



primer semestre 2017

inicio  
artículos  
dossier  
entrevistas  
libros  
índice  
acceso abierto



**Enconchados:**  
Japanese  
Appropriations,  
Ornamentation and  
Light Symbolism in  
New Spain  
Sonia Irene  
Ocaña Ruiz



Luces y sombras de  
fin de siglo. La  
Exposición de  
Pintura Española  
en la Asociación  
Amigos del Arte de  
Rosario, 1947  
Elisabet Veliscek



**¡Basta!** La  
persistencia de una  
imagen  
Ignacio Soneira



La cuestión  
latinoamericana en  
las Bienales  
realizadas en Brasil  
María de Fátima  
Morethy Couto



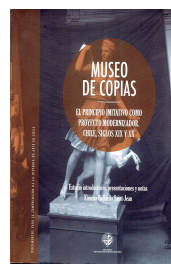
Deslocamentos  
tecnológicos e  
artísticos na prática  
artística dos  
Microrroteiros da  
Cidade  
Fernanda  
Bornancin Santos  
Marilda Lopes  
Pinheiro Queluz



>>Dossier

**Historias de exposiciones y sus instituciones: un abordaje complejo de las instancias de significación del arte, las apropiaciones interpretativas de los objetos y sus distintos relatos a través de la historia**

María José Herrera



Ximena Gallardo Saint-Jean  
(Estudio introductorio,  
presentaciones y notas)

**Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglo XIX y XX, Serie Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile,**

Santiago de Chile, Ediciones  
Universidad Alberto Hurtado, 136  
págs.

Milena Gallipoli



Roger Chartier

**La mano del autor y el espíritu del impresor, siglos XVI-XVIII,**

Buenos Aires, Katz-Eudeba, 2016.  
Ana Bonelli Zapata



Sandra Szir (coord.)

**Ilustrar e Imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires 1830-1930,**

Buenos Aires, Ampersand  
(Colección Caleidoscópica), 2017,  
296 págs.

María Isabel Baldasarre



María Amalia García y Marcelo  
Pacheco (comp. e invest.)

**Alberto Greco ¡Qué grande sos!**

Buenos Aires, Museo de Arte  
Moderno de Buenos Aires, 2016.

Agustin R. Díez Fischer

[autores](#)[ver número](#)

Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual  
Estomba 2174  
C1430EGN  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Argentina  
© 2015 Caia, Centro Argentino de Investigadores de Arte



*The Columbia University Libraries Web Resources Collection Program* aloja a Caiana en su nuevo archivo web de revistas académicas de acceso libre, para asegurar la preservación digital y el acceso continuo a los investigadores. También brinda un registro de catalogación en el catálogo internacional online de bibliotecas WorldCat y en el catálogo online de la biblioteca de la Columbia University, que permite una mayor visibilidad de la revista ante la comunidad académica internacional.

caiana

Isabel Tejeda Martín  
UM, España

# La exposición temporal: traducir y mostrar

## La exposición temporal: traducir y mostrar

Isabel Tejada Martín  
UM, España

En este artículo voy a desgranar algunas de mis investigaciones de los últimos diez años en las que se han analizado casos concretos de obras de las vanguardias y neovanguardias estudiando sus originales fórmulas de exposición así como las subsiguientes re-exposiciones. El origen de dichas investigaciones y de las cuestiones que en ellas se abordan, se encontró en mi actividad profesional como programadora de varios espacios públicos y comisaria de exposiciones temporales de arte contemporáneo, un compromiso que ha estado permeado desde el principio por mi formación académica en historia del arte. Mi interés por la relación entre presentación e interpretación de la obra de arte se ha generado, por tanto, a partir de mi experiencia como primera espectadora crítica, alerta de mis propios proyectos e insaciable espectadora de los ajenos. Defiendo el coligar el diseño de exposiciones con las lecturas e interpretaciones que los espectadores hacen de los objetos como un compromiso curatorial que no debe abandonarse en manos de arquitectos o

diseñadores cuyo papel, esencial por otra parte, debe centrarse en facilitar técnicamente el discurso.

