

Del relato curatorial al montaje dialéctico. Arte y ciencia en Londres, 1951-1953

Paula Bruno

Boletín de Arte (N.º 21), e027, abril 2021, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e027>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

# DEL RELATO CURATORIAL AL MONTAJE DIALÉCTICO

## ARTE Y CIENCIA EN LONDRES, 1951-1953

### FROM CURATORIAL DISCOURSE TO DIALECTICAL MONTAGE

#### ART AND SCIENCE IN LONDON, 1951-1953

Paula Bruno / [pbruno@filo.uba.ar](mailto:pbruno@filo.uba.ar); [pbruno@untref.edu.ar](mailto:pbruno@untref.edu.ar)

Instituto de Geografía. Universidad de Buenos Aires / Instituto de Investigación en Arte y Cultura. Universidad Nacional de Tres de Febrero. Argentina

Recibido: 31/08/2020

Aceptado: 13/10/2020

#### RESUMEN

En 1951 y 1953 el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres albergó dos exhibiciones artísticas que problematizaron la visualización del conocimiento científico. La primera fue la exposición-instalación «Growth and Form», realizada por el artista Richard Hamilton, y la siguiente se tituló «Parallel of Life and Art», llevada a cabo por un equipo interdisciplinario conocido como el Independent Group. Nos proponemos indagar aquí de qué formas estas exhibiciones problematizaron la visualidad y supuestos de las ciencias de la naturaleza. Y demostrar la diferencia en la construcción de cada exposición: «Growth and Form» operaría como un relato curatorial expandido, mientras que «Parallel of Life and Art» plantearía un montaje dialéctico entre imágenes de diversos orígenes.

#### ABSTRACT

In 1951 and 1953 two art exhibitions took place at the Institute of Contemporary Arts (ICA) from London, which revised visualization types of the scientific knowledge. The first was the exposition-installation «Growth and Form», by the artist Richard Hamilton, and the second was called «Parallel of Life and Art», by the interdisciplinary group known as the Independent Group. The present article intends to inquire in which ways these exhibitions problematized visuality and assumptions of the natural sciences. And we will try to demonstrate the difference in the construction of each exhibition: «Growth and Form» would operate as an expanded curatorial discourse, whereas «Parallel of Life and Art» would pose a dialectic montage of diverse images.

#### PALABRAS CLAVE

Richard Hamilton; Nigel Henderson; montaje; Denkraum; Independent Group

#### KEYWORDS

Richard Hamilton; Nigel Henderson; montage; Denkraum; Independent Group



El Institute of Contemporary Arts (ICA) fue creado en 1951 en Londres, con el objetivo de dar lugar a formas artísticas innovadoras, especialmente las surrealistas y abstractas de entonces. Desde los primeros años de su existencia un número de jóvenes comenzó a reunirse allí a discutir una variedad de temas de interés común y en 1952 se oficializó como Independent Group (IG). Entre sus integrantes se encontraban Richard Hamilton, Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi y la pareja de arquitectos Alison y Peter Smithson, quienes buscaban alejarse de una suerte de institucionalización del surrealismo de preguerra, pero también comenzaron el viraje británico desde búsquedas estéticas hacia una expansión de estudios sociológicos y antropológicos respecto a la creación visual. Una parte fundamental de estos virajes, que podrían formularse como preguntas por la cultura visual, la conforman las exhibiciones «Growth and Form» [El crecimiento y la forma] (1951) y «Parallel of life and art» [Paralelo entre la vida y el arte] (1953).

### «GROWTH AND FORM», 1951

La exhibición «Growth and Form» [Figuras 1, 2 y 3] fue realizada entre julio y agosto de 1951 en el contexto del Festival of Britain, una gran celebración de los logros británicos en ciencia, tecnología y diseño. Esta muestra es generalmente asociada a la actividad del IG, ya que Henderson y Paolozzi incidieron junto con Hamilton en la concepción de la exhibición (Whitman, 1986), pero este último continuó por su cuenta el desarrollo del montaje y del simposio que acompañó la muestra.

