06 2008

Las reservas del colonialismo: el mundo en el museo

Christian Kravagna

Traducción de Marcelo Expósito

Desde la década de 1990, la reflexión crítica sobre cómo se articulan las representaciones etnográficas y antropológicas en los textos, las imágenes y las colecciones museográficas ha ocupado una parte importante del tipo de arte que está orientado por la crítica poscolonial e institucional. Artistas como Trinh T. Minh-ha o Renée Green son un ejemplo de la naturaleza que ha adquirido este tipo de temáticas y de prácticas en el arte de finales del siglo XX. Los trabajos de la artista vienesa Lisl Ponger dan continuidad al proyecto de desmantelar críticamente la manera en que se determinan las percepciones, la imaginería y las fantasías sobre el Otro que dan forma al sujeto occidental. La obra del artista nigeriano Olu Oguibe titulada *Ethnographia* [Etnografía], realizada entre 1997 y 1999, contrasta las formas típicas de historia escrita occidental sobre las gentes y las sociedades africanas con imágenes actuales de gente real, situándolas sobre el telón de fondo de la oficina de un "etnógrafo" —en la que se resaltan utensilios como gafas y pipas—, lugar en el que se producen imágenes y textos sobre el otro.

Dos de las intervenciones que considero entre las mejores con las que el arte contemporáneo ha contribuido a la reflexión sobre cómo se representa la historia en los museos corrieron a cargo del artista afro-estadounidense Fred Wilson. Al igual que los nombres anteriormente citados, a Wilson también le interesa poner en conexión críticamente la transmisión de formas de presentación institucional con las realidades políticas que estas formas por lo general ayudan a olvidar. En su exposición en el Bronx de Nueva York de 1990, Wilson realizó la obra *Rooms with a View: The Struggle Between Cultural Content and the Context of Art* [Habitaciones con vista: la lucha entre el contenido cultural y el contexto del arte]. Una de las habitaciones de este proyecto fue descrita así por el propio Wilson: "En una parte, *The Colonial Collection* [La colección colonial], envolví máscaras africanas con banderas francesas y británicas. Todas esas máscaras eran objetos de fabricación industrial, pero cuando pones algo bajo una iluminación embellecedora parece 'auténtico'. Hice fabricar una vitrina que parecía antigua, en la que coloqué litografías de las expediciones de castigo llevadas a cabo a finales del siglo XIX, que muestran los enfrentamientos entre los zulúes y los británicos, y los británicos y los ashanti. Envolví las máscaras porque son una especie de rehenes del museo. Si han estado en el museo desde finales del XIX —muchas colecciones datan de ese periodo—, eso quiere decir que fueron sacadas durante esas guerras. Hay muchos interrogantes en torno a la cuestión de si deberían ser devueltas o no. Pero lo que yo quería era llevar la historia al museo, porque tengo la sensación de que la estética anestesia la historia y sostiene la mirada imperial en el seno del museo, haciendo que continúe la dislocación de aquello de lo que tratan estos objetos"[1]. Refiriéndose a una parte de la que es probablemente su obra más famosa, la intervención de 1992 en la Maryland Historical Society de Baltimore titulada *Mining the Museum* [Minando el Museo], Wilson escribió: "Hay mucha plata en este museo. He creado una vitrina de plata repujada con la inscripción *Metalwork 1793-1880* [Trabajo en metal 1793-1880]. Pero también eran de metal, aunque escondidos en las profundidades de los almacenes de la Sociedad Histórica, los grilletes para esclavos. Así que puse todo ello junto, porque normalmente lo que tenemos es un museo para las cosas bellas y otro para las cosas horribles. Y en realidad tienen mucho que ver las unas con las otras; la producción de unas fue posible por la sujeción forzosa que facilitaron las otras"[2].

Hay un comentario reseñable que el artista nativo-estadounidense Jimmie Durham hizo en el mismo periodo, en el año 1991: "Estuve recientemente en una mesa redonda con otros tres indio-estadounidenses, discutiendo sobre el retorno de las colecciones museográficas a sus respectivas comunidades. Un hombre pregunto qué

haríamos, por ejemplo, con los miles de pares de mocasines bordados. Realmente no supimos qué responder. ¿Qué se podría hacer con miles de mocasines bordados? El Smithsonian es, de una manera perversa, un lugar perfecto para ellos"[3].

