
La incertidumbre del *display*: exposiciones entre la etnografía y el modernismo

PID_00261251

Olga Fernández López

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 2 horas



Olga Fernández López

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Maria Iñigo Clavo (2019)

Primera edición: febrero 2019
© Olga Fernández López
Todos los derechos reservados
© de esta edición, FUOC, 2019
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Diseño: Manel Andreu
Realización editorial: Oberta UOC Publishing, SL



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción.....	5
1. Utensilios de cocina, suministros hospitalarios y el efecto talismán.....	7
2. Intenciones curatoriales: los modelos de entreguerras norteamericano, soviético y francés.....	12
3. Brechas contemporáneas.....	17
Bibliografía.....	23

Introducción

La relación entre el arte moderno y las culturas no occidentales continúa siendo celebrada en las narrativas de la historia del arte como uno de sus mitos fundacionales más importantes. El hecho de que esta relación asimétrica fuese posible y fuera sostenida por el colonialismo, e incluso se haya reconocido progresivamente en la academia y en los debates museológicos, no parece que haya afectado a la forma en la que se sigue enmarcando esta imagen fija. A pesar de estar basada en una relación desequilibrada de poder, la apropiación evidente de objetos y formas con el fin de establecer una relación entre el arte moderno y no occidental ha anudado ambos y ha determinado su entrada simultánea en la historia del arte occidental.

Como continuación de lo que se había empezado a desarrollar en los estudios de los artistas a principios del siglo XX, las obras modernas empezaron a ser expuestas desde muy pronto junto a la imprecisa categoría de «arte primitivo», formada a partir de las antigüedades de los yacimientos arqueológicos y de la cultura material de las comunidades de todo el mundo, que se reunían a partir de las expediciones antropológicas y científicas. En su desplazamiento desde las exposiciones internacionales y los museos de Historia Natural o etnográficos a las colecciones de Bellas Artes y las exposiciones temporales, estos objetos se expusieron sin indicaciones sobre la finalidad para la que servían en sus contextos originales, mientras que sus cualidades formales y sus valores estéticos se subrayaban con nuevas estrategias de *display*. Esta recontextualización los posicionó en un plano ahistórico, no funcional y universalista, y les proporcionó una coartada estética para instrumentalizar objetos sin voz. El fenómeno emergió particularmente en los años de 1912-1914 en exposiciones que tuvieron lugar en Alemania, República Checa y Estados Unidos.

La facilidad con la que esta relación ha sido naturalizada tiende a encubrir las tensiones irresueltas que laten bajo este proceso y que causan un retorno sintomático en las exposiciones que todavía se llevan a cabo. A este respecto, la reproducción de este mito fundacional museográfico e histórico puede ser leída como un gesto repetitivo que la narrativa del arte moderno debe representar cíclicamente, quizás para esconder su propia inestabilidad original. Este módulo examinará algunas de estas exposiciones, introduciendo nuevos ejemplos que complican la genealogía establecida e ilustran la confusión de sus intenciones curatoriales. La incertidumbre en torno a las decisiones sobre el *display*, que normalmente ha caracterizado estas exposiciones, se utiliza aquí como una oportunidad para explorar la ambivalencia que subyace en las agendas institucionales y personales, pero también como una posibilidad para cuestionar a los museos como lugares de autoridad ideológica.

Artículo original

Este material didáctico está basado en el original de **Olga Fernández López**. *The Uncertainty of Display: Exhibitions In-Between Ethnography and Modernism*. En *The Ruined Archive*. Editado por Lain Chambers, Giulia Grechi and Mark Nash, Milan, 2014. págs. 145-162. Traducción realizada por María Íñigo Clavo.

Acerca del término primitivo

Entiendo la noción de «primitivo» como una categoría construida que agrupa de forma imprecisa diferentes tipos de objetos (obras de arte, artefactos, cultura material con orígenes geográficos y temporales muy diferentes). Por tanto se usará entre comillas en todo el módulo.

Exposiciones en los años de 1912-1914

Las siguientes son algunas de las exposiciones que tuvieron lugar entre 1912 y 1914 y que fueron los escenarios del cambio: Museum Folkwang Museum, Hagen, 1912; Neue Galerie, Berlín, noviembre de 1913; Kunstsalon E. Richter, Dresde, enero de 1914; Skupyna Vutvarny Umelcu [Grupo de artistas], Praga: Tercera exposición (mayo de 1913) y Cuarta exposición (febrero de 1914); «Statuary in Wood by African Savages: The Root of Modern Art», Galería 291, Nueva York, noviembre de 1914.

1. Utensilios de cocina, suministros hospitalarios y el efecto talismán

Una reseña publicada el 27 de enero de 1918 en el *Brooklyn Eagle* sobre la exposición «African wood carvings», presentada en la Modern Gallery de Marius de Zayas, afirmaba que «los modernistas aseguran que, en la medida en que estas estatuillas fueron talismanes en el pasado en el que fueron creadas, estas han ejercido un efecto talismán en el arte moderno». El hechizo mágico venido de la escultura africana se había convertido en un cliché desde la experiencia de Picasso en el Museo de Etnografía de Trocadero en París, donde su búsqueda formal adquirió una pincelada sobrenatural.

«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.»

Flam (2003, pág. 33)

La superficie espiritual desplazaba simbólicamente el obvio saqueo formal, un mecanismo bien conocido por el que Occidente comienza un proceso de autoalterización «segura» que, al mismo tiempo, construye y excluye al otro. El hecho de que esta relación esté narrativamente asociada a lo mágico implica un cierto toque maquiavélico.

La asociación de los artes «primitivo» y moderno se produjo principalmente a través de dos estrategias de *display*. Por una parte, como en las exposiciones en Alemania o la República Checa, el arte africano se presentaba junto al arte moderno. Por otra, como en la exposición de 1914 «Statuary in Wood by African Savages- The Root of Modern Art», el arte africano se escenificaba como arte moderno. La única imagen existente de esta exposición, una fotografía en blanco y negro de Stieglitz de la instalación de Edward Steichen, no alcanza a mostrar la escala completa del espacio, como podemos comprobar en la descripción del *New York Times* del 20 de noviembre de 1914, titulada significativamente *El sol de África en papel*.

«La galería de la Photo-Secession ha sido reorganizada para la exposición de esculturas africanas. Grandes pliegos de papel rojo, amarillo brillante y negro, del tipo usado para tejer y para las guarderías, se han colocado como fondo de esculturas con un cierto patrón de colores. El resultado es brillantemente bárbarico, y puede ser considerado un sustituto (el mejor que uno puede conseguir en estas circunstancias desalentadoras) del sol de África.»

