no ser, simultàniament, en el mateix pla.

En contraposició al que afirmava el crític del *Brooklyn Eagle*, l'article de Casey continua dient que, en relació amb altres obres «primitives», com els bronzes de la Grècia arcaica o les escultures de fusta cristianes, «les talles africanes són només una mica més crues, amb la cruïda de la gent que, en el seu estat natiu, no s'ha desenvolupat més enllà de l'estat salvatge». Defensar l'art modern amb l'art africà i inventar una justificació discursiva capaç de situar-los junts no era una tasca fàcil, sobretot si es considera el profund racisme del medi cultural nord-americà.

### Les tecnologies de l'estètica

En realitat, l'efecte talismà dels objectes no era el més important, sinó que era el valor d'exposició que es generava en el camp de l'art modern el que es constituïa com a talismà. No era rellevant si els objectes que es transformaven en alta cultura eren africans o cubistes, allò que realment necessitaven era legitimitat, no màgia. Les tecnologies de l'estètica, com les anomena Brian O'Doherty, van ser una de les eines fonamentals per produir la nova màgia (O'Doherty, [1976] 1986, pàg. 15).

### Diferents perspectives de l'art africà



Hi havia artistes interessats a instrumentalitzar la relació entre l'art modern i l'art africà, com Marius de Zayas (Grossman, 2009, pàg. 30). Des d'una perspectiva diferent, l'escriptor del *Harlem Renaissance* Alain Locke, conscient de l'orientació transatlàntica i europea del modernisme afroamericà, pensava en l'art africà com a inspirador, cosa que representava un passat cultural, però no una projecció ahistòrica que determinés el present dels artistes afroamericans (Patton i Honey, 2001; Diedrich i Heinrichs, 2011).

La Galeria 291 també va ser l'espai on Rodin, Matisse i Picasso van exposar les seves obres durant la primera dècada del segle xx. Igual que l'art africà, molt sovint aquestes obres també es rebien amb desdeny per part dels crítics conservadors. L'exposició de Picasso el 1911 va ser descrita per Arthur Hoeber a *The New York Globe* com «la combinació més extraordinària d'extravagància i absurditat infringida a Nova York. [...] Els resultats suggereixen els pavellons més violents d'un hospital psiquiàtric, les emanacions més boges d'una ment trastornada, les bestieses d'un llunàtic!» (Norman, 1960, 108). Per la seva banda, J. E. Chamberlain al *New York Evening Mail* el 1909 va descriure els dibuixos de Matisse com «d'allò més espantosos i inquietants, fet que sembla condemnar el cervell d'aquest home als llimbs de la degeneració artística». Val la pena assenyalar que, cinc anys més tard, el mateix crític elogiava l'art africà des del seu punt de vista conservador, mentre que continuava menyspreant l'art modern.

«No pensem en les tribus salvatges de l'Àfrica com a grans escultors, però l'exposició de les obres que Stieglitz ha instal·lat a la galeria de la Photo-Secession demostra que són artistes veritables, que expressen una idea definida amb grans destreses i habilitats tradicionals. El seu ús d'escultures de fusta fosca i rica és notable. Les seves formes són tosques i convencionals, però l'expressió és tan reeixida com la de les escultures gregues arcaïques. Tothom hauria de veure aquestes talles africanes. Són una de les poques coses autèntiques que es poden veure en aquesta ciutat.»

De Zayas (1996, pàg. 61). Fragment adaptat.

Així doncs, caldria plantejar-se que, si el públic mitjà no estava preparat per a les avantguardes, quin tipus de legitimitat podien aportar aquestes a l'art primitiu?

### **El rebuig inicial de l'art contemporani**

En aquell moment, la recepció de les obres de Brancusi i Duchamp a Nova York és il·lustrativa del context ambivalent. En el cas de Brancusi, el 1913 els seus crítics es van referir a la seva obra *Mlle Pogany*, el cap d'una dona exposat a «The Armory Show», amb aquesta afirmació: «És un ou dur en equilibri sobre una galleda de sucre» (Brown, 1988, pàg. 139). El 1927, la seva obra *Bird in Space* va donar peu al famós judici (Brancusi contra els Estats Units) en el qual Edward Steichen va apel·lar contra la duana, que havia considerat que aquesta escultura era un objecte manufacturat de metall i no una obra d'art, fet que implicava el pagament d'una categoria d'impostos diferent (Duve, 1986). *Bird in Space* només va poder eludir les duanes amb la classificació de «Estris de cuina i subministraments hospitalaris». En el cas de Duchamp, el rebuig al fet que la seva obra *Font/Urinari* fos exposada a la Societat d'Artistes Independents el 1917 no és només una història coneguda, sinó un altre dels mites fundacionals de l'art contemporani (Duve, 1996).

La intenció d'aquest material no és parlar d'aquests girs estètics i epistemològics ni de la ideologia colonialista subjacent, sinó més aviat fixar l'atenció sobre el fet que l'art «primitiu», l'escultura abstracta i el qüestionament dels *ready-mades* en l'estatus de l'objecte d'art compartien una pregunta sobre com podien instal·lar-se aquests objectes que causaven perplexitat, fet que indica un moment d'instabilitat, dubte i obertura. Contràriament a la visió

tranquil·litzadora de l'art modern que emmarcava l'art no occidental, el mateix marc de l'art modern era inestable. Tant en el cas de Brancusi com en el de Duchamp hi havia una deliberada indeterminació sobre la presentació pública de les seves obres. Duchamp era conscient de la importància que el valor d'exposició hagués reemplaçat el valor de culte, i del paper que els espais simbòlics de l'art per l'art (galeries i museus) exercien com a condicions de possibilitat de l'art en el règim estètic. Sovint, Duchamp forçava els espais galerístics i els convertia en escenaris autoevidents per tal d'emfatitzar els atributs representatius tant dels objectes com dels espais. També alterava els tipus de *display* establerts (Kachur, 2001). En el cas dels *ready-mades*, el desplaçament dels objectes quotidians es corresponia amb la seva dislocació en la galeria i en el seu estudi. Per exemple, els seus *ready-mades* es van exposar i es van fotografiar suspesos de la llinda d'una porta o del sostre, o bé col·locats directament a terra (Molesworth, 1998). Si examinem la fotografia de Stieglitz de la *Font* de R. Mutt, publicada a *The Blind Man* el 1917, veurem que el petit plint que s'hi observa sembla que està en desacord amb l'urinari, sobre el qual es manté inestable. L'urinari projecta una ombra sobre el pedestal que reforça la sensació d'inestabilitat. Fins i tot en la composició d'una roda de bicicleta sobre una cadira es transformava la relació entre el pedestal i l'objecte.