Mientras tanto, un cierto número de instituciones han hecho el intento de aplicar un poco de transparencia a la manía histórica e imperialista del coleccionismo en la que se basa el museo etnográfico. Por ejemplo, en el hall de entrada del Musée du quai Branly en París se ha erigido un cilindro acristalado, con la intención de ofrecer a los visitantes una vista interior de cómo son los almacenes de una institución de este tipo. Ello permite examinar la masa de miles de flautas, miles de arcos, miles de flechas. Con todo, el Musée du quai Branly es sólo un ejemplo del carácter pro forma que adopta este tipo de reflexión del museo sobre sí mismo, por la cual también invitan a artistas contemporáneos para que, con sus intervenciones, laven la cara de la institución. Es posible que dichas intervenciones sean tomadas muy en serio por los equipos curatoriales, pero en términos generales —como sucede en el ejemplo parisino— tanto los curadores como los artistas se ven aplastados por la escenografía del museo.

Cuando Fred Wilson habla de la necesidad de permitir que la historia se traslade al museo, su programa descansa sobre el mismo tipo de crítica de la cronopolítica de la antropología y del museo etnográfico que también se ha formulado en la antropología crítica: "El presente etnográfico es la práctica de ofrecer relatos sobre otras culturas y sociedades en tiempo presente", escribe Johannes Fabian en su libro *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* [El tiempo y el otro: cómo la antropología produce su objeto], publicado en 1983[4]. Para Fabian, la relación de la antropología con sus contenidos se ha organizado siempre de acuerdo con una significativa correlación de opuestos, tales como el aquí y el allí, el ahora y el entonces. Entiende estas técnicas como creadoras de distancia entre el sujeto y el objeto de la praxis etnográfica, y considera que ésta, a su vez, se funda sobre algo que el colonialismo produjo: la distancia sobreconcertada entre Occidente y el resto. Junto al tipo de "tiempo evolucionista" que en su momento fue dominante, y que sitúa a otras culturas en los periodos iniciales de un eje temporal universal cuya cumbre toma cuerpo en la cultura del antropólogo, Fabian hablar de un "tiempo encapsulado", que él pone en relación con las tendencias funcionalistas y estructuralistas de la etnografía. Ambas, aunque cada una a su manera, se caracterizan por un "rechazo de la coetaniedad": "Con ello quiero denominar una tendencia persistente y sistemática a ubicar el referente o referentes de la antropología en un Tiempo otro que el presente de quien produce el discurso antropológico"[5]. Este "tiempo presente", declara Fabian, "congela a una sociedad en el tiempo en que es observada; en el peor de los casos, se asume que los primitivos son repetitivos, predecibles y conservadores"[6].

En la década de 1980, cuando apareció el libro de Fabian, se estaba desarrollando el llamado debate sobre la "cultura escrita". James Clifford escribió sobre la "crisis de la antropología" en un texto que con ese título registraba una conferencia pronunciada en 1984[7]. El subtítulo del volumen que contenía dicho texto, *The Poetics and Politics of Ethnography* [La poética y la política de la etnografía], indica cuáles son los dos principales aspectos de la antropología que pueden ser sometidos a crítica:

1) En lo que se refiere al primer aspecto, la representación de otras culturas se convierte en una cuestión de estilo o de género [*la poética de la etnografía*]. ¿Qué parte de invención o ficción existe en la escritura etnográfica? ¿Hasta qué punto podemos diferenciar entre los estilos de escritura científicos y literarios? ¿Cuanto tienen de objetivo y cuánto de construido las descripciones de las culturas? Clifford Geertz publicó en 1988 un libro relevante a propósito de estas cuestiones: *Works and Lives. The Anthropologist as Author* [Obras y vidas. El antropólogo como autor][8]. En él, enuncia claramente cuáles son los patrones narrativos típicos de los informes etnográficos, y cuáles las estructuras de deseo autoriales que en ellos se manifiestan.

