

Hacia una exposición científica del arte: estudio comparado (Pereira, Madrid)¹

Ana Tirado de la Chica²

Resumen

Introducción: este trabajo aborda el problema del estatismo de la exposición de arte que, a diferencia de la exposición de ciencias y de museos de historia social, que han recibido un giro de enfoque científico y socio-cultural, respectivamente, la manera de exponer el arte permanece según el arquetipo de galería de arte. **Objetivo:** el objetivo principal es conocer cómo opera la información teórica y de fundamentación en la exposición de arte. **Materiales y métodos:** se realiza un estudio comparado de dos casos internacionales de exposición de arte. Una es Itinerarios del vértigo (2015), con obra de la colombiana Sandra Silva, en el Museo de Arte de Pereira, Colombia. La otra es La invención concreta (2013), con obra latinoamericana de la colección de arte de la Fundación “Patricia Phelps de Cisneros”, en

el Museo Nacional Centro de Arte “Reina Sofía” de Madrid, España. El método es de tipo cualitativo, basado en técnicas etnográficas para la recogida de datos y en técnicas de codificación y clasificación de los datos para el análisis, según tres descriptores clave: objetos que se expone en sala, estética-arquitectónica e información interna. **Resultados:** se refieren a dos tipos de exposición y desde una perspectiva de la transferencia del conocimiento artístico: una transferencia aplicada a la obra de arte y, otra, aplicada a dispositivos estético-artísticos que también son expuestos en sala. **Conclusiones:** las conclusiones están dedicadas a aquellos aspectos más significativos para una exposición científica del arte según esta transferencia.

Palabras clave: museos, arte, transferencia del conocimiento, exposición

1 Artículo original derivado del proyecto de investigación “Visita y trabajo de campo en museos de arte en Colombia. Estancia postdoctoral de investigación internacional, del Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Valle, ejecutado entre mayo y agosto de 2015; Financiado por la Comisión Europea, el Gobierno regional de la Junta de Andalucía y la Universidad de Jaén (España), a través del Programa de Fortalecimiento de las Capacidades I+D+i en las Universidades 2014-2015 de FEDER.

2 Doctor en Patrimonio y Licenciada en Historia del Arte, Universidad de Jaén, Especialista, docente-investigadora del Área de Didáctica de la Expresión Plástica y miembro del grupo Laboratorio de Experimentación Espacial (HUM-155) de la Universidad de Jaén. Correo: atirado@ujaen.es / ORCID: 0000-0001-5761-7288.

Autor para Correspondencia: Ana Tirado de la Chica, correo: atirado@ujaen.es
Recibido: 9/04/2018 Aceptado: 20/11/2020

Towards a scientific exhibition of art: comparative study (Pereira, Madrid)

Abstract

Introduction: this work addresses the problem of the statism of the art exhibition that, unlike the exhibition of sciences and museums of social history, on what has been applied a scientific and socio-cultural perspective, respectively; the manner of exhibit art keeps the archetype of the art gallery. **Objective:** the main objective is to know how theoretical information operates in the art exhibition. **Materials and methods:** this study consists in a comparative study between two international cases of art exhibition. One is *Itinerarios del vértigo* (2015), by a Colombian artist called Sandra Silva, at the Art Museum of Pereira, Colombia. The other is *La invención concreta* (2013), by the “Patricia Phelps de Cisneros” Foundation’s Latin American Art Collection, at the “Reina Sofía” National Art Center Museum in Madrid, Spain. The method is qualitative, based on ethnographic techniques for the collection of data and on codification and classification techniques for the analysis, according to three key descriptors: objects that are exposed in showroom, aesthetic-architectural and internal information. **Results:** the results are about two types of exhibition regarding to a transfer of knowledge perspective: a transfer of knowledge applied to works of art and to aesthetic-artistic devices that are exhibited in the showrooms as well. **Conclusions:** the conclusions are directed to aspects that have been found most significant for a scientific exposition of art according to this transfer of artistic knowledge.