El sol de África en papel (*New York Times*, 20 de noviembre de 1914).

Dejando a un lado el tono periodístico, lo que sí vemos en la imagen en blanco y negro es su estilo dinámico de *display*, basado en pedestales de diferentes alturas en diálogo con la superposición de pliegos, que producían ambos una metacomposición geométrica y espacial que enmarcaba las máscaras y objetos africanos. Este telón modernista proporcionaba un contexto para la interpretación, incluso si el arte africano se presentaba como tal. Para ambos casos (lo «primitivo» *con* lo moderno y lo «primitivo» *como* moderno), el arte occidental operaba como un marco autoevidente donde el arte moderno era el anfitrión y el arte africano, el invitado subalterno. Lejos del supuesto efecto talismán de las esculturas africanas para el arte moderno, podemos afirmar que esta presunción funcionaba en sentido inverso. Resulta irónico que este efecto «mágico» estuviera teniendo lugar justo cuando el valor de exposición de las obras de arte estaba a punto de desplazar su anterior valor de culto, como poco después iba a sostener Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*.

Las tecnologías de la estética

En realidad, no era el efecto talismán de los objetos el que desempeñaba un papel, sino que era el valor de exposición que se generaba en el campo del arte moderno el que se constituía como talismán. No importaba si los objetos que se transformaban en alta cultura eran africanos o cubistas: lo que realmente necesitaban era legitimidad, no magia. Las «tecnologías de la estética», como las denomina Brian O'Doherty, fueron una de las herramientas fundamentales para producir la nueva magia (O'Doherty, [1976] 1986, pág. 15).

A mediados de la década de 1910, especialmente en la escena neoyorkina, el arte moderno no tenía legitimidad más allá de una pequeña élite, de forma que este difícilmente podía refrendar al arte primitivo, al que se «invitaba» a las exposiciones de forma forzada. El arte modernista y el «primitivo» compartían un gran número de incertidumbres y se enfrentaban a la desconfianza y frecuente aversión de los críticos de arte y del público. De este modo, la apropiación y el reenmarcado del arte «primitivo» lo situaba en una situación ambivalente. Su cohabitación sugería la referencia a un origen estético poco claro, que terminaba con una paradoja que Elisabeth Casey expresaba en un artículo del *New York Times* en noviembre de 1914:

«Una tiene tentaciones de pensar que el Primitivo, el primer bárbaro que quiso expresarse en términos de arte, nunca existió. Cuanto más retrocedemos en el tiempo, este se nos aleja más, hasta que de repente nos encontramos con algo que parece tan “moderno” como para creer que está hecho hoy.»

La *mise en abyme* en la que lo moderno es primitivo y lo primitivo es moderno indica una falla fundamental en la naturaleza de su relación, al estar y no estar simultáneamente en el mismo plano.

Contradiendo lo que el anteriormente mencionado crítico del *Brooklyn Eagle* había publicado, el artículo continúa diciendo que, en relación con otras obras «primitivas», como los bronce de la Grecia arcaica o las esculturas de madera cristianas, «las tallas africanas son solo un poco más crudas, con la crudeza de gente que, en su estado nativo, no se ha desarrollado más allá de lo salvaje». Defender el arte moderno con el arte africano e inventar una justificación discursiva capaz de situarlos juntos no era una tarea fácil, sobre todo si se considera el profundo racismo del medio cultural estadounidense.

Diferentes perspectivas del arte africano

Algunos estaban interesados en instrumentalizar la relación entre el arte moderno y el arte africano, como Marius de Zayas (Grossman, 2009, pág. 30). Desde una perspectiva

diferente, el escritor del *Harlem Renaissance*, Alain Locke, consciente de la orientación transatlántica y europea del modernismo afroamericano, pensaba en el arte africano como inspirador, algo que representaba un pasado cultural, pero no una proyección ahistórica que determinara el presente de los artistas afroamericanos (Patton y Honey, 2001; Diedrich y Heinrichs, 2011).

La Galería 291 fue también el espacio donde Rodin, Matisse y Picasso expusieron sus obras en la primera década del siglo XX. Al igual que el arte africano, estas también fueron recibidas frecuentemente con desdén por los críticos conservadores. La exposición de Picasso en 1911 fue descrita por Arthur Hoeber en el *New York Globe* como «la combinación más extraordinaria de extravagancia y absurdo infringida a Nueva York. [...] Los resultados sugieren los pabellones más violentos de un hospital psiquiátrico, las emanaciones más locas de una mente trastornada, ¡las sandeces de un lunático!» (Norman, 1960, 108). Por su parte, J. E. Chamberlain en el *New York Evening Mail* en 1909 describió los dibujos de Matisse como «de lo más espantoso e inquietante, lo que parece condenar el cerebro de este hombre al limbo de la degeneración artística». Vale la pena señalar que, cinco años más tarde, el mismo crítico elogiaba el arte africano desde su muy conservador punto de vista, mientras seguía despreciando el arte moderno.

«No pensamos en las tribus salvajes de África como grandes escultores, pero la exposición de su trabajo que el Sr. Stieglitz ha instalado en la galería de la Photo-Secession demuestra que son artistas verdaderos, que expresan una idea definida con grandes destrezas y habilidades tradicionales. Su uso de esculturas de madera oscura y rica es notable. Sus formas son toscas y convencionales, pero la expresión es tan exitosa como la de las esculturas griegas arcaicas. Todo el mundo debería ver estas tallas africanas. Son una de las pocas cosas auténticas que pueden verse en esta ciudad.»

De Zayas (1996, pág. 61)

La pregunta sería entonces: si el público medio no estaba preparado para las vanguardias, ¿qué tipo de legitimidad podían estas aportarles al arte primitivo?

El rechazo inicial del arte contemporáneo

La recepción en este momento de las obras de Brancusi y Duchamp en Nueva York es ilustrativa del mismo contexto ambivalente. En el caso de Brancusi, en 1913, sus críticos se refirieron a *Mlle Pogany*, una cabeza de una mujer expuesta en «The Armory Show», como «un huevo duro en equilibrio sobre un cubo de azúcar» (Brown, 1988, pág. 139). En 1927, su *Bird in Space* originó el famoso juicio (*Brancusi v. United States*) en el que Edward Steichen apeló contra la decisión de la aduana de considerar esta escultura como un objeto manufacturado de metal y no una obra de arte, lo que implicaba el pago de una categoría de impuestos diferente (de Duve, 1986). *Bird in Space* solo pudo eludir las aduanas con la clasificación de «Utensilios de cocina y suministros hospitalarios». En el caso de Duchamp, el rechazo a que su *Fuente/Urinario* fuera exhibida en la Sociedad de Artistas Independientes en 1917 no es solo una historia conocida, sino otro de los mitos fundacionales del arte contemporáneo (de Duve, 1996).