Lo que hizo para mi urgente emprender una investigación de este tipo fue, en primer lugar, la efectiva carencia de estudios previos que desde esta perspectiva abordaran la cuestión de la exposición temporal en un parangón con las subsiguientes re-exposiciones de sus objetos. Se me hacía necesario realizar cotejos que señalaran cómo las decisiones tomadas sobre los dispositivos de presentación en las exposiciones son esenciales a la hora de suscitar desplazamientos semánticos de las obras, descontextualizaciones o traducciones históricas. Y me estoy refiriendo al uso de la peana, el color de la pared o la luz, por ejemplo. En este sentido, me gustaría señalar que ya sea una presentación esencialista o militantemente interpretativa, cualquier fórmula que muestre un objeto genera una traducción.

Durante los últimos años he intentado demostrar cómo dichos dispositivos, en apariencia inocentes y banales, producen significado, al tiempo que he defendido que la amplia posibilidad gramatical ofrecida por los medios expográficos, no debe reducirse siempre a los mismos recursos siguiendo prácticas dominadas por la inercia y, por tanto, normativas, sino que se hace necesaria una negociación individualizada con cada objeto. Esta negociación debe ir precedida de un profundo conocimiento del objeto basado no sólo en su contexto histórico de producción o en sus características estilísticas y formales, sino también en un estudio de sus fórmulas primeras de exposición y de las subsiguientes utilizadas por el artista. He intentado demostrar cómo en gran parte de las obras de las vanguardias históricas, el espacio y su contexto no eran un mero soporte para un clavo, incluso en aquellas obras que, como el *Guernica*, participarían de una estética cercana a la defendida por el modernismo teórico imperante tras la Segunda Guerra Mundial.<sup>1</sup>

Probablemente no hubiera realizado una investigación de este tipo si en mi experiencia profesional no me hubiera encontrado con casos que de forma militante cuestionaban la re-exposición o la impedían. La bendita duda surgía en estos casos y con ella la refutación de las asunciones, por lo que no puedo dejar de

citar a dos autores a los que agradezco sinceramente que me hayan hecho dudar: Tadeusz Kantor e Isidoro Valcárcel-Medina.<sup>2</sup>

El cuestionamiento sobre la exposición se encuentra en realidad en las propias obras de arte, por lo que exigen que las estudiemos con suficiente detenimiento. Los casos que he analizado evidencian cómo la exposición y los dispositivos que se utilizaron originalmente solían estar unidos al sentido con el que la obra se produjo y que son no sólo parte de su contexto original, sino también de su carga semántica, por lo que no es permisible obviarlos o utilizarlos como recursos de carácter meramente decorativo. Asistimos con frecuencia en las re-exposiciones a una devaluación de la gramática expositiva que llega a entenderse exclusivamente como una estrategia para la conservación de las obras o como un recurso de cariz decorativo.

Desafortunadamente, sólo en casos contados he podido trabajar en mi trayectoria profesional con piezas de las vanguardias históricas. Sin embargo, considero que los artistas y obras con los que sí he trabajado, autores por lo general posteriores a los años 60, eran herederos de las refutaciones de las vanguardias y, de hecho, encontraron su legitimidad histórica y creativa en ellas. Las estrategias en contra de la re-exposición, el señalamiento de la ambigüedad de los objetos o de la posición de los mismos, la procesualidad o la inmaterialidad buscada durante las neo-vanguardias están relacionadas en parte con la presentación de los objetos. Por ello suelo extender mi actitud profesional de continua duda a cualquiera de los objetos que he estudiado para preguntarme ¿Debe ser así? ¿Cuáles son las fórmulas correctas de exposición de este objeto? ¿Existen de hecho procedimientos expositivos adecuados para este objeto? ¿Cómo puedo mejorar la traducción del mismo dentro del discurso expositivo?