Keywords: museum, art, transfer of knowledge, exhibition

Para uma exposição científica de arte: estudo comparativo (Pereira, Madrid)

Resumo

Introdução: este trabalho aborda o problema do estatismo da exposição de arte que, ao contrário da exposição de ciências e museus de história social, que têm recebido uma virada de abordagem científica e sociocultural, respectivamente, a forma de expor restos de arte de acordo com o arquétipo da galeria de arte. **Objetivo:** o objetivo principal é saber como funcionam as informações teóricas e fundacionais na exposição de arte. **Materiais e métodos:** é realizado um estudo comparativo de dois casos internacionais de exposição de arte. Um é *Itinerarios del vértigo* (2015), com a obra da colombiana Sandra Silva, no Museu de Arte Pereira, Colômbia. O outro é *La invención concreta* (2013), com obras latino-americanas da coleção de arte da Fundação “Patricia Phelps de Cisneros”, no Museu do Centro Nacional de Arte “Reina Sofía” de Madrid, Espanha. O método é qualitativo, baseado em técnicas etnográficas de recolha de dados e em técnicas de codificação e classificação de dados para análise, segundo três descritores-chave: objectos expostos na sala, estético-arquitectónico e informação interna. **Resultados:** referem-se a dois tipos de exposição e numa perspectiva de transferência de conhecimento artístico: uma transferência aplicada à obra de arte e, outra, aplicada a dispositivos estético-artísticos que também são expostos na sala. **Conclusões:** as conclusões são dedicadas àqueles aspectos mais significativos para uma exposição científica de arte de acordo com esta transferência.

Palavras-chave: museus, arte, transferência de conhecimento, exposição

Introducción

Mientras que los museos y exposiciones de ciencias han experimentado una importante innovación en sus diseños y montajes, como también los museos de antropología e historia social han liderado el enfoque socio-cultural de la museología, estos cambios no han afectado sustancialmente a la exposición de arte, que se mantiene con cierto carácter estático y en el que perduran enfoques museológicos de estética y de consumo (Hopper-Greenhill, 1992; Ávila, 2003; Alonso, 2001; Lorente, 2008). En uno y otro sentido, prevalece la exclusividad de la obra expuesta y, de este modo, la renovación del formato de exposición de arte se ciñe a aspectos formales, tales como la actualización de las obras y dialécticas estéticas con el espacio (ordenación, escenografía), (Rico, 2007; Pérez, 2007), pero donde se mantiene una conceptualización impasible de la deleitación visual. Sin embargo, por otro lado, los proyectos de montaje de exposiciones de ciencias están basados en la interacción, según dispositivos muy diversos: cédulas, gráficos, vitrinas, vídeos, aparadores, “displays”, entre otros, que atienden las cuestiones de qué es esto, de qué se compone, para qué sirve y cómo se utiliza (Rojas, 2007). Entonces, ¿por qué las exposiciones de arte se mantienen en mausoleos de objetos fetiches? ¿No se podría plantear la exposición de arte también en clave de difusión científica del conocimiento? ¿Cómo podría hacerse?

La exposición de arte también es deudora de una transferencia de los modos de pensar. Alonso (2001) distingue cuatro tipologías de exposición, según las siguientes: la simbólica, la comercial, la documental y la estética. En particular, el tipo estético se refiere al valor artístico de las obras y está asociado a los museos y galerías del arte, mientras que el de tipo documental, que se refiere al valor informativo o científico de los objetos, está

asociado a museos de carácter científico o técnico, como los ecomuseos, por ejemplo – según cita el autor- (2001, p. 202). Entonces, ¿se podría reconocer un tratamiento científico también para la exposición de arte?

La hipótesis de este trabajo se refiere a que la transferencia del conocimiento artístico aplicada a la exposición de arte ejerce un importante factor de innovación y desarrollo sobre la exposición y en el que residen las posibilidades de transformación de la exposición de arte, de un enfoque estético y de consumo, hacia otro científico. En este sentido, el objetivo principal de este trabajo está dirigido a conocer cómo opera una transferencia del conocimiento artístico aplicada a la exposición de arte para una práctica innovadora y de desarrollo de la exposición. Para ello, se realiza un estudio comparado de casos internacionales de exposición de arte, que dan cuenta de diferentes propuestas actuales en este sentido y que, en conjunto, permiten extraer conclusiones sobre los aspectos principales para esta transferencia.