Los tres artistas compartían un interés por las conexiones entre el arte, la tecnología y la naturaleza, particularmente a través del libro *On Growth and Form* [Sobre el crecimiento y la forma] (1917) del biólogo D'Arcy Wentworth Thompson. Su teoría de la morfogénesis explica el papel de las fuerzas físicas en la modelación de la forma biológica, y de la distorsión como componente de los sistemas simétricos. El autor emparenta su análisis de las estructuras de desarrollo biológico en términos físicos y matemáticos con las leyes de la proporción en la producción artística y arquitectónica. La incidencia de la teoría de este biólogo respecto a su distinción de cualidades fundamentales en estructuras y procesos naturales compartidos con el arte y la ciencia es significativa en un período donde un gran número de artistas estaban experimentando formas de abstracción como revelaciones de tipos estructurales bajo la apariencia natural, y donde la ciencia estaba orientándose hacia la física y la matemática que no podía ser vista por el ojo humano (Kemp, 1996).

László Moholy-Nagy, quien fuera profesor de Bauhaus, vivió en Londres entre 1937 y 1939, donde tomó contacto con diseñadores, artistas y biólogos, y tuvo gran impacto en la escena británica. En su libro *Vision in Motion* [Visión en movimiento] (1947) refiere al trabajo de Thompson y cita su idea de que la forma de un objeto es un «diagrama de fuerzas» (p. 36). Asimismo, en *La nueva visión* (Moholy-Nagy, 2008) afirma que las nuevas tecnologías de origen científico «nos descubren un nuevo mundo», el microscopio y la microfotografía nos revelan «la maravilla de la más ínfima construcción», así como las vistas aéreas como macrofotografías son una «ampliación de lo visual», que muestran las relaciones en gran escala (pp. 39-40). La tecnología operaría un papel central al evidenciar las estructuras materiales de la naturaleza, lo que se relaciona con la tesis de Thompson. La incidencia de la teoría de la morfogénesis se conjuga en la exposición con estos postulados del profesor de Bauhaus (Kaniari, 2013). Hamilton en su exhibición recupera este vínculo entre micro y macro desde la fotografía, pero «Parallel of life and art» llevará este enunciado más explícitamente.