No es mi intención tratar aquí ni de estos giros estéticos y epistemológicos, ni de la ideología colonialista subyacente, sino más bien llamar la atención sobre cómo el arte «primitivo», la escultura abstracta y el cuestionamiento de los *ready-mades* en el estatus del objeto de arte compartían una pregunta acerca de cómo podían instalarse estos objetos que causaban perplejidad, lo que indica un momento de inestabilidad, duda y apertura. Contrariamente a la visión tranquilizadora de un arte moderno que enmarcaba el arte no occidental, el mismo marco del arte moderno era inestable. Tanto en Brancusi como en Du-

champ había una deliberada indeterminación sobre la presentación pública de sus obras. Duchamp era consciente de la importancia de que el valor de exposición hubiera reemplazado el valor de culto, y del papel que los espacios simbólicos del arte y para el arte (galerías y museos) desempeñaban como condiciones de posibilidad del arte (lo ya dado) en el régimen estético. Frecuentemente, Duchamp forzaba los espacios galerísticos al convertirlos en escenarios autoevidentes con el fin de enfatizar los atributos representativos tanto de los objetos como de los espacios, y alteraba los modos de *display* establecidos (Kachur, 2001). En el caso de los *ready-mades*, el desplazamiento de los objetos cotidianos se correspondía con su dislocación en la galería y en su estudio. Por ejemplo, sus *ready-mades* se exhibieron y fotografiaron suspendidos del dintel de una puerta o del techo, o bien colocados directamente en el suelo (Molesworth, 1998). Si examinamos la fotografía de Stieglitz de la *Fuente* de R. Mutt, publicada en *The Blind Man* en 1917, el pequeño plinto parece estar en desacuerdo con el urinario, sobre el que se mantiene inestable. El urinario proyecta una sombra sobre el pedestal que refuerza la sensación de inestabilidad. Incluso en la composición de una rueda de bicicleta sobre una silla se transformaba la relación entre la peana y el objeto.

Brancusi también difuminaba los límites entre el pedestal y el objeto al construir piezas intercambiables que podían desempeñar diferentes funciones al colocar estas combinaciones («¿utensilios de cocina y suministros para hospitales?») directamente en el suelo. Incluso la *Columna sin fin* es una superposición vertical de una figura geométrica repetida que él mismo había usado en ocasiones como peana. La ambivalencia de la relación parte/todo creaba una inestabilidad irresoluble, extensible a la distinción entre estudio y galería, hasta tal punto que todavía sigue activa en el Atelier de Brancusi del Centre Pompidou. La borrosidad de estos modos de innovar, como hemos visto, era habitual para Stieglitz y Steichen, responsables de la instalación de la exposición de arte africano en la Galería 291. En esta exposición, las peanas parecían columnas o acumulaciones verticales de cubos de diferentes tamaños que guardaban una gran similitud con el *display* de la exposición de Brancusi que había tenido lugar en la misma galería siete meses antes.

Para estos cuatro artistas/instaladores, había una continuidad entre la pregunta fundamental sobre el estatus de los objetos y la forma en que se muestran e instalan. De hecho, no existía un precedente sobre cómo debía mostrarse en un contexto artístico un artefacto desplazado o un *ready-made* descontextualizado. Esta evasividad permite advertir sobre las diferentes líneas de tensión presentes en las exposiciones: qué es primitivo o moderno, etnográfico o artístico, objeto o arte cotidiano, parte o todo; asimismo, apunta a una nueva pregunta no tanto sobre *qué* es el arte, sino *cuándo* es arte. Esta perspectiva disuelve los dobles vínculos, puesto que rompe los marcos estéticos y epistemológicos subyacentes al poner el foco en el análisis de los contextos.

2. Intenciones curatoriales: los modelos de entreguerras norteamericano, soviético y francés

La instalación conjunta de arte moderno y «primitivo» no fue una práctica homogénea con las mismas implicaciones. Más bien había diferentes agendas detrás de las intenciones discursivas y curatoriales, como veremos en los siguientes ejemplos. Las exposiciones pioneras de Stieglitz y de Zayas apuntan no solo hacia una expansión artística del canon mediante la inclusión de la fotografía, el arte moderno y el arte africano. Como galeristas, también estaban preocupados del aspecto comercial. La afirmación de Marius de Zayas sobre este interés es bien conocida:

«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—.»

Zayas (1996, pág. 55)

El galerista Paul Guillaume fue una figura clave en este contexto e ilustrativa de las conexiones de este mercado incipiente. Guillaume no provenía de una familia adinerada y consiguió su primer trabajo a los 18 años en un taller automovilístico que recibía regalos de Gabón (esculturas africanas) junto con el caucho en bruto para hacer neumáticos. Guillaume entendió pronto el potencial de estas esculturas y desarrolló una red de proveedores en las colonias africanas de Francia (Harriss, 2000). La venta de escultura africana le permitió abrir una pequeña galería de arte moderno y hacer para sí mismo una extraordinaria colección de obras de sus contemporáneos, mientras que vendía esculturas africanas a los coleccionistas (Martin, 2010).

Los aspectos entrelazados del arte y el mercado pronto se transfirieron de las galerías y los coleccionistas a las instituciones. Después de las exposiciones seminales de Stieglitz y de Zayas, la exhibición conjunta de arte «primitivo» y moderno se convirtió en una estrategia recurrente en el medio artístico neoyorkino en del siglo XX.

Como ha argumentado Shelly Errington, en los Estados Unidos, en particular en Nueva York, el coleccionismo y la promoción del arte moderno y «primitivo» estuvieron estrechamente vinculados (Errington, 1998). Esta autora examina cómo entre las dos guerras mundiales el MoMA fue la sede principal para la valoración histórica y discursiva de exposiciones de arte moderno y «primitivo», y demuestra cómo sus patronos, especialmente Abby Aldrich y Nelson Rockefeller, fueron instrumentales en el proceso.