2) El segundo aspecto, "la política de la etnografía", pone en conexión la autoridad científica del etnógrafo con las estructuras de dominio colonial que se pueden desarrollar en el seno de (y teniendo como base) ese marco de autoridad científica.

En *Time and the Other*, Johannes Fabian plantea el reto de reconfigurar desde una perspectiva poscolonial las relaciones entre el tiempo y el poder o el discurso: "Requiere imaginación y coraje pensar qué podría suceder a Occidente (y a la antropología) si su fortaleza temporal se viera repentinamente invadida por el Tiempo del Otro"[9]. En un libro de Talal Asad que lleva por título *Anthropology and the Colonial Encounter* [La antropología y el encuentro colonial], publicado en 1973, esta fortaleza parecía haber sufrido serios daños. "La plausibilidad de la empresa antropológica, que parecía autoevidente a quienes la practicaban hace apenas una década, ya no parece tan autoevidente"[10], escribió Asad. Habla aquí de "los cambios fundamentales que desde la Segunda Guerra Mundial" han dejado bien claro, al menos para una parte de la disciplina, que los antropólogos no sólo registran el mundo, sino que determinan el modo en que son vistos los respectivos mundos en los que intervienen. Asad pone el acento sobre los procesos de descolonización que tuvieron lugar en las décadas de 1950 y 1960, y en la emergencia de las historiografías indígenas y nacionalistas que vinieron asociadas a esos procesos, las cuales, en muchos casos, se volvieron acusadoramente contra las implicaciones coloniales de la antropología. *Anthropology and the Colonial Encounter* nombra también un cierto número de sucesos concretos, como por ejemplo la financiación de investigaciones etnográficas por parte de la CIA en el contexto de la Guerra de Vietnam, de los que se deduce la urgencia de dirigir una mirada crítica retrospectiva a cómo la "antropología aplicada" ha servido de instrumento para el "dominio indirecto" de las colonias. Junto a todo lo anterior, podemos tomar en consideración también el cuaderno de campo de Bronislaw Malinowski, quien fundó la antropología moderna con sus técnicas de trabajo de campo y observación participativa. Sus notas, publicadas póstumamente, expresaban los miedos del investigador, la agresividad y el racismo; la objetividad del padre del funcionalismo británico pudo así ser observada bajo una nueva luz[11].

El libro de Asad reviste un interés especial porque enfoca las implicaciones colonialistas de la antropología no solamente como un problema moral y político, sino también, y en igual medida, como un problema teórico y epistemológico. En términos generales, la antropología ha rechazado tomar en cuenta cuáles son las precondiciones de las políticas de poder subyacentes en sus formas de producción de conocimiento, pudiendo describir así las sociedades de una manera que parece ajena al orden colonial. Johannes Fabian mostró cómo muchos etnógrafos describieron las culturas que investigaron como si fueran parte del pasado o como si estuvieran en proceso de desaparición. Este punto de vista también afectaba a los objetos que coleccionaban. Los objetos etnográficos representan un pasado, una cultura moribunda. Todo ello sirve para construir "un pasado en el que las gentes de África se ven situadas en un orden en el que los esquemas científicos del imperialismo siguen teniendo sentido"[12].

La obra de Lothar Baumgarten realizada a partir de finales de la década de 1960 se cuenta entre las reflexiones artísticas más sistemáticas sobre las prácticas etnográficas y museísticas. En 1968, junto a varias series de obras simultáneas como *Feather People (The Americans)* [Pueblos de las plumas (Los americanos)], *Ethnography, Self, and Other* [La etnografía, el yo y el otro] o *Amazonas Kosmos* [El cosmos del Amazonas], todas ellas relativas a la función del yo en la producción de la otredad, Baumgarten comenzó un análisis fotográfico —que duró dos años— de los sistemas de exposición de los museos etnográficos. Baumgarten aún era estudiante de Joseph Beuys en Düsselfdorf cuando comenzó estas obras. Como bien se sabe, Beuys había adoptado el papel profético y terapéutico del chamán en su obra artística de corte social y crítico-racionalista. Se podría decir que es del punto ciego del primitivismo tardío beuysiano de donde parten las cartografías de viaje ideológico-críticas de Baumgarten, aplicadas al contexto de los discursos y prácticas que sirven para describir, coleccionar y conquistar las culturas extranjeras. Se puede percibir en ellas cómo desplazan el deseo modernista de la diferencia sustituyéndolo por una arqueología crítica de las formas de representación del Otro.