Figura 1. Vista de la exposición «Growth and Form» (1951), ICA

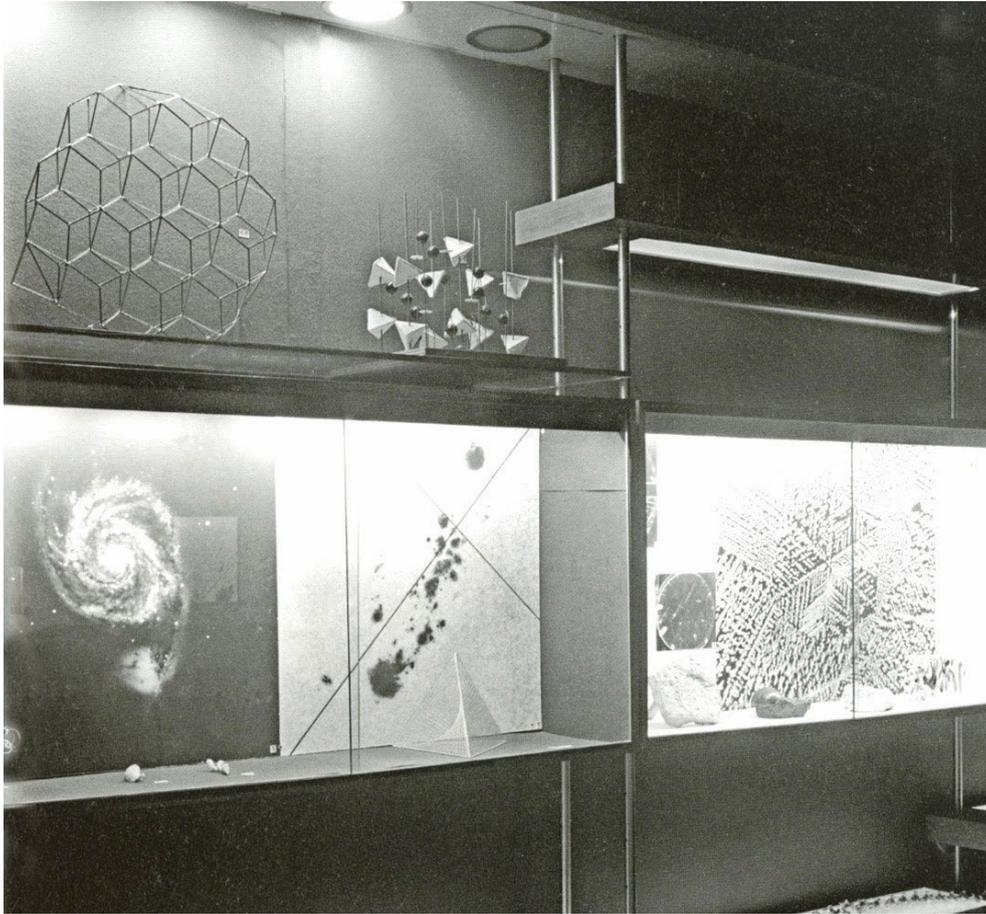


Figura 2. Vista de la exposición «Growth and Form» (1951), ICA

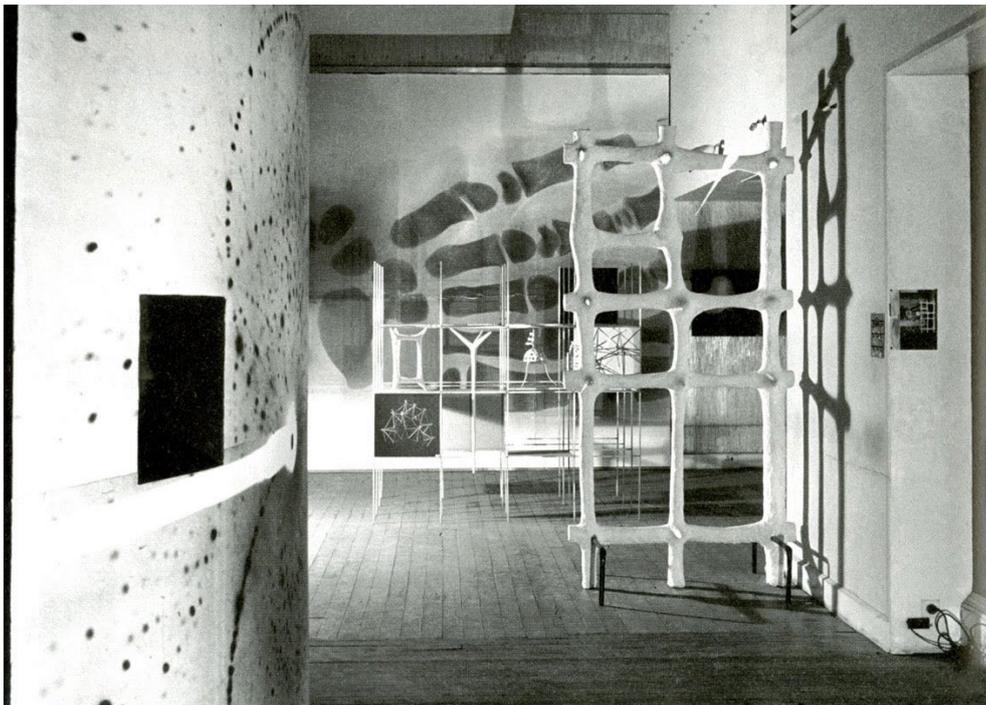


Figura 3. Vista de la exposición «Growth and Form» (1951), ICA

El esquema original de 1950 buscaba exponer visualmente el libro de Thompson y dividía la exposición en siete secciones, cada una visualizaba las leyes físicas de la forma enunciadas por este autor: «1. El tiempo como dimensión de la forma, 2. Formas celulares, 3. Agrupaciones celulares, 4. Estructuras esqueléticas, 5. Formas vinculadas, 6. Forma y eficiencia mecánica, 7. Realización formal de las matemáticas puras» (ICA Papers, Tate Gallery Archive 955.1.12.26 en Moffat, 2000, pp. 99-100), pero Hamilton debió reducir la escala del proyecto en espacio y presupuesto. La exposición finalmente exhibió en una pequeña sala del ICA especímenes naturales de uso científico con diagramas y fotografías tomadas con una amplia variedad de medios en diversos formatos: proyecciones cinemáticas sobre superficies arriba y debajo de la posición del observador, iluminación con flashes de gran intensidad, multiplicación de luces por espejos, entre otros, aunque el medio más importante de la exhibición fue la fotografía.