Arte «primitivo» y contemporáneo en el MoMA

Una de las fundadoras del MoMA fue Abby Aldrich Rockefeller, una promotora del arte moderno que también coleccionó arte popular estadounidense, ambos gustos muy avanzados para la época. El principal coleccionista que hizo visible y legitimó los objetos de África, Oceanía y las Américas como arte «primitivo» fue Nelson Rockefeller. Para Errington, en los cincuenta años transcurridos entre 1935 y 1985, se produjo el surgimiento y la institucionalización del «auténtico arte primitivo», en un periodo que comenzó con la exposición de 1935 del MoMA «African Negro Art», cuyo catálogo fue escrito por James Johnson Sweeney, y terminó con la exposición de 1984 «“Primitivism” in Twentieth Century Art». Para ella, y en paralelo al establecimiento definitivo del arte moderno, la legitimidad del arte «primitivo» cristalizó institucionalmente con la apertura en 1957 del Museo de Arte Primitivo (situado, tal vez significativamente, detrás del MoMA en la Calle 54), cuyo núcleo fue la colección de Nelson Rockefeller. Tras la apertura del nuevo museo, el MoMA dejó de exponer arte primitivo, a excepción del «Art of the Asmat» en 1962 (Errington, 1998).

El MoMA invirtió un gran esfuerzo en exponer y educar al público en estas dos nuevas formas de arte. En estrecha relación con estas prácticas museológicas, la fotografía fue también una herramienta importante para la construcción de una mirada moderna, que tuvo el efecto adicional de ayudar a considerar la fotografía como un arte elevado, como demuestra Wendy A. Grossman (2009).

Relación de la fotografía con el arte africano

Charles Sheeler, por ejemplo, tuvo un papel significativo en el puente entre la estética africana y la del modernismo estadounidense. Aunque Sheeler fotografió muy pocas veces el arte africano (1915-1919), sus clientes fueron bastante influyentes. Sheeler fotografió la escultura de la exposición de Marius de Zayas «African Negro Wood Sculptures» (1915) y documentó las colecciones de los coleccionistas Walter y Louise Arensberg y John Quinn. De Zayas, los Arensberg y Quinn se sintieron atraídos por los objetos africanos por sus propiedades formales más que por sus valores etnográficos. El foco principal del análisis de Grossman son las fotografías de arte africano y otros artes no occidentales de Man Ray a lo largo de dos décadas (Grossman, 2009).

Esta estetización tuvo un reflejo inverso en la historización promovida en las exposiciones soviéticas. Durante el primer plan quinquenal (1928-1933) la Rusia soviética desarrolló una reorganización completa de los museos públicos, que se transformaron en espacios de denuncia artística y difamación religiosa (Akinsha, 2000; Salmond, 2002; Jolles, 2005). Estrechamente relacionados con las innovaciones de El Lissitzky y orientados hacia una transformación propagandística de los museos, los «museos parlantes» de Stalin (*samogovoriashchie muzei*) comenzaron a organizar lo que denominaban «exposiciones experimentales marxistas». Con el fin de proporcionar una comprensión marxista de la historia orientada a la educación de las masas, los museos adoptaron un enfoque completamente nuevo que implicaba nuevas técnicas de *display* y un elaborado programa educativo. En esta nueva museología soviética, exposiciones como «Arte en la Era del Imperialismo» (1931) o «El arte de la gran burguesía industrial en la víspera de la revolución proletaria» (1932) adoptaron un formato de instalación dinámico basado en los diseños gráficos y de exposición de El Lissitzky.

Este nuevo lenguaje de *display* también se aplicó a los museos «ateos», como el Museo Central Antirreligioso en Moscú y la reconversión de la Catedral de San Isaac en Leningrado en 1933, orientados a lo que un observador estadounidense contemporáneo llamó «idolatría comparada». El Museo Central Anti-

irreligioso proporcionó un modelo para las instalaciones marxistas sincrónicas, que presentaban una yuxtaposición de ídolos, fetiches, imágenes cristianas y objetos de magia negra (Paine, 2010). El Museo de Moscú enfatizaba la base social de las instituciones religiosas y los objetos rituales que estas empleaban, haciendo depender su *display*, en gran medida, de medios de comunicación suplementarios y de yuxtaposiciones no convencionales. El diseño para una comunicación efectiva se aplicó a todo tipo de material ilustrativo «suplementario», como mapas, diseños, planos, dibujos y fotos, según relata el curador soviético Victor Grinevich (Jolles, 2005, pág. 439).

El Museo Antirreligioso en Leningrado, instalado en la Catedral de San Isaac a partir de un conjunto amplio de documentación y de una biblioteca antirreligiosa, asumió un enfoque más académico. Desarrollado de acuerdo a un modelo marxista cronológico/diacrónico, en oposición al modelo sincrónico de idolatría comparada formulado en Moscú, el Museo de Leningrado enfatizaba el estatus político y cultural de las religiones organizadas y de sus orígenes sociales de modo histórico. Diseñado por Vladimir (Tan) Bogoraz, un antiguo populista (*narodnik*) reconvertido en etnógrafo y especialista en folclore del norte del país, el museo de Leningrado se focalizó en mostrar la evolución cronológica de los signos externos de las creencias religiosas, en vez de oponer sus semejanzas estructurales. El Museo Antirreligioso de Leningrado parece haber funcionado también como un museo etnográfico. Varios visitantes occidentales anotaron que sus instalaciones estaban dedicadas a mostrar la historia de la religiones a través de la manipulación del cuerpo humano (Paine, 2010).

Estas exposiciones marxistas inspiraron «L'exposition anti-impérialiste: La vérité sur les colonies» (en español, «La exposición anti-imperialista: la verdad sobre las colonias»), una contraexposición organizada en 1931 por el Partido Comunista Francés (que aparentó rebajar su participación para evitar la oposición política) y en la que participaron algunos artistas y escritores surrealistas (Aragón, Éluard y Tanguy, entre otros), como una protesta contra la «Exposition Coloniale Internationale de Paris». La exposición estuvo precedida por dos panfletos en los que el grupo surrealista denunciaba la explotación de los colonizados y cuestionaba la exposición colonial oficial (Mileaf, 2010). «La verdad sobre las colonias» tuvo lugar en un vecindario asociado a la izquierda cerca del Parc des Buttes-Chaumont, en el antiguo pabellón soviético construido para la «Exposition Internationale des Arts Décoratifs» de 1925. Solo nos han llegado dos fotos de la exposición, publicadas en *Le Surréalisme au service de la révolution*, además de las descripciones realizadas por Aragón y el PCF. La instalación incluía estatuas, objetos, máscaras, tótems y fotografías, yuxtapuestas con documentación textual, cartelas y pancartas como la que se puede ver en una de las fotografías proclamando el *dictum* de Marx: «un peuple qui en opprime d'autres ne saurait être libre» (en español, «un pueblo que oprime a otros no puede ser libre»).