A resultas de lo anterior, la proyección de diapositivas *Unsettled Objects* [Objetos inestables] (1968-1969) escruta el Pitts Rivers Museum de Oxford, un museo antropológico fundado a finales del siglo XIX y que desde entonces se ha conservado prácticamente sin cambios. Las ochenta imágenes de esta serie, que muestran expositores, vitrinas y objetos de la colección, llevan palabras superpuestas que denotan las actividades y efectos de la práctica museística: expuesto, imaginado, clasificado, protegido, consumido, mitologizado, analizado,

afirmado, transformado, fotografiado, enmarcado, fetichizado, etc. El museo fue donado a la Universidad de Oxford en 1884 por el Teniente General Pitt-Rivers, para que ésta preservara la colección privada y la hiciera accesible al público. La categorización y los criterios de presentación del museo siguen las ideas evolucionistas de su fundador: "Se han seleccionado y ordenado en secuencia especímenes ordinarios y típicos antes que objetos raros, con el fin de trazar, tanto como fuese posible, la sucesión de ideas mediante las cuales las mentes de los hombres en condiciones de cultura primitivas han progresado desde lo simple hacia lo complejo, y desde lo homogéneo hacia lo heterogéneo"[13]. Aunque resulta difícil de captar en medio de estos gabinetes de exposición compactos y abarrotados, lo que domina el perfil histórico y cultural de esta institución es un programa museográfico tipológico y evolucionista, diferente de un modelo de organización étnico y geográfico: "Hemos aplicado el método comparativo de Pitt Rivers mostrando en secuencias de vitrinas las herramientas de los primeros pueblos prehistóricos de Europa, Asia y África durante la Edad de Piedra"[14]. Encontramos aquí una manifestación del ya mencionado "rechazo de la coetaniedad". Un folleto del Pitt-Rivers Museum subraya la relevancia ininterrumpida del paradigma "salvador": "Las llamadas sociedades 'primitivas' están en todas partes amenazadas, y el museo actúa como un curador para el mundo entero, intentando preservar y registrar lo que podría desaparecer por completo"[15].

Como Lothar Baumgarten afirmó más tarde, el museo, apenas modernizado, se puede entender como "la reserva del colonialismo"[16] en un doble sentido: *Unsettled Objects* revela la adicción imperialista a apropiarse y acumular lo desconocido, la exigencia de controlar al Otro por medio de la organización y la clasificación. La visión de vitrinas rebosantes que contienen objetos "entre sí semejantes", cuya similitud estriba a veces en su función, otras en su decoración y otras en su forma, da testimonio del interés por un coleccionismo que no se preocupa de las estructuras sociales sino de ofrecer una panorámica global. Los objetos exhibidos no adoptan su función y ubicación en el museo de acuerdo con relaciones de correspondencia con otros objetos de una sociedad específica, sino en relación con otros objetos que a veces son cultural y geográficamente distantes, con los que parecen entrar en una relación de cooperación destinada a resolver interrogantes que tienen que ver con la "humanidad" como un todo. Tales interrogantes se formulan desde el punto de vista de la modernidad occidental e industrial, siendo ésta exactamente aquello que queda fuera del horizonte de intereses del museo: "El museo considera al mundo su provincia, y el periodo que trata va de los primeros tiempos hasta el presente, pero excluyendo la producción de masas"[17]. Si el museo nos habla —más por su atmósfera que por una argumentación razonada— de la "diversidad de las especies" del Otro, la instalación de diapositivas de Baumgarten contempla el museo antropológico como una manifestación de la formación del pensamiento y del conocimiento situada en una localización concreta y en el contexto del colonialismo. Es el caso, sobre todo, de las imágenes que muestran el empaquetamiento, numeración, etiquetado y ordenación decorativa de los objetos coleccionados; todo lo cual señala las pretensiones científicas, conservacionistas y estéticas del museo. Una de las imágenes más bellas e instructivas es aquella que muestra un equipamiento técnico instalado para que el espectador pueda mirar las vitrinas sin que le moleste su reflejo sobre el cristal. Indica el ocultamiento sistemático de la autoridad que ordena, del sujeto de la representación, de las prácticas institucionales de representación.