Con un diseño museográfico moderno, Hamilton delineó un formato expositivo que utilizaría años más tarde, con varillas exentas de la pared, estanterías horizontales para las piezas tridimensionales y placas verticales donde se colocaban las fotografías. Buscó también separar ambientes mediante contrastes de luz, control del flujo de visitantes en el espacio y empleando barreras visuales y otros dispositivos similares en la sala. La variedad de piezas de origen en las ciencias naturales abarcaba desde fotografías de microorganismos e insectos, rayos X y piezas de esqueletos de mamíferos, hasta imágenes astronómicas. Este juego de materialidades y escalas científicas estaba en sintonía con la propuesta de Moholy-Nagy.

Si nos atenemos exclusivamente al hecho de que Hamilton realiza una exhibición a partir de un libro, podríamos pensar que su intervención se ubica como una traducción o transposición de lo verbal a lo expositivo. En términos de Mieke Bal (1996) deberíamos ocuparnos de la «discursividad» que expone Hamilton en la sala del ICA como una «retórica imbricada con lo narrativo» (p. 205), en donde lo narrativo de las tesis de Thompson se acentuaría por la retórica expositiva en el diseño de montaje. Desde esta perspectiva el montaje de piezas o imágenes, encadenadas consecutivamente —linealmente, como un texto—, debería asimilarse a una formulación verbal. Pero en el análisis de exposiciones la búsqueda del «argumento» (Tejeda Martín, 2006, p. 19) nos aleja de la experiencia con las imágenes.

Coincidimos en que «hay que poner en cuestión las dependencias del análisis con categorías lingüísticas y con modelos semióticos que reducen la imagen al texto y al discurso, para facilitar una comprensión más ajustada a las formas de sentido características de las imágenes, su vitalidad icónica» (Martínez Luna, 2019, p. 32). Si bien podemos pensar en términos de relato curatorial para ciertas exposiciones explícitamente orientadas a generar una sucesión lineal de reflexiones y una comunicación unilateral de la curaduría a la observación, tampoco podemos dejar de lado la experiencia específica que se da con las imágenes en el espacio. «Growth and Form» subvierte el sentido de un relato curatorial científico, en torno a la morfogénesis, hacia un señalamiento de la expansión de la mirada sobre la naturaleza a través de la tecnología.

En vínculo con el sentimiento de progreso científico de posguerra que caracterizó al Festival of Britain, la exposición del ICA compartía este interés general por lo científico pero orientado a una mirada menos convencional, era «una búsqueda por concientizar al espectador moderno sobre los cambios sucedidos en la vida y la percepción humana» (Moffat, 2000, p. 98). Imágenes microscópicas ampliadas de huevos de erizos de mar con una nebulosa planetaria, micrografías electrónicas de humo y un esqueleto de caballo, creaban un espacio de expansión del universo de lo visual en la modernidad, que opera en la exhibición como material de investigación por parte del artista y pone en tensión la mirada y el bagaje del observador. Así, el interés por exponer en imágenes una tesis científica se vuelve una pregunta por la expansión de la visualidad en el siglo XX. «Growth and Form» se posiciona de esta manera en un lugar que oscila entre una actitud celebratoria y una actitud crítica sobre los modos de conocimiento científico mediante la imagen (Moffat, 2000).

Se ha afirmado que el objetivo último de la exposición era dar cuenta de la diferencia entre las leyes naturales e inherentes de necesidad que fundamentan la creación orgánica, y la obra de arte creada de manera deliberada (Moffat, 2000); sin embargo, Hamilton afirma precisamente lo contrario: el relato curatorial expone —y expande— la tesis de Thompson sobre la morfogénesis en el arte y la naturaleza, al tiempo que subraya la idea de Moholy-Nagy acerca del micro y macrocosmos que se abre con los nuevos medios técnicos.