Materiales y métodos

Para el estudio comparado, se hizo una selección de dos casos internacionales de exposición de arte, según el criterio de inclusión en sala de otros dispositivos estético-artísticos, de modo que la manera de exponer no fuera exclusiva de las obras (que es la característica principal del arquetipo de galería de arte). Los dos de la muestra son: la exposición temporal *Itinerarios del vértigo* (2015) de Sandra Silva en el Museo de Arte de Pereira, Pereira; y la exposición temporal *La invención concreta* (2013), colectiva de artistas latinoamericanos, en el Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo “Reina Sofía” (en adelante, MNCARS), Madrid.

Itinerarios del vértigo³ de Sandra Silva en el Museo de Arte de Pereira⁴, Pereira (Colombia), pudo verse del 26 de junio al 16 de agosto de 2015. Se expuso el trabajo de Silva, que originalmente realizó en 2014 y en el que abordó el tema del miedo y los lugares del miedo en la ciudad de Pereira, respecto de sus ciudadanos/as y el colectivo travesti.

La invención concreta⁵, con obra de artistas latinoamericanos procedente de la Colección Patricia Phelps de Cisneros, y que estuvo comisariada por Gabriel Pérez-Barreiro, director de esta Colección, y por Manuel Borja Villeda, director del MNCARS, pudo verse desde el 23 de enero al 16 de septiembre de 2013 en el MNCARS⁶, Madrid (España). La exposición estuvo dedicada a la abstracción geométrica latinoamericana de entre los años 30 y 60 del siglo XX (Rodríguez & Inglés, 2013).

Para la recogida de la información, se han aplicado técnicas etnográficas (Díaz, 2012), según las siguientes: observación directa y residencia en el lugar; documentación gráfico-visual, utilizando la herramienta de cámara fotográfica y de vídeo para la toma de muestras de fotografía y de audiovisual de los espacios expositivos y su entorno institucional; y recogida de material primario de tipo documental, según materiales de información y catalográfico de las exposiciones editados por parte de las entidades y agentes responsables de las exposiciones (cartelería, catálogos, folletos, recursos en línea de páginas web, etc.), las obras y los/as artistas.

El análisis de los datos se ha basado en tres descriptores clave. Estos se han definido

según tres aspectos de la exposición de arte, que principalmente han intervenido a lo largo de la historia de las exposiciones, para una renovación del formato expositivo, según se ha encontrado en la revisión del estado actual del tema (Lorente, 2015; Tobelem, 2012; Pérez, 2007; Rico, 2007; Guash, 1996). Estos tres descriptores clave son: los objetos que se exponen en sala, la estética-arquitectónica del espacio expositivo y la información interna. Para el análisis, se han aplicado las técnicas cualitativas de codificación y clasificación de los datos (Miles & Huberman, 1994; Bazeley, 2013), utilizando la herramienta informática de análisis cualitativo “Atlas.ti 8” (licencia 2017, versión 8.1.30.0).

Resultados

Este apartado presenta la descripción de los resultados. Estos aparecen ordenados de acuerdo con los tres descriptores clave del análisis: objetos que se exponen en sala, estética-arquitectónica e información interna.

Objetos que se exponen en sala

Los resultados de los objetos expuestos en sala se dirigen a dos tipos principales. Por un lado, las obras de arte en sí mismas en su condición objetual y según las múltiples formas discursivas del arte (variedad infinita de medios, soportes y formatos que el arte actual puede adquirir). Por otro lado, otros dispositivos también estético-artísticos, diferentes a las obras, y que se insertan en el espacio de las salas con un papel predominante también.