Brancusi també difuminava els límits entre el pedestal i l'objecte construïnt peces intercanviables que podien fer diferents funcions si es col·locaven en diferents combinacions («estrís de cuina i subministraments per a hospitals?») directament a terra. Fins i tot l'obra *Columna sense fi* és una superposició vertical d'una figura geomètrica repetida que ell mateix havia fet servir com a pedestal. L'ambivalència de la relació part-tot creava una inestabilitat irresoluble, extensible a la distinció entre estudi i galeria, fins al punt que encara continua activa a l'Atelier de Brancusi del Centre Pompidou. La borrositat d'aquestes maneres d'innovar, com hem vist, era habitual per a Stieglitz i Steichen, responsables de la instal·lació de l'exposició d'art africà a la Galeria 291. En aquesta exposició, els pedestals semblaven columnes o acumulacions verticals de cubs de diferents mides que tenien una gran similitud amb el *display* de l'exposició de Brancusi que havia tingut lloc a la mateixa galeria set mesos abans.

Per a aquests quatre artistes/instal·ladors hi havia una continuïtat entre la pregunta fonamental sobre l'estatus dels objectes i la seva manera de mostrar-se i d'instal·lar-se. De fet, no hi havia cap precedent sobre com havia de mostrar-se en un context artístic un artefacte desplaçat o *ready-made* descontextualitzat. Aquesta evasivitat permet advertir les diferents línies de tensió presents en les exposicions: què és primitiu o modern, etnogràfic o artístic, objecte o art quotidià, part o tot; així mateix, planteja una nova pregunta que, aquest cop, no té tant a veure amb *què* és l'art, sinó amb *quan* és art. Aquesta perspectiva dissol els dobles vincles, ja que trenca els marcs estètics i epistemològics subjacents en posar el focus en l'anàlisi dels contextos.

## 2. Intencions curatorials: els models d'entreguerres nord-americà, soviètic i francès

La instal·lació conjunta d'art modern i «primitiu» no va ser una pràctica homogènia amb les mateixes implicacions. Més aviat hi havia diferents agendes darrere de les intencions discursives i curatorials, com veurem en els exemples següents. Les exposicions pioneres de Stieglitz i de Zayas no només suggereixen una expansió artística del cànon mitjançant la inclusió de la fotografia, l'art modern i l'art africà. Com a galeristes, també estaven preocupats per l'aspecte comercial. L'afirmació de Marius de Zayas (1996, pàg. 55) sobre aquest interès és ben coneguda:

«Cuando se declaró la Primera Guerra Mundial [...] Paul Guillaume estuvo encantado de dejarme toda la escultura africana que cupiera en un baúl y traerla a Nueva York. Esta fue su primera contribución a las exposiciones de arte moderno en Nueva York; a esta siguieron muchas otras —no solo con la misma intención de hacer pura y dura propaganda, sino también con la esperanza de abrir un mercado para ellas, lo que era igual de legítimo—.»

El galerista Paul Guillaume va ser una figura clau en aquest context i il·lustrativa de les connexions d'aquest mercat incipient. Guillaume no provenia d'una família adinerada i va aconseguir la seva primera feina amb divuit anys en un taller automobilístic que rebia regals de Gabon (escultures africanes) amb el cautxú en brut per fer pneumàtics. Guillaume va entendre aviat el potencial d'aquestes escultures i va desenvolupar una xarxa de proveïdors a les colònies africanes de França (Harriss, 2000). La venda d'escultures africanes li va permetre obrir una petita galeria d'art modern i recopilar una extraordinària col·lecció d'obres dels seus contemporanis mentre continuava venent escultures africanes als col·leccionistes (Martin, 2010).

Els aspectes entrelaçats de l'art i el mercat aviat van passar de les galeries i els col·leccionistes a les institucions. Després de les exposicions seminals de Stieglitz i de Zayas, l'exposició conjunta d'art «primitiu» i modern va esdevenir una estratègia recurrent en el mitjà artístic novaiorquès del segle xx.

Com ha argumentat Shelly Errington, als Estats Units, en particular a Nova York, el col·leccionisme i la promoció de l'art modern i «primitiu» van estar estretament vinculats (Errington, 1998). Aquesta autora examina que, entre les dues guerres mundials, el MoMA va ser la seu principal per a la valoració històrica i discursiva d'exposicions d'art modern i «primitiu». Així mateix, demostra que els seus patrons, especialment Abby Aldrich i Nelson Rockefeller, van ser instrumentals en el procés.

### Art «primitiu» i contemporani al MoMA

Una de les fundadores del MoMA va ser Abby Aldrich, una promotora de l'art modern que també va col·leccionar art popular nord-americà, uns gustos molt avançats per a l'època.

El principal col·leccionista que va fer visible i va legitimar els objectes d'Àfrica, d'Oceania i de les Amèriques com a art «primitiu» va ser Nelson Rockefeller. Segons Errington, en els cinquanta anys transcorreguts entre el 1935 i el 1985 es va produir el sorgiment i la institucionalització de l'«autèntic art primitiu», un període que va començar amb l'exposició «African Negro Art» el 1935 al MoMA, el catàleg de la qual va ser escrit per James Johnson Sweeney, i va acabar amb l'exposició «"Primitivism" in Twentieth Century Art» el 1984. Per a ella, i en paral·lel a l'establiment definitiu de l'art modern, la legitimitat de l'art «primitiu» va cristal·litzar institucionalment amb l'obertura el 1957 del Museu d'Art Primitiu (situat, potser significativament, darrere del MoMA, al carrer 54), el nucli del qual va ser la col·lecció de Nelson Rockefeller. Després de l'obertura del nou museu, el MoMA va deixar d'exposar art primitiu, llevat de l'«Art of the Asmat» el 1962 (Errington, 1998).