En las últimas décadas ha habido multitud de trabajos teóricos que han puesto los acentos críticos en la política expositiva y se ha empezado a analizar qué se cuenta y cómo se hace a partir por ejemplo de discursos de género o del desvelamiento de la existencia de una perspectiva euro-céntrica en los museos y exposiciones de antropología. Sin embargo, resulta llamativo lo escasos que son los estudios que se centren en los dispositivos de

presentación, más allá de los consabidos y abundantes manuales de carácter técnico. Es decir, estas investigaciones se quedan en el análisis de los discursos sin considerar los dispositivos en los que estos mismos discursos se asientan. El conocimiento de esta carencia motivó que escribiera un pequeño ensayo hará unos siete años, publicado por la Fundación Arte y Derecho, en el que debatía cómo se re-exponían o re-construían las obras de las neo-vanguardias o sus restos materiales.<sup>3</sup>

Mi tesis doctoral, leída en 2009, iba a profundizar, de hecho, en las problemáticas que yo entonces ya planteaba y que siguen de absoluta vigencia. Precisamente por el proceso de legitimación genealógica que experimentaron durante los años 70 las neo-vanguardias, y por la importancia de las nuevas fórmulas de visualidad expositiva que habían heredado de las vanguardias, era imprescindible iniciar mis investigaciones con una introducción que analizara de forma somera el origen de dichos problemas en la primera mitad del siglo XX. En este punto del proceso, me di cuenta de que cuanto más quería avanzar en el estudio de la re-exposición de las neo-vanguardias más me tropezaba con las vanguardias y con un amplísimo campo de investigación que, en lo relativo a sus re-exposiciones, curiosamente estaba casi virgen. Y digo curiosamente, porque no me lo esperaba. Creo que esta situación es un síntoma de la escasa importancia que se le da a los dispositivos expográficos y a las exposiciones en general una vez pasado el evento. Las exposiciones temporales se entienden como eventos de circunstancias y meramente pasajeros cuando en realidad están conformando nuestra memoria de estos objetos y, por tanto, nuestra forma de interpretarlos. Sobre estas cuestiones he encontrado sólo pequeñas referencias dentro de textos más amplios, poco más y, por supuesto, una historia de las exposiciones que se centra exclusivamente en la primera muestra realizada.<sup>4</sup> Por tanto, ya iniciada la tesis y con algo de trecho recorrido me replanteé el objeto de estudio, abandoné lo que estaba escribiendo sobre las neo-vanguardias y decidí que era preferible centrarse en las vanguardias. La introducción se convirtió por tanto en la tesis en sí y me adentré en la construcción de una genealogía crítica de las exposiciones de las vanguardias. De hecho, mi camino dibuja un constante ir hacia atrás, ya que en estos

momentos estoy estudiando las re-exposiciones del arte del siglo XIX y la reinterpretación del canon modernista que estas conllevan.

En este sentido creo que inauguré nuevas perspectivas en el estudio de las vanguardias. De los resultados obtenidos se trasluce que es preciso que todos y todas razonemos, comisarios de exposiciones y conservadores de museos, sobre la necesidad de un examen más profundo y específico del hecho re-expositivo. Los casos elegidos lo fueron no sólo por su importancia en la historia del arte sino también por la posibilidad que ofrecían para extrapolarse a otros ejemplos coetáneos. Y esto era así porque los mismos museos y exposiciones son los que continuamente proyectan sus formas de presentación a cualquier tipo de objeto.

La estructura dialéctica de mis investigaciones es muy sencilla: intento parangonar la exposición primera con las re-exposiciones posteriores. Sin embargo, creo que ofrece un regusto algo amargo: mientras que las fórmulas primeras de exposición mantuvieron una gran riqueza experimental incluso planteándose como propuestas ideológicamente contrapuestas, lo que ofrece frescura a la primera parte de cada uno de los objetos de estudio elegidos, al analizar las re-exposiciones me encontré con el uso de recursos y gramáticas en exceso similares. Una similitud que viene dada por las directrices y prácticas inerciales y normativas de los museos al mostrar los objetos de cualquier tipo o categoría estética de forma muy similar, cosificados.