La realidad en las colonias

En la descripción del PCF se afirmaba: «hay herramientas de propaganda de la Iglesia, innumerables imágenes en color de la Piedad, ingeniosas adaptaciones del cristianismo para cada raza: un niño Jesús y vírgenes negras. Divertidas fotos que reproducen las esculturas que una iglesia construyó gracias a un gran explotador de Java, y donde los santos y todos los personajes sagrados son del tipo más puramente asiático y presentan rostros y perfiles de Buda. Otras fotos muestran la explotación de pueblos indígenas en lugares de trabajo o empresas pertenecientes a misiones religiosas» (Mileaf, 2010, pág. 131).

En esta exposición, la estrategia era exhibir arte y artefactos occidentales y no occidentales juntos. Sin embargo, lo hacía oponiéndose a las exposiciones modernas que se centraban bien en resaltar las semejanzas o apropiaciones formales entre las obras de arte y las etnográficas, bien en universalizar la producción y la recepción del arte sin cuenta de cómo el colonialismo y la religión eran producto de condiciones históricas concretas.

La exposición surrealista utilizó categorías como *art nègre*, *ocenean*, *peau rouge* y *fétiches européens*, al comparar irónicamente estatuas litúrgicas y tribales, lo que problematizaba las jerarquías culturales. Para Aragón, esta crítica estaba dirigida a enfatizar la relación entre las artes indígenas y la lucha de clases, y a avanzar en la conciencia política y la acción. En ese caso, podríamos decir que, para los comunistas, el arte de las colonias podía servir como un talismán para la revolución. Aunque esta exposición es una excepción en el contexto general de la historia occidental de las exposiciones, es necesario reinscribirla y conectarla a una historia expandida de las exposiciones, en la que los modelos hegemónicos deben ser impugnados continuamente por contragenealogías y otras historias posibles.

La singularidad de esta exposición se puede medir en relación con otras dos muestras que tuvieron lugar en París, la «Exposition d'art africain et océanique» en la Galería del Teatro Pigalle en 1930, y la «Exposition surréaliste d'objets» en la Galería Charles Ratton en 1936. Estos fueron ejemplos representativos tanto del arte «primitivo» expuesto junto al arte moderno, como también de arte «primitivo» como arte moderno, respectivamente. Al contrario de la excepcional politización de «La verdad sobre las colonias», para Janine Mileaf la intención curatorial de la exposición en Charles Ratton era perturbar a la sociedad burguesa, afectando la conciencia individual. Para ella, la yuxtaposición de obras de arte «primitivas» con las surrealistas, de una cultura material especialmente provocativa para la época con objetos desagradables, estaba destinada a provocar reacciones intensas en los espectadores. Para los surrealistas, disturbar el inconsciente e incomodar el cuerpo era una forma diferente de adquirir conciencia y de desafiar el *statu quo*. Para Mileaf, como marcadores de fantasía, los objetos «primitivos» se situaban en una situación ambivalente, en algún lugar entre la estética y la funcionalidad, y cerca de las nuevas experiencias ritualistas que caracterizaban al grupo surrealista (Mileaf, 2010, pág. 155). La convergencia entre la antropología y el arte moderno, especialmente en la conexión entre la etnografía francesa y el surrealismo estudiada por James Clifford, ayudó discursivamente a apoyar esta aproximación entre disciplinas, en particular en el terreno compartido del coleccionar y el exhibir.

Como sugiere Clifford, los artistas de entreguerras intentaron hacer que los objetos familiares parecieran extraños, mientras los museos estaban obligando a los objetos extraños a parecer familiares (Clifford, 1981). Los artes «primitivo» y moderno compartían la contradicción de ser, por un lado, una alternativa al arte culto occidental (de forma forzada o autoconstruida, respectivamente), mientras que, por el otro, estaban siendo progresivamente considerados como alta cultura. Sin embargo, el aparente refuerzo mutuo de lo moderno y lo «primitivo», promovido por una élite artística, era solo un signo de la instrumentalización de este último. A este respecto es necesario decir que, además de las aspiraciones artísticas de los organizadores, también hubo un aspecto comercial en la exposición de la Galería Ratton (Mileaf, 2010).

Como hemos visto, en un corto lapso de tiempo, la desafiante incertidumbre sobre el *display* se transformó en un lenguaje curatorial consciente que ayudó a dar forma a varias agendas. Un último ejemplo puede mostrarnos la madurez del proceso. En las décadas de 1930 y 1940, el MoMA, en sus «años del laboratorio», exploró una variedad de técnicas de *display* que iban de la mano de la construcción contemporánea de una narrativa para el arte moderno que ayudaba a establecer su propia legitimidad. En estos años, lo moderno «primitivo» se convirtió en moderno nativo en exposiciones como las comisariadas por René d'Harnoncourt («Indian Art in the United States» y «Arts of the South Seas»). Mary Anne Staniszewski destaca el hecho de que d'Harnoncourt era muy consciente de que no existían instalaciones neutrales y demuestra cómo utilizó diferentes estrategias de *display* en sus exposiciones para producir una reinscripción institucional del arte «primitivo». En ellas, la instalación desempeñaba un papel vital en su legitimidad formal (Staniszewski, 1998).

Jackson Rushing habla de tres estrategias diferentes utilizadas por d'Harnoncourt: estetización, contextualización y recontextualización, que se aliaban sintéticamente para diferentes propósitos (Rushing 1992, 218). En «Indian Art in the United States», nación, mercado y modernidad, desconectados de sus procesos históricos y dirigidos al espectador norteamericano, estaban perfectamente entrelazados en un complejo sistema de instalaciones. En «Arts of the South Seas», una exposición menos impulsada por objetivos políticos o comerciales, d'Harnoncourt intentó abordar (y borrar) la brecha entre lo artístico y lo etnográfico mediante una nueva síntesis visual que denominó *vistas*. En ella, el público podía fluir visualmente entre los diferentes territorios oceánicos y hacer conexiones formales o funcionales y comparaciones visuales entre los objetos de las diferentes regiones (Staniszewski, 1998). La contextualización y la estetización funcionaban juntas con un espíritu conciliador, tratando de producir una sutura. Lo que las *vistas* no podían abordar era precisamente la historización de la brecha, que quedaba en un punto ciego.