El MoMA va invertir molts esforços a exposar i educar el públic en aquestes dues noves formes d'art. En estreta relació amb aquestes pràctiques museològiques, la fotografia també va ser una eina important per a la construcció d'una mirada moderna, que va tenir l'efecte addicional d'ajudar a considerar la fotografia com un art elevat, com demostra Wendy A. Grossman (2009).

### **Relació de la fotografia amb l'art africà**

Charles Sheeler, per exemple, va tenir un paper significatiu en el pont entre l'estètica africana i la del modernisme nord-americà. Tot i que Sheeler va fotografiar molt poques vegades l'art africà (1915-1919), els seus clients van ser força influents. Sheeler va fotografiar l'escultura de l'exposició de Marius de Zayas «African Negro Wood Sculptures» (1915) i va documentar les col·leccions de Walter i Louise Arensberg i John Quinn. De Zayas, els Arensberg i Quinn es van sentir atrets pels objectes africans per les seves propietats formals més que pels seus valors etnogràfics. El focus principal de l'anàlisi de Grossman es va fixar en les fotografies de l'art africà i altres arts no occidentals de Man Ray al llarg de dues dècades (Grossman, 2009).

Aquesta estetització va tenir un reflex invers en la historització promoguda en les exposicions soviètiques. Durant el primer pla quinquennal (1928-1933), la Rússia soviètica va desenvolupar una reorganització completa dels museus públics, que es van transformar en espais de denúncia artística i difamació religiosa (Akinsha, 2000; Salmond, 2002; Jolles, 2005). Estretament relacionats amb les innovacions del Lissitzky i orientats cap a una transformació propagandística dels museus, els «museus parlants» de Stalin (*samogovoriashchie muzei*) van començar a organitzar el que denominaven «exposicions experimentals marxistes». Per tal de proporcionar una comprensió marxista de la història orientada a l'educació de les masses, els museus van adoptar un enfocament completament nou que implicava noves tècniques de *display* i un elaborat programa educatiu. En aquesta nova museologia soviètica, exposicions com «Art en l'era de l'imperialisme» (1931) o «L'art de la gran burgesia industrial en la vigília de la revolució proletària» (1932) van adoptar un format d'instal·lació dinàmica basat en els dissenys gràfics i d'exposició del Lissitzky.

Aquest nou llenguatge de *display* també es va aplicar als museus «ateus», com el Museu Central Antireligiós a Moscou i la reconversió de la catedral de Sant Isaac a Leningrad el 1933, orientats al que un observador nord-americà contemporani va anomenar *idolatria comparada*. El Museu Central Antireligiós va proporcionar un model a les instal·lacions marxistes sincròniques, que presentaven una juxtaposició d'ídols, fetitxes, imatges cristianes i objectes de màgia negra (Paine, 2010). El Museu de Moscou emfatitzava la base social de les institucions religioses i els objectes rituals que aquestes empraven, amb la qual

cosa feia dependre el seu *display*, en gran mesura, de mitjans de comunicació suplementaris i de juxtaposicions no convencionals. El disseny per a una comunicació efectiva es va aplicar a tot tipus de material il·lustratiu «suplementari», com ara mapes, dissenys, plànols, dibuixos i fotos, segons relata el curador soviètic Victor Grinevich (Jolles, 2005, pàg. 439).

El Museu Antireligiós de Leningrad, instal·lat a la catedral de Sant Isaac a partir d'un conjunt ampli de documentació i d'una biblioteca antireligiosa, va assumir un enfocament més acadèmic. Desenvolupat d'acord amb un model marxista cronològic/diacrònic, en oposició al model sincrònic d'idolatria comparada formulat a Moscou, el Museu de Leningrad emfatitzava l'estatus polític i cultural de les religions organitzades i dels seus orígens socials de manera històrica. Dissenyat per Vladimir (Tan) Bogoraz, un antic populista (*narodnik*) reconvertit en etnògraf i especialista en folklore del nord del país, el museu de Leningrad es va centrar a mostrar l'evolució cronològica dels signes externs de les creences religioses, en comptes d'oposar-se a les seves semblances estructurals. Així doncs, el Museu Antireligiós de Leningrad també funcionava, en certa manera, com un museu etnogràfic. Diversos visitants occidentals van destacar que les instal·lacions estaven dedicades a mostrar la història de les religions a partir de la manipulació del cos humà (Paine, 2010).

Aquestes exposicions marxistes van inspirar «L'exposition anti-impérialiste: La vérité sur les colonies» ('L'exposició antiimperialista: la veritat sobre les colònies'), una contraexposició organitzada el 1931 pel Partit Comunista Francès (que va aparentar rebaixar la participació per evitar l'oposició política) i en la qual van participar alguns artistes i escriptors surrealistes (Aragón, Éluard i Tanguy, entre d'altres) per protestar contra l'Exposició Colonial Internacional de París». L'exposició va estar precedida per dos pamflets en els quals el grup surrealista denunciava l'explotació dels colonitzats i qüestionava l'exposició colonial oficial (Mileaf, 2010). «La veritat sobre les colònies» va tenir lloc en un veïnat associat a l'esquerra prop del parc des Buttes-Chaumont, a l'antic pavelló soviètic construït per a l'Exposició Internacional de les Arts Decoratives de 1925. Només ens han arribat dues fotos de l'exposició, publicades a *Le Surréalisme au service de la Révolution*, a més de les descripcions realitzades per Aragón i el PCF. La instal·lació incloïa estàtues, objectes, màscares, tòtems i fotografies, juxtaposades amb documentació textual, cartel·les i pancartes com la que es pot veure en una de les fotografies en què es proclama aquest *dictum* de Marx: «Un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre» ('Un poble que n'opprimeix d'altres no pot ser lliure').

En aquesta exposició, l'estratègia era exposar art i artefactes occidentals i no occidentals junts. No obstant això, ho feia oposant-se a les exposicions modernes que se centraven a ressaltar les semblances o apropiacions formals entre les obres d'art i les etnogràfiques, o bé a universalitzar la producció i la recepció de l'art sense tenir en compte que el colonialisme i la religió eren producte de condicions històriques concretes.