Lo que por otra parte intento demostrar es que estas prácticas inerciales de los museos no son inocentes ni baladíes, sino que participan de la cosificación y descontextualización intencionada de los objetos llevada a cabo por las prácticas de la museografía de raíz modernista proyectadas a finales de los años 40 desde Estados Unidos en un proceso paulatino e insistente que he calificado como de “vuelta al orden”. La insurrección fue domesticada y creo que, en parte neutralizada, no sólo por el concurso de los textos escritos sino también por la complicidad de la presentación pública y del tipo de *museificación* de los objetos. Normas para mostrar que conllevan ritos para mirar y que reducen la experiencia del espectador a sus ojos y la obra a sus valores formales traicionando una parte de su carga semántica

ligada directamente al contexto y a las fórmulas de exhibición. Estas prácticas, perfectamente subsanables, contrastan con otras experiencias expográficas que se han salido de los caminos trillados y que considero sin duda más atinadas. Sin llegar a contextualizaciones en forma de dioramas o escenografías que resultan falsas, hay estrategias que muestran el contexto original con una cuidada elección en la disposición, los dispositivos o los elementos textuales y documentales.<sup>5</sup>

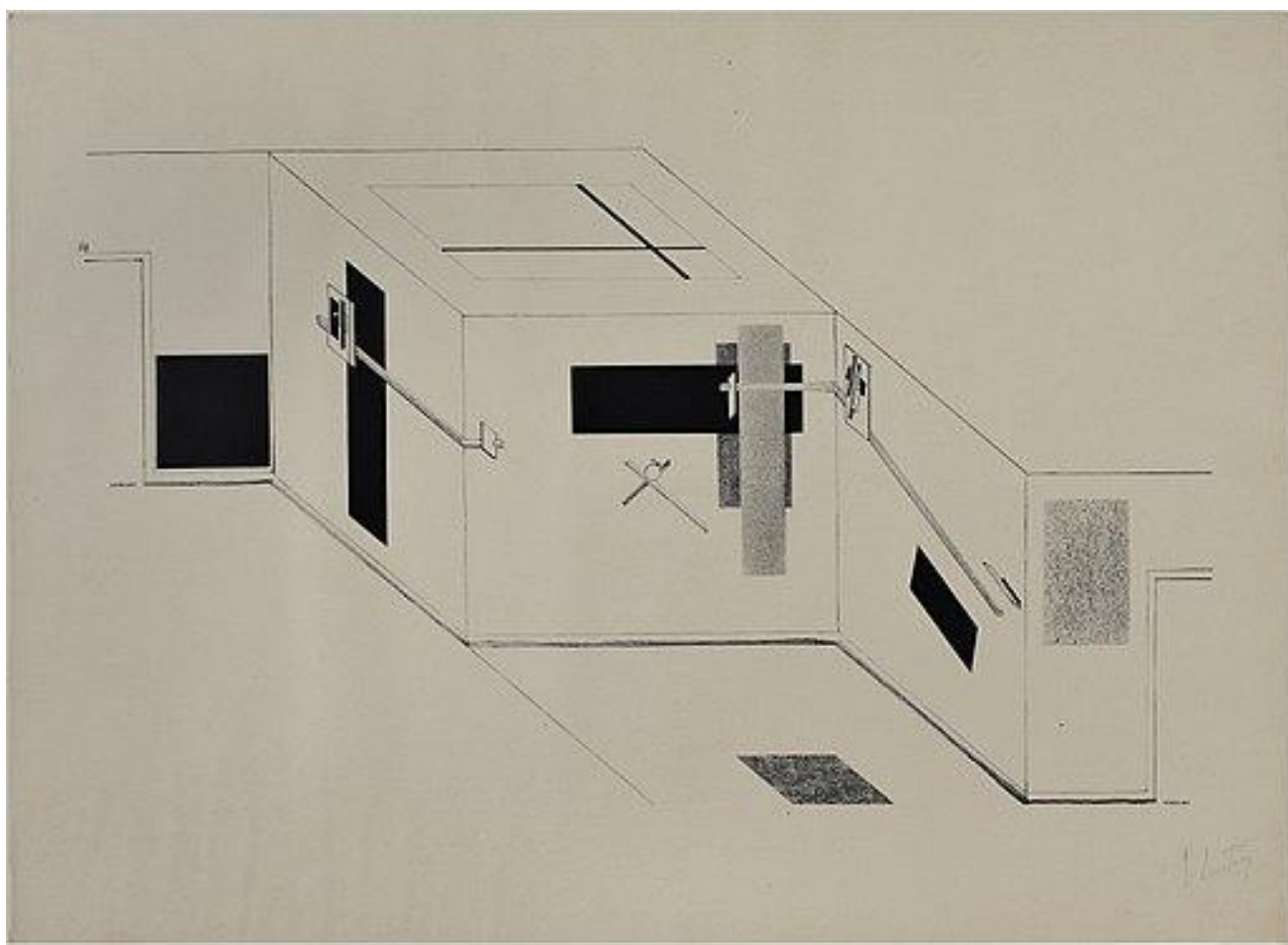
Devolver la obra a su contexto original no es posible, y así se ha puesto en evidencia en aquellos casos que lo han pretendido y que se han tropezado con los protocolos de conservación y seguridad de las colecciones. Volver atrás en el tiempo no es más que una aporía romántica, repetir experiencias que tuvieron lugar en otro tiempo y ámbito geográfico no es posible, pero insisto en que la gramática expográfica cuenta con los suficientes recursos de carácter gráfico, textual, documental o material como para poder recontextualizar correctamente una obra sin llegar a traicionar su sentido. Una gramática cuyos protocolos creo que pueden y deben ser violados si el objeto lo precisa. Una gramática que debe flexibilizarse y buscar nuevos recursos no sólo a partir de la puesta en práctica de las nuevas tecnologías aplicadas a la interacción expositiva sino por pura necesidad de comunicar adecuadamente otras formas de traducción de los objetos.