3 Silva, S. (2014). Sandra Silva: Itinerarios del vértigo. Consultado el 9 de abril de 2018. <http://www.sandrasilva.com.co/itinerarios-del-vertigo/itinerarios-del-vertigo/>

4 Museo de Arte de Pereira (2015, 18 de julio). Sandra Silva: Itinerarios del vértigo. Consultado el 9 de abril de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=evrv32F-_Xk

5 Fundación Colección Patricia Phelps de Cisneros (2013). La invención concreta. Consultado el 9 de abril de 2018. <http://www.lainvencionconcreta.org/es>

6 Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía (2013). La invención concreta. Consultado el 9 de abril de 2018. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros>

La exposición Itinerarios del vértigo estuvo compuesta por dos obras de arte propiamente dichas. Estas consistieron en una de formato audiovisual y otra de tipo instalación. El audiovisual se tituló Crónica audiovisual “Días de Afrodita”, de género documental, se compuso de una recopilación de fragmentos de vídeo sobre los lugares y establecimientos de la ciudad de Pereira (Colombia), que las personas travesti frecuentan en su actividad cotidiana y en el ejercicio de la prostitución. La instalación se tituló Vestidos orales, y consistió en un trabajo colectivo en que una serie de figuras de maniquís fueron ataviadas según las identidades

de corporeidad y representación visual de las personas travesti de la investigación. Desde una perspectiva museográfica, esta obra se dispuso en una extensa sala, muy alargada y diáfana, de modo que se creaba un conjunto visual de toda la serie. El resto de la exposición de Itinerarios del vértigo se refirió a cinco dispositivos estético-artísticos (ver Figura 1), que consistieron en un mapa conceptual sobre uno de los muros, un libro de artista (que constituye el informe y memoria de la investigación realizada), un mapa simbólico del miedo y un *fobófono* (estos últimos de creación original de la artista).

Figura 1. Mapa conceptual, Mapa simbólico del miedo y *Fobófono* realizados por Sandra Silva, incluidos en la muestra de la exposición Itinerarios del vértigo en el Museo de Arte de Pereira.



Fuente: elaborada por la autora

El mapa conceptual constituye el elemento de síntesis de la exposición. Especifica el corpus teórico de ideas y de la propuesta artística de la investigación que realiza Sandra Silva. La parte central en dirección concéntrica, indica: “INVESTIGACIÓN BASADA EN LA CREACIÓN” (propuesta metodológica); arriba, “ITINERARIOS DEL VÉRTIGO” (síntesis de conclusiones); abajo, “A partir de

LO RELACIONAL y LO CONTEXTUAL” (método de investigación-acción); los laterales del mapa indican la propuesta de investigación, que particularmente realizó la artista: “ACONTECIMIENTOS ESTÉTICO-ARTÍSTICOS”, según “1. INSTALACIÓN VESTIDOS ORALES”, “2. CRÓNICA AUDIOVISUAL DÍAS DE AFRODITA” y “3. LIBRO DE PENSAMIENTO Y

PRODUCCIÓN ESTÉTICO-ARTÍSTICO”; y “PROVOCACIONES ESTÉTICO-ARTÍSTICAS”, según “1. MAPASIMBÓLICO DEL MIEDO”, “2. FOBÓFONO” y “3. REGISTRO AUDIOVISUAL VESTIDOS ORALES”.

El Libro de pensamiento y producción estético artístico es la presentación de los resultados de investigación artística en forma de libro de artista, a modo de informe o memoria de la investigación, que recopilan las descripciones en texto escrito de las composiciones visuales de dibujos. El Mapa simbólico del miedo da nombre a un objeto de mapa callejero de la ciudad de Pereira, realizado en impresión digital sobre vinilo, que indica: “Señale aquí los lugares más miedosos o peligrosos de la ciudad de Pereira”. Contiene decenas de pegatinas adosadas con símbolos varios repartidos por todo el mapa, que aluden a diferentes situaciones de miedo y violencia. En conjunto, simbolizan los lugares del miedo en Pereira según testimonios de su propia población. El *Fobófono* da nombre a dos dispositivos electrónicos de sonido, uno de grabación y otro de audición. El de grabación incorpora un micrófono, que se activa pulsando un botón; el de escucha incorpora unos auriculares. A su vez, estos dos se disponen junto a un cartel donde puede leerse la siguiente pregunta: “¿Qué es lo que le produce miedo en el sector del Parque de la Libertad?”, y el público puede aportar su propio testimonio por grabación de voz y escuchar otros que se hayan dejado.