#### La realitat a les colònies

En la descripció del PFC s'afirmava: «Hi ha eines de propaganda de l'Església, innumbrables imatges en color de la Pietat, enginyoses adaptacions del cristianisme per a cada ètnia (un nen Jesús i verges negres), divertides fotos que reproduïxen les escultures que una església va construir gràcies a un gran explotador de Java i en què els sants i tots els personatges sagrats són del tipus més purament asiàtic i presenten rostres i perfils de Buda. Altres fotos mostren l'explotació de pobles indígenes en llocs de treball o empreses pertanyents a missions religioses» (Mileaf, 2010, pàg. 131).

L'exposició surrealista va fer servir categories com l'*art nègre*, l'*ocenean*, la *peau rouge* i els *fétiches européens*, en comparar irònicament estàtues litúrgiques i tribals, fet que complicava les jerarquies culturals. Per a Aragón, aquesta crítica anava dirigida a emfatitzar la relació entre les arts indígenes i la lluita de classes i a avançar en la consciència política i l'acció. En aquest cas, podríem dir que, per als comunistes, l'art de les colònies podia servir de talismà per a la revolució. Tot i que aquesta exposició és una excepció en el context general de la història occidental de les exposicions, cal reinscriure-la i connectar-la a una història estesa de les exposicions, en què els models hegemònics han de ser impugnats contínuament per contragenealogies i altres històries possibles.

La singularitat d'aquesta exposició es pot mesurar en relació amb dues mostres que van tenir lloc a París: l'«Exposition d'art africain et oceanique» a la Galeria del Teatre Pigalle el 1930 i l'«Exposition surréaliste d'objets» a la Galeria Charles Ratton el 1936. Aquests van ser exemples representatius tant de l'art «primitiu» exposat al costat de l'art modern com també de l'art «primitiu» com a art modern, respectivament. A diferència de l'excepcional politització de «La veritat sobre les colònies», per a Janine Mileaf la intenció curatorial de l'exposició a Charles Ratton era pertorbar la societat burgesa i afectar la consciència individual. La juxtaposició d'obres d'art «primitives» amb les surrealistes, d'una cultura material especialment provocativa per a l'època amb objectes desagradables, estava destinada a provocar reaccions intenses en els espectadors. Per als surrealistes, pertorbar l'inconscient i incomodar el cos era una manera diferent d'adquirir consciència i de desafiar l'*statu quo*. Segons Mileaf, com a marcadors de fantasia, els objectes «primitius» es trobaven en una situació ambivalent, en algun lloc entre l'estètica i la funcionalitat, i prop de les noves experiències ritualistes que caracteritzaven el grup surrealista (Mileaf, 2010, pàg. 155). La convergència entre l'antropologia i l'art modern, especialment en la connexió entre l'etnografia francesa i el surrealisme estudiada per James Clifford, va ajudar discursivament a donar suport a aquesta aproximació entre disciplines, en particular en el terreny compartit de col·leccionar i exposar.

Com suggereix Clifford, els artistes d'entreguerres van intentar fer que els objectes familiars semblessin estranys, mentre que els museus estaven obligant els objectes estranys a semblar familiars (Clifford, 1981). Les arts «primitives» i modernes compartien la contradicció de ser, d'una banda, una alternativa a l'art culte occidental (de manera forçada o auto-construïda, respectivament), mentre que, de l'altra, estaven essent progressivament considerades com a alta cultura. No obstant això, l'aparent reforç mutu de l'art modern i del «primitiu», promogut per una elit artística, era només un signe de la instrumentalització d'aquest últim. En aquest sentit cal dir que, a més de les aspiracions artístiques dels organitzadors, també hi va haver un aspecte comercial a l'exposició de la Galeria Ratton (Mileaf, 2010).

Com hem vist, en un curt espai de temps la desafiant incertesa sobre el *display* es va transformar en un llenguatge comissariat, conscient que ajudava a donar forma a diverses agendes. Un últim exemple pot mostrar-nos la maduresa del procés. En les dècades del 1930 i del 1940, el MoMA, durant els seus «anys del laboratori», va explorar una varietat de tècniques de *display* que anaven lligades a la construcció contemporània d'una narrativa per a l'art modern que ajudava a establir la seva pròpia legitimitat. En aquells anys, l'art modern «primitiu» es va convertir en modern natiu en exposicions com les comissariades per René d'Harnoncourt («Indian Art in the United States» i «Arts of the South Seas»). Mary Anne Staniszewski destacà que Harnoncourt era molt conscient que no existien instal·lacions neutrals i demostrà que va utilitzar diferents estratègies de *display* en les exposicions per produir una reinscripció institucional de l'art «primitiu». La instal·lació hi exercia un paper vital en la seva legitimitat formal (Staniszewski, 1998).

Jackson Rushing parla de tres estratègies diferents utilitzades per Harnoncourt: estetització, contextualització i recontextualització, que s'aliaven sintèticament per a diferents propòsits (Rushing, 1992, pàg. 218). A «Indian Art in the United States», nació, mercat i modernitat, desconnectats dels processos històrics i adreçats a l'espectador nord-americà, estaven perfectament entrellaçats en un complex sistema d'instal·lacions. A «Arts of the South Seas», una exposició menys impulsada per objectius polítics o comercials, Harnoncourt va intentar abordar (i esborrar) la bretxa entre l'art i l'etnografia mitjançant una nova síntesi visual que va anomenar *vistes*. El públic podia fluir visualment entre els diferents territoris oceànics i fer connexions formals o funcionals i comparacions visuals entre els objectes de les diferents regions (Staniszewski, 1998). La contextualització i l'estetització funcionaven alhora amb un esperit conciliador, intentant produir una sutura. El que les *vistes* no podien abordar era precisament la historització de la bretxa, que quedava en un punt cec.