Si les parece viajemos en el tiempo a los orígenes del museo y de la exposición, tema que he estudiado a partir del siglo XVIII. Los primeros museos públicos construyeron espacios que, tanto arquitectónicamente como en sus sistemas de presentación, eran herederos de las colecciones palaciegas, en un sistema de montar que Christine Bernier ha denominado “cluster hanging”.<sup>6</sup> Las formas de mirar y los rituales que con ellas se construían, ofrecían una imagen avasalladora de la colección por la cantidad de obras que mostraban en montajes en varias hileras, lo que no dejaba casi espacio entre obra y obra y hacía desaparecer el muro. Este tipo de montaje se dirigía a un *connoisseur*, que por entonces era alguien con gran formación y por ende perteneciente a una clase acomodada, un visitante que sin ningún tipo de información reconocía un *Tiziano* a primera vista o sabía desbrozar entre la masa aquella pieza de gran calidad obviando el resto y

provocando, de esta manera, la admiración de sus acompañantes.<sup>7</sup>

Debo recordar que los nuevos lenguajes artísticos experimentados en el siglo XIX ya no ponían los acentos en la iconografía sino en la cocina, en la técnica artística, lo que implicó no sólo nuevas formas de mirar, sino también nuevas maneras de presentar. Mientras que una crucifixión podía reconocerse a más de tres metros de altura, es obvio que, en una superación del *Ut pictura poesis* horaciano, la escasa importancia que podía tener el tema para

Monet, por ejemplo, y el alcance que tenía la técnica y los valores formales de la pintura, amén de su menor tamaño, obligaban a colgar la obra aislada, a la altura de la vista y en una sola hilera para que el visitante tuviera con la pintura una relación, digamos, íntima. Algunos autores como Signac, según ha estudiado Martha Ward, defendían ya a su manera la presentación en espacios sin decoración ni ornamentos, en realidad un antecedente del cubo blanco, que permitieran al espectador concentrarse en la obra sin ningún tipo de distracción.<sup>8</sup>



**Fig. 1** El Lissitzky, *Kestnermappe Proun, Rob. Levnis and Chapman GmbH Hannover #6*, Lithography, 1923 (Berardo Collection Museum)

Analicemos levemente algunos casos de las primeras vanguardias en los que la presentación era parte de la obra. Y empecemos por una pieza fundamental de la historia del arte: *Fountain* de Marcel Duchamp, un objeto impresentable, según Hal Foster, de 1917 que me sirve para analizar el caso de los *ready made* y la inexistencia de fórmulas correctas de exhibición.<sup>9</sup> Esta circunstancia no ha sido

suficientemente abordada y en muy contadas ocasiones se refleja en las re-exposiciones de esta obra (situación que en las neo-vanguardias se repite en Eva Hesse o en Robert Morris). No entro a analizar ni a apuntalar las diferentes interpretaciones conceptuales o de cariz sexual que se han dado desde la literatura crítica acerca de este *ready made*, sino que me centré en cómo los dispositivos expográficos influyen en

dichas interpretaciones, interpretaciones que he citado sólo de forma colateral.