En el caso de La invención concreta, los discursos artísticos fueron de pintura y escultura de gran formato con intenso juego óptico que, junto a sus grandes dimensiones, expandían sus efectos sobre el espacio. Obras de Jesús Soto, Juan Alberto Molenberg, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre otros/as. En este sentido destacó la instalación de Héctor Fuenmayor, titulada *Citrus 6906* (1973), que ocupaba toda una sala en su conjunto, y que era una intervención pictórica de amarillo sobre los cuatro muros de la estancia.

El dispositivo estético-artístico de la exposición consistió en un diagrama mural (ver Figura 2). En un sentido museográfico, este se dispuso en una sala anexa, separada, así, del resto del espacio de muestra de las obras, de modo que no invadía la atención visual de las obras expuestas en el resto de las salas. El diagrama mural consistió en una especie de mapa visual de gran formato, que se extendía por el ancho y largo de los cuatro muros de la sala. Este representaba la relación de conceptos (Diálogo, Universalismo, Geometría, Ilusión y Vibración), referencias teóricas (el filósofo Henri Focillon, Platón, Rudolf Arnheim, etc.), corrientes artísticas (MADÍ, De Stijl, Cinetismo, Música dodecafónica, etc.), que han influenciado la producción artística de la exposición.

Figura 2. Diagrama mural realizado por la Fundación Patricia Phelps de Cisneros, incluido en la muestra de la exposición La invención concreta en el MNCARS.



Fuente: elaborada por la autora

Estética-arquitectónica de las salas

En los resultados respecto del tratamiento estético-arquitectónico del interior de las salas no se encuentran importantes variaciones de uno caso a otro, de modo que los dos casos participan del tratamiento que es común al formato de galería de arte, y que se caracteriza por ser neutra, aunque no inocente, en el sentido de que este consiste en un tratamiento de los elementos arquitectónicos para intensificar el carácter exclusivo y solemne de las obras en este espacio (Pérez, 2007). Se tratan de muros lisos y monocromáticos, en color blanco u otros oscuros de contraste. El resto de los elementos museográficos y estructuras de instalación se mimetizan en todo ello. El suelo también recibe un tratamiento neutro en color gris y con materiales sin brillo ni reflejos.

Información interna en sala

En los resultados respecto de la información interna en las salas, se encuentra que esta recibe un tratamiento discreto y complementario en todos los casos. Se restringe a las cartelas de identificación de las obras y otros textos breves sobre el muro al comienzo del recorrido,

que es de presentación, y que indica algunas referencias breves sobre el proyecto expositivo. Consisten en textos breves, de apenas un párrafo, impresos sobre vinilo y adosados a los muros. En sala, consisten en cartelas de identificación de las obras.

Discusión

La transferencia del conocimiento artístico de la obra en la exposición de arte

La obra de arte en sí misma, como resultado de los procesos de producción y creación artísticas, constituye una transferencia del conocimiento artístico, en el sentido de que conceptos, teorías e ideas son transferidos a las formas artísticas del discurso. Se trata del eterno debate entre forma y contenido (Eco, 1994; Peryson, 1988). En la historia del arte se observa que los discursos del arte se transforman también como respuesta a las condiciones socio-culturales en las que se imbrican los/as artistas y la producción artística en general: pasar, de las obras por encargo por mecenas, a la creación autónoma y a proyectos de co-producción; incorporar nuevos medios y

materiales (land-art, net-art, video-mapping, arte povera, arte cinético, ready-made, pop art, etc.). Es en este sentido que la obra de arte es resultado de una transferencia del conocimiento artístico.