#### Diferents propòsits, una sola exposició

A «Indian Art in the United States», Harnoncourt va dissenyar tres seccions anomenades *Art prehistòric*, *Tradicions vives* i *Art indi per a la vida moderna*. En cadascuna, Harnoncourt va experimentar amb una diversitat de tècniques expositives, jugant amb espais, atmosferes, accessoris d'exposició, materials, reproduccions i reespecificacions de rituals (Staniszewski, 1998).



### 3. Bretxes contemporànies

És interessant destacar que, durant les lluites anticolonials i la descolonització posterior a la Segona Guerra Mundial, hi va haver una interrupció de l'exposició conjunta d'art modern i no occidental. La creença residual en una universalitat artística horitzontal sí que era present en forma de fotomural a l'entrada de «Documenta 1», però aquest exemple és inusual (Grasskamp, 1994). Potser un altre tipus d'exposicions, com ara «The Family of Man», van ser històricament més adequades per celebrar una visió humanística (Ribalta, 2009). La postguerra també va ser un moment clau per a l'establiment definitiu dels museus d'art modern, en el qual la narrativa èpica de l'avantguarda es va convertir en una explicació autosuficient. A mitjan dècada del 1980, el símptoma va reaparèixer en exposicions com «"Primitivism" in Twentieth-Century Art: Affinities of the Tribal and Modern» (MoMA, 1984), «Lost and Found Traditions: Native American Art, 1965-1985» (American Museum of Natural History, 1986) o «Magiciens de la Terre» (Centre Georges Pompidou, 1989).

És sorprenent que aquestes exposicions tinguessin lloc en una dècada en què la deconstrucció dels museus com a llocs de coneixement, poder i representació, on els discursos hegemònics es produïen i reproduïen, fos especialment intensa. Als anys vuitanta, l'antropologia, la museologia i els estudis culturals havien començat a revisar les polítiques de la representació i les maneres en què el col·leccionisme d'artefactes i les tècniques de *display*, carregades de rutines ideològiques, havien tingut un paper en la formació de les identitats no occidentals i el seu sistema de significats i valors. Els debats acalorats que van desencadenar aquestes exposicions es poden considerar un indicador de certs canvis, però també van marcar la persistència de certs punts de vista hegemònics (Foster, 1985; Clifford, 1988; Fisher, 1989 i 1992; Steeds i altres, 2013).

«Art/Artifact», comissariada per Susan Vogel, qüestionava la manera en què l'art africà havia estat instal·lat històricament en els museus occidentals i mostrava, al mateix temps, el *display* i la instal·lació com a mitjans no neutrals. Com va afirmar Vogel ([1988], 2006):

«La mayoría de los visitantes desconoce el grado en que su experiencia de cualquier arte en un museo está condicionada por la forma en que está instalado. [...] Las instalaciones condicionan la apreciación de lo que el espectador ve. Este condicionamiento comienza con la selección de lo que se mostrará. [...] La exposición museística no es una lente transparente a través de la que ver el arte, a pesar de lo neutral que la presentación pueda parecer.»

A l'exposició coincidien quatre maneres diferents de presentació (Faris, 1988). En una secció, els objectes es van agrupar en vitrines seguint el model antropològic, amb explicacions sobre els seus aspectes tècnics, socials i funcions religioses. En una segona secció, la Galeria d'Art Contemporani, els objectes es van disposar com en una galeria modernista d'escultures, sense explicacions

#### Exposicions alternatives

Tres exposicions que van tenir lloc simultàniament a Nova York al final de la dècada, «Rooms with a view: The struggle between culture, content and the context of art» (Longwood Arts Projects, 1987); «We The People» (Artists Space, 1987) i «Art/Artifact» (The Centre for African Art, 1988) poden considerar-se com una alternativa a les exposicions que hem esmentat. Totes tres van compartir una mateixa estratègia, basada en explorar la certesa i la incertesa provocada pels diferents tipus d'instal·lació, per tal de reorientar la bretxa entre l'art i l'etnografia, i el seu significat en el debat museològic contemporani.

o identificacions (només nombres petits que remetien al catàleg). La tercera secció es va configurar com un diorama, amb tres maniquins de mida natural envoltats d'artefactes. En aquesta secció se subratllava la cultura material i l'atmosfera general del conjunt. Finalment, hi va haver una recreació de la primera mostra etnogràfica de la col·lecció del Hampton Institute de la dècada del 1870 com a exemple d'un gabinet de curiositats. En aquesta última zona, els artefactes es van col·locar en caixes i marcs de fusta foscos.

En comparar les diferents maneres en què s'emmarcaven tipus semblants d'artefactes, Vogel subratllava la historicitat del procés d'apropiació. També suggeria que la incertesa sobre com exposar podria ser utilitzada per soscar els museus com a llocs d'autoritat. L'interès de l'exposició de Vogel no residia només a evidenciar els mètodes històrics, sinó que també es tractava d'un experiment sobre com aquests funcionaven realment en els espais d'exposició contemporanis i com podien ser reescenificats i posats a prova.

L'exposició va publicar un catàleg amb textos de diferents autors, incloent-hi el del crític d'art i filòsof Arthur Danto (1988). En el seu assaig de naturalesa filosòfica, Danto intentava conceptualitzar la distinció entre obres d'art i artefactes. El seu objectiu final no era interrogar la bretxa entre l'art i l'etnografia, o el que ell entenia per artefactes (col·locats per ell, de manera segura, en l'àmbit de la funcionalitat), sinó més aviat reflexionar sobre què és l'art, un tema que ell mateix havia desenvolupat àmpliament en la teoria institucional d'art (Danto, 1996). El qüestionament de Danto no afectava els objectes «primitius», ja que aquests podien inscriure's en altres disciplines. Més aviat, el seu argument reforçava la idea que l'art contemporani només assumia un significat en el règim estètic i desplaçava el debat cap al denominat **relativisme institucional**. L'article va provocar una forta reacció dels antropòlegs que van impugnar la seva «fantasia etnoestètica», la seva categorització convencional i la rellevància de comparar l'art «primitiu» i la *Brillo Box* d'Andy Warhol (Dutton, 1993). Aquesta comparació reproduïa l'antiga instrumentalització de l'art «primitiu» per l'art contemporani, però aquesta vegada no per recolzar-se l'un en l'altre, sinó per restablir, paradoxalment, la bretxa amb arguments estètics. Irònicament, com va suggerir Alfred Gell, la manera en què l'exposició de Vogel intentava qüestionar la mirada etnogràfica occidental cap als objectes africans, l'argumentació de Danto servia per llançar una ombra sobre l'art contemporani (al preu de mantenir els artefactes en la seva categoria tradicional). A més, per a Gell, la visió institucionalista de Danto podia considerar l'extrem d'una distinció sobreidealitzada entre art i artefacte, entre artefactes funcionals i obres d'art significatives, cosa que Gell suggeria que era un llegat de filòsofs posteriors a la Il·lustració, com Hegel (Gell, 1996).