De manera general, historiadores han señalado que el surgimiento de las prácticas artísticas multidisciplinares e instalativas se da entre finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta (Ferguson, 1996; Tejeda Martín, 2006), pero de esta forma se deja de lado una diversidad de instalaciones ambientales que tuvieron lugar en décadas previas y de alguna manera gestaron dichas experiencias. Los casos de estas exposiciones del ICA demuestran el interés que había entre este círculo londinense en los primeros años de los cincuenta por realizar «exhibiciones como obra de arte» (Ferguson, 1996). Observamos que se están desarrollando instalaciones ambientales, con el objetivo de «situar al espectador» (Poinsot, 1996, p. 47). A pesar de esto, la historiografía ha dejado de lado estas exposiciones como tales: el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) exhibió en 2014 «Growth and Form» de Hamilton, pero no se analizó ni catalogó como una exposición sino como instalación (MACBA, s. f.). Este hecho provocó que no se haya intervenido sobre el análisis del modo de montaje de las piezas en relación con los intereses originales de la exposición.

#### «PARALLEL OF LIFE AND ART», 1953

Ya por los años en que Hamilton estaba trabajando con su exposición, otros integrantes del IG habían empezado a pensar otra exhibición para el ICA, que se inauguraría dos años más tarde. «Parallel of life and art» se expuso entre septiembre y octubre de 1953 y, de acuerdo con Peter Reyner Banham, por esos años coordinador de las charlas del IG, fue la exhibición más importante del ICA desde «Growth and Form» (Banham, 1953). Henderson y Paolozzi solían concurrir, durante sus años en Slade School, a los museos antropológicos y científicos, y años más tarde, mientras dictaban clases en Central School of Arts, conocieron a los arquitectos Peter y Alison Smithson, con quienes comenzaron a reunirse semanalmente en lo que luego fue el IG y realizaron la producción de la muestra «Parallel of life and art» [Figura 4].



Figura 4. Vista de la exposición «Parallel of life and art» (1953), ICA. Tate Archives

En 1952, Paolozzi había realizado en el ICA un espectáculo con su epidiascopio, un aparato de proyección con el cual exhibió una amplia diversidad de imágenes donde exploraba el vínculo que se producía al observar su montaje, a la manera de los procedimientos surrealistas que había conocido durante su estadía en París. Así, la cultura visual, la ciencia y la tecnología, que fueron el campo de batalla inicial del IG, se articularon con un tinte surrealista que tuvo repercusiones en el sentido con el que se abordaron —y exhibieron— estos asuntos.

Las imágenes exhibidas en «Parallel» eran de una amplia variedad de orígenes como ser arte, geología o microbiología. Estaban organizadas en el catálogo bajo dieciocho apartados, que incluyeron anatomía, arte, paisaje, estrés, medicina, naturaleza, entre otros. Tanto en el catálogo como en la sala hubo 122 imágenes reproducidas fotográficamente. El medio fotográfico tenía así una primacía absoluta, que acentuaba la uniformidad pretendida de las imágenes por parte de los autores de la instalación. Es inevitable pensar en André Malraux y su *Museo imaginario* (2017) de obras artísticas, también homogeneizadas mediante la reproducción fotográfica; de hecho, los mismos realizadores quisieron invitarlo a la inauguración. Sin embargo, hay una diferencia fundamental entre sus procedimientos: mientras que los paralelismos del autor francés residían en cualidades estilísticas, para el placer del ojo, los realizadores de «Parallel» plantearon un montaje que habilitaba conexiones inexploradas entre imágenes no necesariamente artísticas, sino pertenecientes a toda la cultura visual.

Un boceto para la exhibición que se conserva en los archivos de Tate nos da pistas sobre uno de los puntos de partida y una posible clave interpretativa [Figura 5]. Ordenados en dos hileras, se presentan fotografías de obras —y obras fotográficas— de Henderson, arriba, y de Paolozzi, abajo. Podríamos pensar que se trata de una mera comparación de la producción artística de ambos autores en esos años, pero se trata de un procedimiento mucho más complejo.