Distintos propósitos, una sola exhibición

En «Indian Art in the United States», d'Harnoncourt diseñó tres secciones llamadas *Arte prehistórico*, *Tradiciones vivas* y *Arte indio para la vida moderna*. Para cada una, d'Harnoncourt experimentó con una diversidad de técnicas expositivas, jugando con espacios, atmósferas, accesorios de exposición, materiales, reproducciones y reescenificaciones de rituales (Staniszewski, 1998).

3. Brechas contemporáneas

Es interesante destacar que, durante las luchas anticoloniales y la descolonización que siguió a la Segunda Guerra Mundial, hubo una interrupción de la exhibición conjunta de arte moderno y no occidental. La creencia residual en una universalidad artística horizontal sí estaba presente en forma de fotomural en la entrada de la «documenta 1», pero este ejemplo es inusual (Grasskamp, 1994). Quizás otro tipo de exposiciones como «The Family of Man» fueron históricamente más adecuadas para celebrar una visión humanista (Ribalta, 2009). La posguerra fue también un momento clave en el establecimiento definitivo de los museos de arte moderno, en el que la narrativa épica de la vanguardia se convirtió en una explicación autosuficiente. A mediados de la década de 1980, el síntoma reapareció en exposiciones, como «“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).

Es sorprendente que estas exposiciones tuvieran lugar en una década en la que la deconstrucción de los museos como sitios de conocimiento, poder y representación, donde los discursos hegemónicos se producían y reproducían, fuera especialmente intensa. En los ochenta, la antropología, la museología y los estudios culturales habían comenzado a revisar las políticas de la representación y los modos en los que el coleccionismo de artefactos y las técnicas de *display*, cargados de rutinas ideológicas, habían desempeñado un papel en la formación de las identidades no occidentales y su sistema de significados y valores. Los acalorados debates que desencadenaron estas exposiciones pueden considerarse un indicador de ciertos cambios, pero también marcaron la persistencia de ciertos puntos de vista hegemónicos (Foster, 1985; Clifford, 1988; Fisher, 1989 y 1992; Steeds y otros, 2013).

«Art/Artifact», comisariada por Susan Vogel, cuestionaba la forma en la que el arte africano había sido instalado históricamente en los museos occidentales y mostraba, al mismo tiempo, el *display* y la instalación como medios no neutrales.

«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.» Vogel ([1988], 2006)

En la exposición coincidían cuatro modos distintos de presentación (Faris, 1988). En una sección, los objetos se agruparon en vitrinas siguiendo el modelo antropológico, con explicaciones sobre sus aspectos técnicos, sociales y fun-

Exposiciones alternativas

Otras tres exposiciones que tuvieron lugar simultáneamente en Nueva York al final de la década, «Rooms with a View: The struggle between culture, content and the context of art» (Longwood Arts Projects, 1987); «We The People» (Artists Space, 1987) y «Art/Artifact» (The Centre for African Art, 1988) pueden considerarse como una alternativa a las exposiciones que hemos mencionado. Todas ellas compartieron una misma estrategia que se basaba en explorar la certeza y la incertidumbre provocada por los diferentes modos de instalación, con el fin de reorientar la brecha entre lo artístico y lo etnográfico, y su significado en el debate museológico contemporáneo.

ciones religiosas. En una segunda sección, la Galería de Arte Contemporáneo, los objetos se dispusieron como en una galería modernista de esculturas, sin explicaciones o identificaciones (solo números pequeños que remitían al catálogo). La tercera sección se configuró como un diorama, con tres maniqués de tamaño natural rodeados de artefactos. En esta sección se subrayaba la cultura material y la atmósfera general del conjunto. Finalmente, hubo una recreación de la primera muestra etnográfica de la colección del Hampton Institute de la década de 1870 como ejemplo de un gabinete de curiosidades. En esta última zona, los artefactos fueron colocados en cajas y marcos de madera oscuros.

Al comparar los diferentes modos en que se enmarcaban tipos parecidos de artefactos, Vogel subrayaba la historicidad del proceso de apropiación. También sugería que la incertidumbre sobre cómo exponer podría ser utilizada para socavar los museos como lugares de autoridad. El interés de la exposición de Vogel no residía solo en evidenciar los métodos históricos, sino que también se trataba de un experimento sobre cómo estos funcionaban realmente en los espacios de exposición contemporáneos y cómo podían ser reescenificados y puestos a prueba.

La exposición publicó un catálogo con textos de diferentes autores, incluido el del crítico de arte y filósofo Arthur Danto (1988). En su ensayo de naturaleza filosófica, Danto intentaba conceptualizar la distinción entre obras de arte y artefactos. Su objetivo final no era tanto interrogar la brecha entre lo artístico y lo etnográfico, o lo que él entendía por artefactos (colocados por él, de forma segura, en el ámbito de la funcionalidad), sino más bien reflexionar sobre qué es el arte, un tema que él mismo había desarrollado ampliamente en su teoría institucional de arte (Danto, 1996). El cuestionamiento de Danto no afectaba a los objetos «primitivos», puesto que estos podían inscribirse en otras disciplinas. Más bien, su argumento reforzaba la idea de que el arte contemporáneo solo asumía un significado bajo el régimen estético y desplazaba el debate hacia el denominado relativismo institucional. El artículo provocó una fuerte reacción de los antropólogos que impugnaron su «fantasía etnoestética», su categorización convencional y la relevancia de comparar el arte «primitivo» y *La caja Brillo* de Andy Warhol (Dutton, 1993). Esta comparación reproducía la antigua instrumentalización del arte «primitivo» por el arte contemporáneo, pero esta vez no para apoyarse el uno al otro, sino para restablecer, paradójicamente, la brecha con argumentos estéticos. Irónicamente, como sugirió Alfred Gell, la forma en que la exposición de Vogel trataba de cuestionar la mirada etnográfica occidental hacia los objetos africanos, la argumentación de Danto servía para arrojar una sombra sobre el arte contemporáneo (al precio de mantener los artefactos en su categoría tradicional). Además, para Gell, la visión institucionalista de Danto podía considerarse el extremo de una distinción sobreidealizada entre arte y artefacto, entre artefactos funcionales y obras de arte significativas, algo que Gell sugería que era un legado de filósofos posteriores a la Ilustración, como Hegel (Gell, 1996).