A més del debat provocat pel catàleg, l'exposició de Vogel va ajudar a fer visible la inestabilitat cultural tant de l'art modern com dels artefactes no occidentals i els seus dobles vincles.

#### Efecte de la instal·lació en la percepció de l'art

Pel que fa al fet que les obres «primitives» es podien veure des d'un punt de vista estètic, Vogel va proposar diferents casos. Per exemple, un cap de bronze Abomey recolzat semblava modern perquè recordava la posició d'un cap de Brancusi; una xarxa de caça Zande envaïa l'espai de l'espectador i, per això, semblava una instal·lació d'art contemporani. Aquest «joc» va oferir a l'antropòleg Alfred Gell l'oportunitat d'imaginar-se com un comissari i escriure un article en què descrivia com seria una exposició feta amb trampes reals, que estigués basada en dibuixos d'etnògrafs i en obres d'art contemporani que semblaven trampes (Gell, 1996).

D'una banda, fora del seu context institucional, l'art modern i el contemporani sempre estaven en perill de desaparició simbòlica i de dissoldre's. En aquest paradigma, el museu d'art modern s'entenia com una esfera d'autovalidació i intentava semblar una institució transparent. D'altra banda, el desplaçament i la reinscripció dels objectes no occidentals en una sintaxi occidental eren les condicions mitjançant les quals aquests objectes havien dut a terme diverses funcions discursives en el context occidental. No obstant això, tot i el reconeixement de la seva configuració històrica, encara persistia una bretxa en la relació entre art i artefacte, entre cultura material i escultura. Si es miraven els objectes etnogràfics com a objectes estètics, es renunciava a relacionar-los amb el seu context. Si es contextualitzaven en la cultura original, probablement es passava per alt la seva dimensió estètica.

Cada gir que pren aquest doble vincle té a veure amb les condicions contextuais del moment. Com hem vist, a finals de la dècada dels anys vuitanta el qüestionament dels museus com a llocs de poder i coneixement va marcar els debats. Aquesta investigació no tan sols va afectar els museus, sinó que va ser simptomàtica d'alguns dels condicionaments de l'escena contemporània, com alguns artistes demostrarien més endavant. L'exposició «We The People» va fixar l'atenció sobre les convencions en el *display* dels treballs d'artistes nadius americans. La mostra va ser comissariada per Jean Fisher –una artista, escriptora i acadèmica que havia estudiat extensament els artistes emergents de cultures històricament privades dels seus drets pel colonialisme– i Jimmie Durham, un artista visual, poeta, assagista i activista polític que en les seves obres desconstruïa les narratives nacionals i els estereotips de la cultura occidental.

Per a Fisher i Durham, exposicions com «Lost and Found Traditions: Native American Art, 1965-1985» demostraven que les visions modernista i imperialista havien perdurat en relació amb la diferència cultural, tot i el seu discurs estètic postmodern contemporani, fent èmfasi en el pluralisme i la polivocalitat (Fisher, 1992). «We The People» pretenia ressaltar la persistència de la mirada etnogràfica en l'estètica, l'acadèmia i les institucions artístiques. Tot el projecte plantejava un interrogant per a la noció d'autenticitat, concepte que es mostrava com una mascarada. La principal estratègia de l'exposició es basava en el «nosaltres mirant com ens miren», un enfocament que ja era present en el treball anterior de Durham. La mostra va presentar obres d'art d'artistes nadius americans contemporanis com si fossin contemplats des d'un punt de vista etnogràfic. Així ho va explicar Fisher (1992):

«Nos enfrentamos a limitaciones económicas, pero el diseño de la primera sala estaba destinado a evocar un *display* etnográfico, mientras que el segundo espacio intentaba restar valor al cubo blanco modernista mediante la colocación en curva de las peanas para las esculturas y el mural de Jean LaMarr, que ayudaba a inundar el espacio con color, así como con el sonido de la música de flauta de John Rainer Jr.»

#### Artistes participants a «We The People»

Els artistes participants de l'exposició van ser Pena Boinita, Jimmie Durham, Harry Fonseca, Marsha Gomez, Tom Huff, G. Peter Jemison, Jean LaMarr, Alan Michelson, Joe Nevaquaya, Jolene Rickard, Susan Santos, Kay Walkingstick, Richard Ray (Whitman). Els textos del catàleg van ser escrits per Emelia Seubert, Jimmie Durham, Jean Fisher i Paul Smith.

L'exposició «Rooms with a view: The struggle between culture, content and the context of art» va ser comissariada per Fred Wilson, un artista nord-americà. La seva pràctica es basa en la reorganització de les col·leccions museístiques per tal de qüestionar de manera crítica com els *displays* dels museus occidentals reforcen creences i comportaments en relació amb la representació de les minories (Farmer i Gardner, 2004). A «Rooms with a view», obres d'art creades per artistes contemporanis negres, llatins, asiàtics i nadius americans es presentaven en tres sales, escenificades com a exposicions històriques. Com recull King-Hammond (1994, pàg. 31), Wilson explicava l'origen de la idea d'aquesta manera:

«Cuando trabajaba en la Galería Just Above Midtown quise organizar una exposición [de artistas contemporáneos] en tres museos diferentes. [...] Quería hacer una exposición en el Frick, el Metropolitan y el American Museum of Natural History.»

Aquests tres espais representaven per a Wilson tres contextos: un saló, una sala d'art contemporani i un museu etnogràfic (González, 2008, pàg. 65). Wilson va convidar trenta artistes a exposar dues peces a la mostra. Una de les dues obres s'instal·lava a la sala del cub blanc, de manera que tots hi tenien una peça, mentre que l'altra es col·locava en un dels dos espais paral·lels (saló o museu etnogràfic).