El arquetipo de la galería de arte se ha concentrado casi exclusivamente en la obra de arte y, por tanto, se ha dedicado solamente a una transferencia del conocimiento artístico. En este sentido, las exposiciones de arte han actualizado los tipos de arte hacia aquellos más actuales, pero que han mantenido una conceptualización imparable de la deleitación visual de las obras (Tirado-de la Chica, 2016), aún hoy comparable a la del poeta Goethe cuando visitó por primera vez la Galería de Arte de Drese (Alemania) en 1786: “(...) quedé sobrecogido de admiración, porque todo aquello estaba muy por encima de cuanto yo había podido imaginar. (...) reinaba un profundo silencio; más parecía un espectáculo que un taller de trabajo, y causaba una impresión solemne, única en su género, y tanto más parecida a la emoción que se siente al entrar en la casa de Dios, por cuanto los ornamentos de más de un templo, objeto de adoración, estaban de nuevo expuestos en este lugar (Goethe, 1811, citado en Alonso, 2011, p. 21)”, de lo que es ejemplo, parcialmente, la exposición de arte de La invención concreta, que es muestra de caso en esta investigación.

La transferencia del conocimiento artístico de los dispositivos estético-artísticos en la exposición de arte

Los dispositivos estético-artísticos como objetos expuestos también en sala, y según se han encontrado en los casos de muestra de esta investigación, también constituyen una transferencia del conocimiento artístico. Esta vez, estos transfieren los marcos teórico-culturales y los contextos histórico-artísticos de los procesos de creación y de producción artística de las obras. Se tratan de objetos

plástico-visuales que adquieren las más diversas formas y formatos, según medios, materiales y soportes (mapa visual sobre el muro en La invención concreta; y dispositivos electrónicos de sonido de grabación y audición, impresiones cartográficas sobre vinilo en la exposición Itinerarios del vértigo). Transfieren los argumentos y discursos críticos según aquellos de los (las) artistas en el proceso de creación de las obras, y según aquellos de los equipos curatoriales para el diseño de las exposiciones. De modo que manifiestan los resultados de diferentes fases respecto del proceso de creación de las obras por parte de los/as artistas, así como los contextos histórico-culturales que conciernen sobre los valores del arte del momento de exposición (Panozzo-Zenere & Olivari, 2020).

Los dispositivos estético-artísticos no funcionan como información interna al uso, según cartelería o señalética. No responden a un tratamiento didáctico de la información, dado que no tienen carácter explicativo. Como tampoco se tratan de bocetos de las obras, dado que no representan material preparatorio de los discursos artísticos de las obras. La interacción entre el público de la exposición y estos dispositivos es de tipo deductiva, en el sentido de que implican un razonamiento entre sus contenidos y los de las obras expuestas, de modo que las lógicas de sentido entre unas y otras no están resueltas.

Conclusiones

La transferencia del conocimiento artístico aplicada a la exposición de arte ofrece importantes posibilidades de innovación y desarrollo hacia un enfoque científico de la museología del arte. Los resultados de este estudio han permitido considerar tanto el objeto de la obra del arte y el objeto del dispositivo estético-artístico como dos elementos principales de la exposición para

una transferencia del conocimiento artístico. Las obras de arte constituyen una transferencia del pensamiento crítico de los/as artistas, mientras que estos dispositivos constituyen una transferencia de los marcos teórico-artísticos e histórico-culturales en los que los procesos de creación y de diseño de exposición se debaten.

La inclusión de los dispositivos estético-artísticos en sala resulta un factor clave para una innovación de la exposición de arte respecto de un enfoque científico de la exposición, dado que en estos mismos reside la inclusión de los argumentos y los discursos críticos del arte en el espacio expositivo, tanto por parte de los/as artistas expuestos/as, como de los/as curadores/as. Contribuyen a una participación dialógica e interactiva por parte del público con la obra y la exposición, dado que son de tipo deductivo y requieren de un razonamiento propio por parte de los/as visitantes.