Estos fueron los años de laboratorio de la exposición como *Gesamkunstwerk*, un concepto acuñado para la ópera por Wagner pero que ha sido recuperado por la historia del arte para hablar de las obras de arte totales y en concreto para definir un determinado tipo de fórmula expositiva de carácter ambiental llevado a cabo en Europa entre los años 20 y 30. En este sentido he trabajado en primer lugar con los casos de los dos gabinetes que el constructivista ruso El Lissitzky diseñó con obras de sus contemporáneos abstractos en Alemania en los años 20, gabinetes que incluían la participación y experiencia del público y en los que la presencia de los dispositivos expográficos no pasaba desapercibida sino que se convertía en parte relevante de la interpretación de la obra. Es decir, la obra de arte era la exposición misma.<sup>10</sup> **(Fig. 1)**

También ambientales fueron la Dadá-Messe berlínesa de 1920, así como dos exposiciones surrealistas en las que me gustaría demorarme, la *Exposition Internationale du Surréalisme* de 1938 y *First Papers of Surrealism* de 1942. En estos casos, y siguiendo la estructura exposición/re-exposición, nos encontramos con que las re-exposiciones que he analizado por lo general muestran los objetos aislados ajenos a su contexto ambiental original, aunque a partir de finales de los años 60, época de edificación de genealogías legitimadoras para las neovanguardias, se empezó a utilizar la reconstrucción como fórmula para poder emular la experiencia pasada. Paradójicamente, los protocolos conservacionistas que los museos mantienen hacia el objeto original se ven proyectados en las reconstrucciones, hayan sido realizadas o no con el concurso del artista, impidiendo, en este sentido, que una reconstrucción asuma su única función posible hoy, un papel pedagógico que intente traducir la experiencia original. Una circunstancia que sin duda podemos calificar de fetichista. Aunque no siempre es negativa.

En otros casos de las vanguardias el contexto expositivo no se construía junto con la obra, sino que tenía una existencia previa a la que ésta se acomodaba, con la que establecía una relación de pertenencia. Un contexto que, como en las intervenciones contemporáneas, es

inalienable a la obra y se convierte en parte de la misma. Y cómo la extracción o el desgajamiento de la obra de ese lugar –y hablo de lugar en el sentido que le da Valcárcel Medina, como ámbito connotado-, provoca que ésta sufra sin duda desplazamientos de sentido. En este caso he analizado dos obras de especial relevancia, el atelier Brancusi y *Guernica* de Pablo Picasso. El caso de las esculturas de Brancusi, pese a contar con una voluminosa literatura crítica, ha sido absolutamente revelador.<sup>11</sup> Cómo interrelacionaba y presentaba Brancusi sus piezas, qué dispositivos expográficos utilizaba, cómo éstos eran parte de la escultura, y cómo se comportaban en el espacio tanto de su atelier como en las exposiciones que contaron con su aprobación, muchas de ellas diseñadas por Marcel Duchamp, tiene un reflejo en la reconstrucción del atelier. Esta reconstrucción contrasta con los montajes actuales realizados en el MoMA, o los diseñados en el Pompidou, casos en los que las esculturas se aíslan, cosifican y encapsulan. Tengamos en cuenta que para Brancusi no existía la diferencia entre soporte y pieza, o que los fondos de colores que utilizaba para sus pájaros eran para él parte inalienable de la escultura. Elementos que casi siempre son substraídos en los montajes actuales.