Mientras observamos la presentación serial de diapositivas en la proyección de Baumgarten, se desvanece la posibilidad de que concentremos o fijemos nuestra mirada sobre objetos individuales. La obra transmite un sentido de desorientación por la acumulación de objetos que presenta, provocando que el espectador tienda a querer asumir el control, el deseo de ordenar en un marco de referencia estable la visión fugaz del material exótico. Una de las cualidades concretas de la obra reside en que provoca en el espectador una identificación parcial con el esfuerzo que el museo hace por imponer un orden, porque la posibilidad de una mirada crítica sobre la institución es socavada por un exotismo que se identifica con ella.

Antes de dar otro salto en la historia del arte, me gustaría mencionar un paralelismo significativo que existe entre la enumeración que hace Baumgarten de las prácticas a las que los objetos coleccionados se ven sometidos en el contexto del museo, y la descripción literaria de una sociedad sometida al colonialismo. En la

novela *Ambiguous Adventure*, publicada en 1962, Cheikh Hamidou Kane hablaba del futuro de los pueblos de África occidental que reaccionaron contra el colonizador bien mediante la lucha armada, bien de manera más pasiva. "Quienes lucharon y quienes se rindieron, quienes lo aceptaron y quienes se opusieron obstinadamente: llegado el momento, todos se vieron censados, divididos, clasificados, etiquetados, conscriptos, administrados"[18]. En la década de 1920, Hannah Höch creó una serie de fotomontajes que sería correcto considerar una crítica institucional *avant la lettre*. Las obras de la 18 a la 20 de esta serie realizada por la dadaísta berlinesa fueron materializadas entre 1924 y 1934. La mayoría de estos trabajos de pequeño formato está titulada individualmente, mientras que la serie completa lleva por título *Aus einem ethnographischen Museum* [De un museo etnográfico]. Hasta el nombre de la serie es sorprendente, pues señala a un desvío de las normas de la época sobre la producción artística que se refería a otras culturas y sus artefactos. El título de Höch muestra inequívocamente que los temas que aparecen en los fotomontajes se han de atribuir a un contexto institucional occidental, y no afirman hablar de otro lugar cultural, como sí hacen las obras de otros artistas. Antes incluso de que miremos las obras individuales, el título de la serie nos ha ofrecido ya un marco que obliga a su lectura concienzuda. Todo lo que en estas imágenes tiene la apariencia de ser exótico, primitivo o extranjero, pertenece al orden discursivo del museo o de la etnografía como práctica científica.

Pareciera que a comienzos del siglo XX, en el entorno inmediato del dadaísmo, y especialmente en su variante política del dadá berlinés, se hubieran dado las condiciones que conducirían al desarrollo de la "crítica institucional" desde una perspectiva artística. Además de enfrentarse críticamente a las estructuras capitalistas, nacionalistas y patriarcales de la República de Weimar, el arte dadaísta mostró ser consciente del fenómeno mediático. Si el problema fundamental del arte primitivista y exoticista de la modernidad temprana estriba en su incapacidad de diferenciar entre representación y realidad, los dadaístas eligieron como materia de su arte la realidad del lenguaje y las imágenes, especialmente la de los medios de comunicación de masas. Los métodos dadaístas deconstruyen el modismo y la retórica de los mundos creados por el lenguaje y las imágenes públicas, montando sus fragmentos de acuerdo con un lenguaje crítico. En los fotomontajes y collages dadaístas la fotografía se entiende menos como una descripción de la realidad que como un elemento constitutivo de la realidad moderna y de los medios de comunicación. Observadas desde esta posición, las fotografías son siempre fragmentos enmarcados y contextualizados de una práctica discursiva. Más aún, la sensibilidad dadaísta hacia las representaciones mediáticas se vincula con la reflexión crítica e irónica sobre el estatuto social del arte y el papel de los artistas. Esta combinación de consciencia de los medios de comunicación y autorreflexividad evitó que reprodujeran el tipo de imaginería idealista del Otro que mostraba el primitivismo dominante de la modernidad temprana.