Efecto de la instalación en la percepción del arte

Respecto a cómo las piezas «primitivas» podían verse con una mirada estética, Vogel propuso diferentes casos. Por ejemplo, una cabeza de bronce Abomey recostada pasaba como moderna al recordar la posición de una cabeza de Brancusi; una red de caza Zande invadía el espacio del espectador, asemejándose a una instalación de arte contemporáneo. Este «juego» ofreció al antropólogo Alfred Gell la oportunidad de imaginarse como un comisario y escribir un artículo en el que describía cómo sería una exposición hecha con trampas reales, que estuviese basada en dibujos de etnógrafos y en obras de arte contemporáneo que parecían trampas (Gell, 1996).

Además del debate provocado por el catálogo, la exposición de Vogel ayudó a hacer visible la inestabilidad cultural tanto del arte moderno como de los artefactos no occidentales y sus dobles vínculos.

Por un lado, fuera de su contexto institucional, el arte moderno y el contemporáneo estaban siempre en peligro de desaparición simbólica y de disolverse en la vida. En este paradigma, el museo de arte moderno se entendía como esfera de autovalidación y trataba de pasar como una institución transparente. Por otra parte, el desplazamiento y la reinscripción de los objetos no occidentales en una sintaxis occidental eran las condiciones mediante las que dichos objetos habían desempeñado diversas funciones discursivas en y para el contexto occidental. Sin embargo, a pesar del reconocimiento de su configuración histórica, todavía persistía una brecha en la relación entre arte y artefacto, entre cultura material y escultura. Si se miraba a los objetos etnográficos como objetos estéticos, se renunciaba a relacionarlos con su contexto. Si se contextualizaban en su cultura original, probablemente se pasaría por alto su lado estético.

Cada giro que toma este doble vínculo tiene que ver con las condiciones contextuales del momento. Como hemos visto, a finales de la década de los ochenta el cuestionamiento de los museos como lugares de poder y conocimiento marcó los debates. Esta investigación no solo afectó a los museos, sino que fue sintomática de algunos de los condicionamientos de la escena contemporánea, como algunos artistas iban a demostrar. La exposición «We The People» llamó la atención sobre las convenciones en el *display* de los trabajos de artistas nativos americanos. La muestra fue comisariada conjuntamente por Jean Fisher, una artista, escritora y académica que había estudiado extensamente a los artistas emergentes de culturas históricamente privadas de sus derechos por el colonialismo; y Jimmie Durham, un artista visual, poeta, ensayista y activista político cuyo trabajo deconstruye las narrativas nacionales y los estereotipos de la cultura occidental.

Para Fisher y Durham, exposiciones como «Lost and Found Traditions: Native American Art, 1965-1985» demostraban que las visiones modernista e imperialista habían perdurado en relación con la diferencia cultural, a pesar del discurso estético posmoderno contemporáneo, con su énfasis en el pluralismo y la polivocalidad (Fisher, 1992). «We The People» trataba de resaltar la persistencia de la mirada etnográfica en la estética, la academia y las instituciones artísticas. Todo el proyecto interrogaba la noción de autenticidad, concepto que se mostraba como una mascarada. La principal estrategia de la exposición consistió en «nosotros mirando cómo nos miran», un enfoque que ya estaba

Artistas participantes en «We The People»

Los artistas participantes fueron Pena Bonita, 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). Los textos del catálogo fueron escritos por Emelia Seubert, Jimmie Durham, Jean Fisher y Paul Smith.

presente en el trabajo anterior de Durham. La muestra presentó obras de arte de artistas nativos americanos contemporáneos como si fueran contemplados con una mirada etnográfica.

«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.»

Fisher (1992)

La exposición «Rooms with a View. The struggle between culture, content and the context of art» fue comisariada por Fred Wilson, un artista norteamericano. Su práctica se basa en la reorganización de las colecciones museísticas con el fin de cuestionar de manera crítica cómo los *displays* de los museos occidentales refuerzan creencias y comportamientos en relación con la representación de las minorías (Farmer y Gardner, 2004). En «Rooms with a View», obras de arte creadas por artistas contemporáneos negros, latinos, asiáticos y nativos americanos se presentaban en tres salas, escenificadas como exposiciones históricas. Wilson contaba el origen de la idea de la siguiente 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.»

King-Hammond (1994, pág. 31)

Estos tres espacios representaban para Wilson tres contextos: un salón, una sala de arte contemporáneo y un museo etnográfico (González, 2008, pág. 65). Wilson invitó a treinta artistas para que cada uno mostrara dos piezas en la muestra. Una de las dos obras se instalaba siempre en el cubo blanco, por lo que todos tenían una pieza allí, mientras que la otra pieza se colocaba en uno de los dos espacios paralelos (salón o museo etnográfico).

La centralidad del cubo blanco, al que los visitantes solo podrían entrar después de haber pasado por una de las otras estancias, tenía un significado simbólico. Wilson era muy consciente de la importancia de activar la respuesta del visitante:

«No hubiese estado bien colocar las obras solamente en un espacio etnográfico inusitado [...]. Había que demostrar cómo todos los espacios influían en la manera en que los espectadores pensaban sobre los artistas.»

Fred Wilson, en una entrevista con la autora en Nueva York el 10 de febrero de 2009.

El cubo blanco no era solo una fuente de legitimidad para las prácticas artísticas contemporáneas, sino que se hacía evidente que su configuración también era histórica y que solo podía funcionar en relación a los otros espacios. La homologación del cubo blanco a los otros dos espacios mediante su historización

Artistas participantes en la exposición «Rooms with a View»

La exposición incluyó a los siguientes artistas: 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, and Peggje Yunque.

proyectaba además una sombra de incertidumbre. El cubo blanco no actuaba como un espacio canónico, sino como uno entre otros espacios, cuestionando su apariencia de supremacía neutral.