Hablemos de uno de mis temas favoritos: *Guernica*. Obra bidimensional y transportable, podría parecer que participa con facilidad dentro del discurso formalista y a-contextual del modernismo. De nuevo, pese a haber sido un cuadro de los más analizados y estudiados tanto en su importancia histórica como en sus posibles significados –la bibliografía de la biblioteca del Reina Sofía que se ocupa de esta obra ocupa varias baldas– no se ha hecho un seguimiento crítico de las re-exposiciones de la obra –que han sido muchísimas– analizando cómo han sido diseñadas sus presentaciones y los distintos dispositivos utilizados. *Guernica*, un cuadro mural del que se han analizado hasta las comas, resulta especialmente significativo para evidenciar la escasa relevancia que se le da en el ámbito de la investigación a los dispositivos expográficos. Que en los museos se mantiene una idea bastante esencialista de la historia del arte centrada en el objeto –lo cual se pone en evidencia también en cómo aparecen fotografiadas las piezas de las colecciones de cualquier museo en las páginas webs, siempre silueteadas y sin contexto, como si no



participaran de la contingencia del tiempo y del espacio, como intemporales y ajenas al lugar-. Porque la obra se muestra por encima tanto de las contingencias actuales como de su contexto de producción y exposición primera, parte causal de la obra misma. Y ahí es donde me rebelo: los objetos no están por encima de lo contingente, están y se experimentan en lo contingente por lo que se recordarán en ese contexto y fórmulas de presentación conformando sin duda un imaginario colectivo generacional.

En este sentido, autores como Josefina Alix o Fernando Martín han subrayado *Guernica* como parte de un continuum de significado en el pabellón español de la Exposición Universal de 1937, algo que un documento de Josep Renau que conserva el propio archivo del Reina Sofía atestigua.<sup>12</sup> La portabilidad de la obra estaba ligada a su sentido político, a la idea de poder expandir la reivindicación de la causa republicana en otros contextos que pudieran contaminarse del espíritu del pabellón. Conectado con las específicas relaciones espaciales que se establecían entre las obras del pabellón, creo que Picasso pintó lo que en las Bellas Artes se denomina un lateral, situación común para los cuadros de batallas o incluso religiosos que desde el Alto Renacimiento se pintaban para un espacio con una circulación lateralizada del visitante. Lo que, obviamente, y como en cuadros como el *Lavatorio* de Tintoretto, no excluyen otras posibilidades de mirar. En las subsiguientes re-exposiciones, la obra va ganando presencia mítica y relacionándose con la producción de un genio del arte a medida que se frontaliza y va perdiendo cargas políticas específicas, proceso de descontextualización que llegó a su clímax en el MoMA de Nueva York y en época macarthista al insuflarle una lectura formalista.<sup>13</sup>

En las últimas décadas hemos visto cómo los museos de arte contemporáneo han experimentado un cambio de paradigma. Desde los años 30, el MoMA de Nueva York, el museo de Alfred Barr y de William Rubin, marcaron cómo debía ser el relato expositivo, y de forma extendida qué era y qué no era importante dentro de las manifestaciones creativas del siglo XX. Su proyección del cubo blanco de filiación germánica, sus directrices formalistas y cronológicas a la hora de construir un relato generaron el gran relato del modernismo en el

siglo XX que fue seguido por la casi totalidad de museos del mundo.<sup>14</sup> Sin embargo, algo pareció cambiar cuando llegó la londinense Tate Modern, joven institución del siglo XXI con profundas y viejas raíces que intentó dar un golpe de estado al sistema normativo del MoMA de la mano de Lars Nittve (y de Nicholas Serota, por supuesto);<sup>15</sup> este museo ofreció en el año 2000 alternativas que construían micro-relatos diacrónicos a partir de una relación temática entre las obras creando una nueva escuela museográfica que continúa con variantes en otros museos del mundo y que, paradójicamente, se ha descafeinado de forma paulatina en la propia Tate Modern. Sin embargo, y aunque las fórmulas de narrar habían cambiado, el uso de los dispositivos expográficos seguía siendo inercialmente modernista.

Me gustaría finalizar con una reflexión. Creo que no existen fórmulas únicas para la presentación de los objetos artísticos. Tratar con una obra es como conocer a una persona: somos distintos dependiendo de cómo se va estableciendo dicha relación: si es nuestra madre, nuestra pareja o nuestro hijo, si es un enemigo, si es un ex amante... Cada pieza exige una comunicación específica que debe ser previamente pactada. Considero que lo que debemos hacer los profesionales ante este problema con muchas soluciones posibles es encontrar las más adecuadas para cada caso evitando cuando sea necesario las fórmulas normativas, en realidad en muchas ocasiones la inercia. Los profesionales de las exposiciones debemos ser fundamentalmente investigadores, a la vez que traductores de discursos y constructores de relatos críticos.