Me parece que hay otros dos factores que merece la pena señalar en lo que se refiere a la perspectiva —excepcional para la época— de Hannah Höch a la hora de realizar sus fotografías y objetos etnográficos. Por una parte Höch, siendo la única mujer en el grupo dadaísta dominado por hombres, se encontraba en una posición marginal, y toda su obra artística está atravesada por la reflexión sobre el papel de la mujer en una sociedad altamente tecnologizada y mediatizada. Por otra parte, entre 1916 y 1926 Höch trabajó para la empresa de publicidad Ullstein, que publicaba las revistas más populares en la Alemania del momento. La mayor parte de las imágenes utilizadas en las fotografías de Höch provenían de estas revistas ilustradas (*Illustriert Zeitung*, *Uhu*, *Querschnitt*), a las cuales la artista tenía acceso directo. En ellas no sólo se negociaba la imagen de la mujer —oscilando entre la emancipación social y una nueva forma de mercantilización—, sino que además contenían abundante material exótico y etnográfico. Con algunas excepciones, para elaborar las series de obras sobre papel *Aus einem ethnographischen Museum* Hannah Höch juntaba motivos y fragmentos recortados tanto de mundos fotográficos compuestos por mujeres como de imágenes étnicas, convirtiéndolos en figuras híbridas. Aunque la artista señaló que las visitas al museo le habían servido de estímulo para realizar estas obras, la serie no se refiere a un solo museo, sino que reflexiona de manera general sobre los lugares y las técnicas de construcción de la Otredad. Su lectura comprehensiva de la institución y de los media como instancias de producción de significados relativos a la diferencia sexual y a la diferenciación cultural es una de las características más significativas de esta serie. La combinación de fragmentos de imágenes de cuerpos de

mujeres blancas con otros de esculturas no europeas invita a examinarlas en su relación mutua, y se diferencia de una manera fundamental de la habitual ausencia de significantes de europeos blancos en el arte primitivista. En lo que atañe a las esculturas, ello tiene como resultado que sean percibidas como objetos que pertenecen a un sistema de referencia institucional y occidental, al ser expuestas a la curiosidad visual siempre al lado de sus compañeras, los cuerpos de las mujeres blancas.

Dejando a un lado el título de la serie, ¿dónde podemos encontrar otros indicios claros de esta reflexión sobre el museo? En primer lugar, el propio medio formal apunta a la presentación museística. Höch situó con frecuencia sus figuras sobre pedestales recortados de papel de colores. Las figuras se muestran recortadas sobre fondos neutros, en espacios vacíos, muchas veces contenidos a su vez en el interior de marcos a modo de ventanas. En un sentido más restringido, estos marcos se pueden leer como una referencia a las vitrinas o cabinas de exposición, pero también, en sentido figurativo, como una referencia a las prácticas de producción de significado. Que los marcos de Höch en esta serie sirven también como símbolo del deseo es algo que se puede apreciar si los comparamos con una fotografía suya de 1925, *Der Traum seines Lebens* [El sueño a lo largo de la vida]. Muestra a una novia colocada en varias poses provocadoras, encerrada y fragmentada por una serie de marcos. Aquí el marco se debe entender inequívocamente como una metáfora de la integración forzada de la persona representada en la fantasía de un sujeto que, en este caso, es masculino. En la serie *Aus einem ethnographischen Museum* los pedestales y marcos se pueden por tanto leer como señalizadores de un proceso de traducción por medio del cual el objeto etnográfico se ve sujeto cuando se lo transfiere de su contexto original al museo occidental.