La centralitat del cub blanc, al qual els visitants només podrien entrar després d'haver passat per una de les altres estances, tenia un significat simbòlic. Wilson era molt conscient de la importància d'activar la resposta del visitant:

«No hauria estat bé col·locar les obres només en un espai etnogràfic [...]. Calia demostrar que tots els espais influeixen en la visió que els espectadors tenen dels artistes.»

Fred Wilson, en una entrevista amb l'autora a Nova York el 10 de febrer de 2009. Fragment adaptat.

El cub blanc no era només una font de legitimitat per a les pràctiques artístiques contemporànies, sinó que es feia evident que la seva configuració també era històrica i que només podia funcionar en relació amb els altres espais. L'homologació del cub blanc als altres dos espais mitjançant la seva historització projectava, a més, una ombra d'incertesa. El cub blanc no actuava com un espai canònic, sinó com un espai entre altres espais i qüestionava la seva aparença de supremacia neutral.

Contràriament al que Vogel proposava a la seva mostra, en la qual s'exposaven obres d'art «primitiu» com a art contemporani, Fisher, Durham i Wilson van presentar obres d'art contemporani com a art «primitiu», amb la qual cosa van invertir la convenció històrica. Els espais de *display* de cadascuna de les tres exposicions reflectien les diferents modulacions modernistes d'aquest intercanvi, en el qual tots se situaven com algú altre. Així mateix, les tres exposicions feien una pregunta comuna sobre el present. Vogel es preguntava com s'haurien de mostrar els objectes africans ara i aquí. Els altres dos casos demostraven als novaiorquesos que el problema colonial i racial persistia en el cas dels artistes contemporanis als Estats Units i que això era el pa de cada

#### Artistes participants en l'exposició «Rooms with a view»

L'exposició va incloure aquests artistes: Barton Benes, Willi Birch, Serena Bocchino, Marina Cappeletto, Paul Capelli, Sunjoon Choh, Albert Chong, Pawel Cortes-Wodtasik, Jimmie Durham, Robert Hawkins, Noah Jemison, Alexander Kosolapov, Nina Kuo, Paul Laster, Larry List, Manuel Macarrulla, James McCoy, Tyrone Mitchell, Sana Musasama, Gloria Nixon, Lorenzo Pace, Linda Peer, Lise Prown, Jewel Ross, Robin Ryder, Elena Sisto, Eva Stettner, Ken Tisa, Alvin Toda i Peggie Yunque.

dia (Pindell, 1988). Vogel obria el seu catàleg amb una declaració: «Aquesta no és una exposició sobre art africà o sobre Àfrica. Ni tan sols és completament sobre art. "Art/Artifact" és una exposició sobre la manera en què els estrangers occidentals han considerat l'art i la cultura material africana del segle passat». Si pogués reformular la declaració en relació amb les exposicions de Wilson, Fisher i Durham, seria aquesta: «"We The People" i "Rooms with a view" no van ser exposicions sobre artistes negres, llatins i nadius americans. Ni tan sols eren completament sobre art. "We The People" i "Rooms with a view" van ser exposicions sobre com els comissaris (blancs) nord-americans tractaven els artistes negres, llatins i nadius americans al segle passat». Els comissaris de les tres exposicions eren molt conscients de la divisió entre el que Wilson anomenava «la cultura americana *mainstream*» i «l'escena artística perifèrica». Fred Wilson afirmava:

«En aquell moment, els artistes de color, negres, llatins i asiàtics, com també els artistes indígenes americans, no estàvem en el *mainstream*, estàvem totalment fora del *mainstream*, manteníem el contacte amb les nostres galeries, amb les nostres comunitats o amb les galeries que havíem creat per a nosaltres. Dialogàvem entre nosaltres, però no amb la cultura nord-americana dominant.»

Fred Wilson, en una entrevista amb l'autora a Nova York el 10 de febrer de 2009. Fragment adaptat.

Per tant, les exposicions no eren només una reflexió sobre com els *displays* emmarcaven els artistes i les obres d'art, sinó una investigació sobre els condicionaments segons els quals es continuava classificant els artistes.

Vint anys després, artistes com Pedro Lasch (*Espejo Negro*, 2007-2009), Willem de Rooij (*Intolerance*, 2010) o Kader Attia (*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012) han revisat les estratègies per col·leccionar, juxtaposar i superposar obres en relació amb el colonialisme. Aquest gir recent és concurrent amb el d'altres artistes que investiguen estratègies històriques de *display*, com ara Goscha Maçuga o Haris Epaminonda, cosa que indica un interès renovat pel valor poètic i polític de les exposicions com a mitjà. En aquests artistes, la coneguda agrupació o contrast entre l'art «primitiu» i el modern adopta un biaix perturbador, ja que supera els debats purament museològics i mira cap a les implicacions polítiques més àmplies del colonialisme i de com els seus processos històrics es van articular i es van manifestar mitjançant l'art occidental. Per tal de trastornar velles associacions icòniques, com la de Picaso i les màscares africanes, Kader Attia correlaciona escultures de fusta amb un arxiu de fotografies de les cares deformades dels soldats francesos en la Primera Guerra Mundial. D'aquesta manera, les obres d'art i les imatges, que simultàniament van modelar l'imaginari colonial i van ser modelades per aquest, són reactivades des d'un posicionament polític i afectiu. En un món encara tocat per la ferida colonial, m'atreveixo a pensar que la relació entre l'etnografia i el modernisme, fins i tot com a categories desactualitzades, encara portarà retorns inesperats.