**Notas:**

<sup>1</sup> Vid. Isabel Tejada Martín, “Guernica de Pablo Picasso. Del pabellón parisino de 1937 a su articulación como obra maestra del arte contemporáneo internacional”, en AA. VV., *Patrimonio, guerra civil y posguerra*, Madrid, Museo del Prado, SECC, UCM, 2010, pp. 475-486.

<sup>2</sup> Vid. Isabel Tejada Martín, “La clase muerta” en Isabel Tejada y Grzegorz Musial (eds.), *Tadeusz Kantor. La clase muerta* (cat. exp.), Murcia, CARM, CACL y MUA, 2002, pp. 40-53. José Díaz Cuyas (ed.), *Ir y Venir. Isidoro Valcárcel Medina* (cat. exp), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales, Sala de Verónicas, Murcia y Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002. Juan Manuel Díaz Burgos e Isabel Tejada Martín (eds.), *Fotografía en la Región Murcia*, Murcia, CARM, CAM, 2003.

<sup>3</sup> Isabel Tejada Martín, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Madrid, Editorial Trama, Fundación Arte y Derecho, 2006. Mi tesis doctoral tuvo por título *De la exposición a la re-exposición: desplazamientos semánticos de la obra de arte de las vanguardias históricas en su proceso de museificación. De la insurrección a la vuelta al orden*, y fue dirigida por la Dra. Maribel Domènech Ibáñez y el Dr. Jesús María Carrillo Castillo. Leída el 6-02-2009 en la Universidad Politécnica de Valencia, en España.

<sup>4</sup> He analizado parte de la bibliografía existente sobre exposiciones y discursos curatoriales en el siguiente artículo: Isabel Tejada Martín, “On the Writing of Exhibitions”, en *The Grammar of Exhibition. Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, n° 7, 2009-2010, Ámsterdam, Silvana Editoriale, The Netherlands Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, pp. 64- 67.

<sup>5</sup> Isabel Tejada Martín, “La copia y la reconstrucción: un recurso visual en las exposiciones de historia del Arte Moderno desde los años 60 del siglo XX”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, n° 24 (2), 2012, pp. 35-50.

<sup>6</sup> Christine Bernier, *L'art au musée. De l'œuvre à l'institution*, París, L'Harmattan, 2002.

<sup>7</sup> Vid. Iain Pears, *The Discovery of Painting: The Growth of Interest in the Arts in England, 1680-1768*, New Haven/London, Yale Center for British Art -Studies in British Art, 1988.

<sup>8</sup> Martha Ward, “Impressionist Installations and Private Exhibitions”, *Art Bulletin* 73, n° 4, 1991, pp. 599-622. Martha Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

<sup>9</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

<sup>10</sup> Isabel Tejada Martín, “El Lissitzky y sus proyectos expositivos alemanes” en Oliva María Rubio (ed.), *El Lissitzky. La experiencia de la totalidad*, Madrid, la Fábrica, 2014.

<sup>11</sup> Pontus Hulten, “Brancusi et l'idée de sculpture”, en Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandre Istrati, *Brancusi*, París, Flammarion, 1986. Isabelle Monod-Fontaine, “Brancusi Scénographe” en “L'oeuvre et son accrochage”, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 17-18, 1986.

<sup>12</sup> Josefina Alix Trueba, *Pabellón español 1937: Exposición Internacional de París*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987. Fernando Martín, *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1983.

<sup>13</sup> Isabel Tejada Martín, “Guernica de Pablo Picasso...”, *op. cit.*

<sup>14</sup> Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001.

<sup>15</sup> Frances Morris, “From Then to Now and Back Again: Tate Modern Collection Displays”, en Frances Morris (ed.), *Tate Modern: The Handbook*, London, Tate Publishing, 2006.

**¿Cómo citar correctamente el presente artículo?**

Tejada Martín, Isabel; “La exposición temporal: traducir y mostrar”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 10 | Primer semestre 2017, pp. 190-196.

URL:

[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=276&vol=10](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=276&vol=10)

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 20 de junio de 2017