Aparte de estos significados, la técnica del montaje por sí misma produce un extrañamiento de los fragmentos de esculturas, forzándolos al interior de nuevas constelaciones de significado, estableciendo un paralelismo con la práctica del coleccionismo etnográfico que arranca los objetos fuera de su contexto y del significado con el que son utilizados, insertándolos en un orden que les resulta ajeno. Más aún, hay que resaltar cómo Hannah Höch pone en equilibrio torsos escultóricos no europeos sobre piernas femeninas aparentemente frágiles que, a su vez, están extraídas de fotografías de danza o deporte; por tanto, de fotografías que, en su origen, muestran también acontecimientos públicos escenificados. Finalmente, el deseo de la otredad institucionalizado al que están sometidos los objetos etnográficos se ve enfatizado mediante los (fragmentos de) cuerpos femeninos sexualizados, que en las esculturas se unen a estas grotescas construcciones de la extranjería. Aun cuando resulta difícil hoy reconstruir con exactitud las intenciones críticas de Höch, su punto de vista sobre las condiciones institucionales en las que la construcción de la otredad se produce, condicionada por los medios de comunicación, sobresale claramente frente a las actitudes artísticas de algunos de sus contemporáneos, que imaginaban al "primitivo" como un espacio en el que proyectar sus deseos de escapar a la civilización.

Las obras realizadas por Höch en la década de 1920 representan el inicio de una perspectiva artística crítica con el museo etnográfico, y las obras de Lothar Baumgarten de finales de los años sesenta se cuentan entre las primeras críticas institucionales explícitas. Pero no deberíamos olvidar tampoco que hay toda una serie de otros posicionamientos que se han desarrollado, no por azar, durante la fase de descolonización: el surrealismo etnográfico de la publicación *Documents*, algunos de los films de Jean Rouch o las reflexiones entorno a la conexión entre el colonialismo moribundo y la muerte simbólica del arte africano en los museos occidentales que Chris Marker y Alain Resnais llevaron a cabo en su brillante film de 1953 *Les Statues meurent aussi* [Las estatuas también mueren].

[1] Fred Wilson, *Constructing the Spectacle of Culture in Museums*, en Christian Kravagna (ed.), *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Kunsthaus Bregenz, Colonia, 2001, pág. 98.

[2] *Ibídem*.

[3] Jimmie Durham, *On Collecting*, en *The Museum as Arena*, *op. cit.*, pág. 93.

[4] Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*, Columbia University Press, Nueva York, 1983, pág. 80.

[5] *Ibídem*, pág. 31.

[6] *Ibídem*, pág. 81.

[7] James Clifford y George E. Marcus (eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography,* Berkeley, 1986, pág. 3 [versión castellana: *Retóricas de la antropología*, Júcas, Barcelona, 1991].

[8] Clifford Geertz, *Works and Lives. The Anthropologist as Author,* Stanford University Press, Stanford, 1988.

[9] Johannes Fabian, *Time and the Other*, *op. cit.*, pág. 35.

[10] Talal Asad (ed.), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Prometheus, Amherst y Nueva York, 1973, pág. 10.

[11] No debemos pasar por alto aquí algunas contradicciones reseñables. El mismo Malinowski, quien se convirtió en un factor desencadenante de la crisis de la dimensión científica de la antropología, apoyaba también las etnografías indígenas en la medida en que, por ejemplo, fue el supervisor de la tesis de Jomo Kenyatta, quien más tarde se convirtió en presidente de Kenia. Cuando se publicó, con el título de *Facing Mount Kenya. The Tribal Life of the Gikuyu* (1938), Malinowski escribió la introducción.

[12] Johannes Fabian, *Curios and Curiosity: Notes on reading Torday and Frobenius*, en Enid Schildkrout y Curtis A. Keim (eds.), *The Scramble for Art in Central Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pág. 101.

[13] General Pitt Rivers, en un discurso pronunciado en 1874 en el Anthropological Institute del South Kensington Museum, citado en Beatrice Blackwood, *The Origin and Development of the Pitt Rivers Museum,* Oxford, 1991, pág. 2.

[14] *Ibídem*, pág. 3.

[15] *Ibídem*, pág. 19.

[16] Lothar Baumgarten, cita sin título, en *Kunst-Welten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, catálogo de la exposición en el Museum Ludwig, Colonia, 1999, pág. 372.

[17] Beatrice Blackwood, *The Origin and Development of the Pitt Rivers Museum*, *op. cit.*, pág. 19.

[18] Cheikh Hamidou Kane, *Ambiguous Adventure*, Heinemann, Londres, 1972, pág. 49 [versión castellana: *La aventura ambigua*, Elipsis, Barcelona, 2007].