## Bibliografia

- Akinsha, Konstantin** (2000). «The End of Avant-Garde. Radical Art Forms in the Soviet Union and Nazi Germany, 1927-1937». *100 Tage: keine Ausstellung* (100 Days No Exhibition). Salzburg: Salzberger Art Association.
- Clifford, James** (1981). «On Ethnographic Surrealism». *Comparative Studies in Society and History* (vol. 23, núm. 4, pàg. 539-564).
- Clifford, James** (1988). «Histories of the Tribal and the Modern. In The Predicament of Culture». *Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press (pàg. 189-214).
- Danto, Arthur C.** (1988). «Artifact and Art» (catàleg d'exposició, pàg. 18-32). Nova York: The Center for African Art and Prestel-Verlag
- Danto, Arthur C.** (1996). «After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History». Princeton: Princeton University Press.
- Duve, Thierry de** (1986). «Réponse à côté de la question: 'Qu'est-ce que la sculpture moderne ?'» (catàleg d'exposició, pàg. 274-292). París: Museu Nacional d'Art Modern, Centre Georges Pompidou.
- Duve, Thierry de** (1996). «Kant after Duchamp». Cambridge: MIT Press.
- Diedrich, Maria I.; Heinrichs, Jürgen** (2011). «From Black to Schwarz: Cultural Crossovers Between African America and Germany». Münster: LIT Verlag.
- Dutton, Denis** (1993). «Tribal Art and Artifact». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (vol. 51, pàg. 13-21). <[http://www.denisdutton.com/art\\_and\\_artifact.htm](http://www.denisdutton.com/art_and_artifact.htm)>
- Errington, Shelly** (1998). «The Death of Authentic Primitive Art and other Tales of Progress». Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Faris, James C.** (1988). «Art/Artifact: On the Museum and Anthropology». *Current Anthropology* (vol. 29, núm. 5, pàg. 775-779).
- Farmer, John Alan; Gardner, Antonia** (2004). «Fred Wilson, Objects and Installations 1979-2000». *Special Issues in Cultural Theory* (núm. 4).
- Fisher, Jean** (1989). «Fictional Histories. Magiciens de la Terre». *Artforum* (vol. 28, pàg. 158-162).
- Fisher, Jean** (1992). «In Search of the 'Inauthentic'. Disturbing Signs in Contemporary Native American Art». *Art Journal* (vol. 51, núm. 3, pàg. 44-49).
- Flam, Jack (ed.); Deutch, Miriam** (2003). «Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History». Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Foster, Hal** (1985). «The primitive "Unconscious" of Modern Art». *October* (vol. 34, pàg. 45-70).
- Gell, Alfred** (1996). «Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps». *Journal of Material Culture* (vol. 1, núm. 1, pàg. 15-38).
- Gonzalez, Jennifer A.** (2008). «Fred Wilson. Material Museology». *Subject to display. Reframing Race in contemporary installation art* (pàg. 64-199). Cambridge: MIT Press.
- Grasskamp, Walter; Sherman, Daniel; Irit Rogoff** (ed.) (1994). «Degenerate Art and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed». *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (pàg. 163-191). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Grossman, Wendy A.** (2009). «Man Ray, African Art and the Modernist Lens». Washington DC: International Art and Artists.
- O'Doherty, Brian** ([1976] 1986). «Inside the White Cube». Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Harriss, Joseph A.** (2000). «The Pygmalion of the Avant-Garde». *Smithsonian Magazine* (vol. 31, núm. 8, pàg. 88).

- Jolles, Adam** (2005). «Stalin's Talking Museums». *Oxford Art Journal* (vol. 28, núm. 3, pàg. 429-455).
- King-Hammond, Leslie; Wilson, Fred; Corrin; Lisa** (1994). «A conversation with Fred Wilson». *Mining the Museum: An installation*. Nova York: The New Press.
- Kachur, Lewis** (2001). «Displaying the Marvellous». Cambridge: MIT Press.
- Martin, Mary Rhoads** (2010). «Legal issues in African art». *Dissertation*. Iowa: Universitat d'Iowa. <<http://ir.uiowa.edu/etd/546>>
- Mileaf, Janine** (2010). «Please Touch: Dada and Surrealist Objects After the Readymade». Lebanon: UPNE.
- Molesworth, Helen** (1998). «Work Avoidance: The Everyday Life of Marcel Duchamp's Readymades». *Art Journal* (vol. 57, núm. 4, pàg. 50-61).
- Norman, Dorothy** (1960). *Alfred Stieglitz: An American Seer*. Nova York: Random House.
- Paine, Crispin** (2010). «Militant Atheist Objects: Anti-Religion Museums in the Soviet Union». *Present Pasts 1*. <<https://www.presentpasts.info/articles/10.5334/pp.13/>>
- Patton, Venetria K.; Maureen, Honey** (2001). «Double-take: A Revisionist Harlem Renaissance Anthology». Nova Brunsvic: Rutgers University Press.
- Pindell, Howardena** (1988). «Art (world) and Racism. Statistics, Testimony and Supporting Documentation». *Third Text* (vol. 2, núm. 2-3, pàg. 157-190).
- Ribalta, Jorge** (2009). «Introduction to Public Photographic Spaces». *Propaganda Exhibitions. Pressa to The Family of Man* (pàg. 1928-55). Barcelona: MACBA.
- Rushing, Jackson** (1992). «Native American Art and the New York avantgarde. A history of cultural primitivism In The Early Years of Native American Art History» (pàg. 191-236). Seattle: University of Washington Press and Vancouver / University of British Columbia Press.
- Salmond, Wendy** (2002). «Notes on the Experimental Marxist Exhibition». *X-Tra 5* (núm. 1). <[http://www.x-traonline.org/past\\_articles.php?articleID=155](http://www.x-traonline.org/past_articles.php?articleID=155)>
- Staniszewski, Mary Anne** (1998). «Aestheticized Installations for Modernism, Ethnographic Art, and Objects of Everyday Life». *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (pàg. 59-139). Cambridge: MIT Press.
- Steeds, Lucy et al.** (2013). «Making Art Global (Part 2). "Magiciens de la terre" 1989». Londres: Afterall Books.
- Vogel, Susan** (1988). «Introduction to Art/Artifact» (catàleg d'exposició, pàg. 11-17). Nova York: The Center for African Art and Prestel-Verlag.
- Wolf Brown, Milton** ([1963] 1988). «The Story of the Armory Show». Nova York: Abbeville Press.
- Zayas, Marius de; Naumann, Francis M.** (ed.) (1996). «How, When and Why Modern Art Came to New York». Cambridge: MIT Press.