De modo contrario a lo que Vogel proponía en su muestra, en la que se exhibía arte «primitivo» como arte contemporáneo, Fisher, Durham y Wilson presentaron obras de arte contemporáneas como arte «primitivo», invirtiendo la convención histórica. Los espacios de *display* de cada una de las tres exposiciones reflejaban las diferentes modulaciones modernistas de este intercambio, en el que todos estaban situados como un Otro. Asimismo, las tres exposiciones hacían una pregunta común sobre el presente. Vogel se preguntaba cómo deberían mostrarse los objetos africanos aquí y ahora. Los otros dos casos proporcionaban una evidencia a los neoyorquinos de que el problema colonial y racial persistía para los artistas contemporáneos en los Estados Unidos y de que esto podía comprobarse todos los días (Pindell, 1988). Vogel abrió su catálogo con la declaración de que «esta no es una exposición sobre arte africano o sobre África. Ni siquiera es completamente sobre arte. “Art/Artifact” es una exposición sobre la forma en que los extranjeros occidentales han considerado el arte y la cultura material africana en el siglo pasado». Si pudiera reformularse su declaración en relación con las exposiciones de Wilson, Fisher y Durham, esta sería: «“We The People”, y “Rooms with a View” no fueron exposiciones sobre artistas negros, latinos y nativos americanos. Ni siquiera eran completamente sobre arte. “We The People” y “Rooms with a View” fueron exposiciones sobre la forma en que los comisarios (blancos) norteamericanos consideraban a los artistas negros, latinos y nativos americanos en el siglo pasado». Los comisarios de las tres exposiciones eran fuertemente conscientes de la división entre lo que Wilson llamaba «la cultura estadounidense *mainstream*» y «la escena artística periférica». Fred Wilson afirmaba:

«En ese momento, los artistas de color, negros, latinos y asiáticos, así como los artistas nativos americanos, no estábamos en el *mainstream* en absoluto, estábamos muy fuera del *mainstream*, nos manteníamos en conexión con nuestras galerías, con nuestras comunidades o con las galerías que habíamos creado para nosotros. Existía el diálogo entre nosotros, pero no con la cultura estadounidense dominante.»

Fred Wilson, en una entrevista con la autora en Nueva York el 10 de febrero de 2009.

Por lo tanto, las exposiciones no eran solo una reflexión sobre cómo los *displays* enmarcaban a los artistas y a las obras de arte, sino una investigación sobre los condicionamientos según los cuales se seguía clasificando a los artistas.

Veinte años después, artistas como Pedro Lasch (*Espejo Negro*, 2007-2009), Willem de Rooij (*Intolerance*, 2010) o Kader Attia (*The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012) han revisado las estrategias para coleccionar, yuxtaponer y superponer obras en relación con el colonialismo. Este giro reciente es concurrente con el de otros artistas que investigan estrategias históricas de *display*, como Goscha Maçuga o Haris Epaminonda, lo que indica un interés renovado por el valor poético y político de las exposiciones como medio. En estos artistas, la conocida agrupación o contraste entre lo «primitivo» y lo mo-

dero adopta un sesgo perturbador, al superar los debates puramente museológicos y mirar hacia las implicaciones políticas más amplias del colonialismo y de cómo sus procesos históricos se articularon y manifestaron mediante y también dentro del arte occidental. Con el fin de trastornar viejas asociaciones icónicas, como la de Picasso y las máscaras africanas, Kader Attia refracta el espejo y correlaciona esculturas de madera con un archivo de fotografías de las caras deformadas de los soldados franceses en la Primera Guerra Mundial. De esta manera, las obras de arte y las imágenes, que simultáneamente modelaron y fueron modeladas por el imaginario colonial, son reactivadas desde un posicionamiento político y afectivo. En un mundo todavía traspasado por la herida colonial, me atrevo a pensar que la relación entre la etnografía y el modernismo, incluso como categorías desactualizadas, todavía traerá retornos inesperados.

Bibliografía

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, págs. 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 (págs. 189-214).

Danto, Arthur C. (1988). «Artifact and Art». *New York: The Center for African Art and Prestel-Verlag*. (In Art/Artifact, exh. cat., págs. 18-32).

Danto, Arthur C. (1996). «After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History». Princeton: Princeton University Press.

De Duve, Thierry (1986). «Réponse à côté de la question: 'Qu'est-ce que la sculpture moderne?'» (exh. cat., págs. 274-292). París: Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

De Duve, Thierry (1996). «Kant after Duchamp». Cambridge: M.I.T. Press.

De Zayas, Marius; Naumann, Francis M. (ed.) (1996). «How, When and Why Modern Art Came to New York». Cambridge: M.I.T. 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, págs. 13-21). <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, págs. 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, págs. 158-162).

Fisher, Jean (1992). «In Search of the 'Inauthentic'. Disturbing Signs in Contemporary Native American Art». *Art Journal* (vol. 51, núm. 3, págs. 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, págs. 45-70).

Gell, Alfred (1996). «Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps». *Journal of Material Culture* (vol. 1, núm. 1, págs. 15-38).

Gonzalez, Jennifer A. (2008). «Fred Wilson. Material Museology». *In Subject to display. Reframing Race in contemporary installation art* (págs. 64-199). Cambridge: M. I. T. Press.

Grasskamp, Walter; Sherman, Daniel; Irit Rogoff (eds.) (1994). «Degenerate Art and Documenta I: Modernism Ostracized and Disarmed». *In Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles* (págs. 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 and Los Angeles: University of California Press.

Harriss, Joseph A. (2000). «The Pygmalion of the Avant-Garde». *Smithsonian Magazine* (vol. 31, núm. 8, pág. 88).

Jolles, Adam (2005). «Stalin's Talking Museums». *Oxford Art Journal* (vol. 28, núm. 3, págs. 429-455, doi: 10.1093/oxartj/kci036).

King-Hammond, Leslie; Wilson, Fred; Corrin, Lisa (1994). «A conversation with Fred Wilson». In *Mining the Museum: An installation*. Nueva York: The New Press.

Kachur, Lewis (2001). «Displaying the Marvellous». Cambridge: M. I. T. Press.

Martin, Mary Rhoads (2010). «Legal issues in African art». *Dissertation*. Iowa: Universidad de 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, págs. 50-61).

Norman, Dorothy (1960). *Alfred Stieglitz: An American Seer*. Nueva 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». Nueva Brunswick: Rutgers University Press.

Pindell, Howardena (1988). «Art (world) and Racism. Statistics, Testimony and Supporting Documentation». *Third Text* (vol. 2, núm. 2-3, págs. 157-190).

Ribalta, Jorge (2009). «Introduction to Public Photographic Spaces». *Propaganda Exhibitions. Pressa to The Family of Man* (págs. 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». (págs. 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>

Staniszewski, Mary Anne (1998). «Aestheticized Installations for Modernism, Ethnographic Art, and Objects of Everyday Life». In *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (págs. 59-139). Cambridge: M.I.T. Press.

Steeds, Lucy et. al. (2013). «Making Art Global (Part 2). "Magiciens de la Terre" 1989». London: Afterall Books.

Vogel, Susan (1988). «Introduction to Art/Artifact». (Exh. cat., págs. 11-17) Nueva York: The Center for African Art and Prestel-Verlag.

Wolf Brown, Milton ([1963] 1988). «The Story of the Armory Show». Nueva York: Abbeville Press.