De acuerdo con todo lo anterior, se propone un enfoque científico de la exposición de arte. No como un puesto solemne de objetos fetiches, para su consumo, sino como un espacio donde encontrarse con la obra y la argumentación de sus lógicas de creación, producción y crítica de arte, que comúnmente se editan y se venden en el catálogo de la exposición, a expensas de esta misma.

Agradecimientos

Al Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Valle, en Cali (Colombia), por su invitación para estancia internacional y realizar el trabajo de campo en Colombia de esta investigación.

Referencias

- Alonso, L. (2001). *Museología y Museografía* (2ª ed). Barcelona: Ediciones del Serbal. (Versión original de 1999).
- Ávila, A. (2003). *El Arte y sus Museos* (1ª ed.). Barcelona: Editorial del Serbal.
- Bazeley, P. (2013). *Qualitative data analysis: Practical strategies*. Londres: SAGE.
- Díaz, A. (2012). *El taller del etnógrafo: materiales y herramientas de investigación en Etnografía*. Madrid: UNED-Universidad Nacional a Distancia.
- Eco, U. (1994): *Signo* (2ª ed.). Barcelona: Labor. (Versión original de 1973).
- Fundación Colección Patricia Phelps de Cisneros (2013). *La invención concreta*. Consultado el 9 de abril de 2018. <http://www.lainvencionconcreta.org/es>
- Guasch, A. M. (1996). El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte, *D'Art*, 22, 143-159. <https://raco.cat/index.php/Dart/article/view/100463>
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge.
- Lorente, J. P. (2015). Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica, *Complutum*, 26(2), 111-120. Doi: https://doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50422
- Lorente, J.P. (2008). *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón (Asturias): Trea.

- Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook* (2ª ed.). Thousand Oaks, California (Estados Unidos): SAGE.
- Museo de Arte de Pereira (2015, 18 de julio). *Sandra Silva: Itinerarios del vértigo*. Consultado el 9 de abril de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=evrv32F-_Xk
- Museo Nacional Centro de Arte Contemporáneo Reina Sofía (2013). *La invención concreta*. Consultado el 9 de abril de 2018. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/invencion-concreta-coleccion-patricia-phelps-cisneros>
- Panozzo-Zenere, A., & Olivari, M. C. (2020). La exhibición de arte en la contemporaneidad. Lecturas críticas entre los 'giros temáticos' y el 'esquema constelar'. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(4), 903-916. <https://doi.org/10.5209/aris.64265>
- Pérez, P. (2007). *La Insurrección Expositiva: cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva* (1ª ed.). Gijón, Asturias: Ediciones Trea.
- Peryson, L. (1988). *Conversaciones de estética*. Madrid: Visor. (Versión original de 1966).
- Rico, J. C. (2007). *Montaje de exposiciones* (3ª ed. reimpr). Madrid: Ediciones Sílex. (Versión original de 1996).
- Rodríguez, M. & Anglès M. (coord.). (2013). *La Invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del MNCARS y TURNER.
- Rojas, C. (2007). De la idea al guion: la curaduría de exposiciones en los museos de ciencia. En: Rico, L.F., Sánchez, M.C., Tagüeña, J. & Tonda, J. (coords.), *Museología de la Ciencia: 15 años de experiencia*. México D.F.: Dirección General de Divulgación de la Ciencia de la Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 129-159.
- Silva, S. (2014). *Sandra Silva: Itinerarios del vértigo*. Consultado el 9 de abril de 2018. <http://www.sandrasilva.com.co/itinerarios-del-vertigo/itinerarios-del-vertigo/>
- Tirado-de la Chica, A. (2016). Conclusiones para entender el fracaso social de la gestión artística etnocéntrica. En: Moreno, M. I. & López-Peláez, M. P. (coords.), *Reflexiones sobre investigación artística e investigación educativa basada en las artes*. Madrid: Síntesis, pp. 121-139.
- Tobelem, J. M. (2012). *Le Nouvel Âge des Musées: les institutions culturelles au défi de la gestion* (2ª ed. reimpr). París: Armand Collin. (Versión original de 2005).