Como mencionamos, estos artistas del IG seguían la propuesta de Moholy-Nagy acerca de la potencia que tiene la tecnología de expandir la visualidad mediante la microfotografía y la macrofotografía. Henderson estaba explorando la creación de imágenes microscópicas mediante la disposición y fotografía de elementos de descarte, y Paolozzi indagaba por su parte relieves en madera que asemejaban topografías aéreas. El montaje simultáneo de estas series retoma el vínculo que sostiene Moholy-Nagy entre lo micro y lo macro, que se abre a partir de las nuevas tecnologías. Pero en el montaje de Henderson y Paolozzi no se presenta una mirada progresista y triunfalista de la ciencia, sino una crítica al positivismo tecnológico. Realizadas con materiales no convencionales, de descarte, las imágenes ficticias de micrografías y topografías demuestran el carácter no objetivo, construido, de estas ansias de expansión de la humanidad mediante el progreso científico, lo que llevó a Europa a la guerra.



Figura 5. Boceto para «Parallel of life and art» (1952), N.Henderson y E. Paolozzi. Tate Archives

El cruce de imágenes microscópicas y aéreas, ficticias y pobres, se desarrolla en la propuesta final para el espacio expositivo como una hipótesis visual que explora, mediante el montaje, imágenes provenientes de la visualización científica, el ámbito militar, obras artísticas del *art brut* y de otras manifestaciones culturales. Siguiendo a Hito Steyerl (2014), los modos tradicionales modernos de mirar y percibir se hacen añicos, caen las líneas de horizonte que establecían la distinción moderna entre sujeto y objeto, y emergen nuevos tipos de visualidad. El punto de vista estable está siendo complementado por múltiples perspectivas, especialmente por la perspectiva aérea como un nuevo tipo de dominio vertical. La relación que establecen Paolozzi y Henderson entre vistas aéreas, íntimamente vinculadas con la guerra, e imágenes microscópicas, permite ampliar este concepto de perspectiva vertical hacia el microscopio, que también se observa desde arriba, para pensar la complicidad de los ideales positivistas científicos en los instrumentos técnicos de dominio sobre lo humano.

La yuxtaposición de imágenes mediante un montaje *ambiental* colabora con el observador para que este realice los vínculos entre los paneles expuestos. La relación no jerárquica entre pinturas, esculturas y microfotografías es acentuada por una relación inusual entre las superficies expositivas en diferentes alturas del ojo (y del cuerpo) humano: las fotografías exhibidas estaban montadas en paneles colgados del techo, en esquinas, horizontales o verticales.

La pregunta por la imagen se articula así mediante el montaje, que funciona críticamente, a la manera warburgiana, pero también a la manera surrealista; ambos ejes que recupera Georges Didi-Huberman (2015) para plantear el montaje como una forma de pensamiento. En esta línea el autor propone pensar el papel de la exposición como *máquina de guerra* (Didi-Huberman, 2011): un espacio que habilita una dialéctica, un diálogo contradictorio y no dogmático. En «Parallel» se observa esta concepción de la sala expositiva como espacio de pensamiento o *Denkraum*: una forma visual de conocimiento. Al respecto, Nigel Henderson (en Whitman, 1986) sostiene: «Exhibíamos el material por dos o tres días, queríamos tejer una especie de tela de araña en la cabeza de la gente, porque la sala se utilizaba para conferencias durante la exhibición» (p. 131). Este ensayo visual y espacial se experimentaba entonces corporalmente, donde el desplazamiento y el movimiento de la cabeza y la mirada es un aspecto central contemplado en el dispositivo de montaje.

La exhibición «Parallel» es recordada como un caso de creación colectiva interdisciplinar (Fotiadi, 2014), así como un momento crucial en la demolición del prestigio del arte abstracto británico y la primera manifestación inglesa del brutalismo (Whitman, 1986). Sin embargo, lo que nos interesa subrayar aquí es la introducción de una concepción curatorial como un montaje dialéctico que se articula como un espacio de pensamiento crítico. Los paralelos que se buscaban exponer en 1953 no eran tanto semejanzas entre el arte y la naturaleza, como pretendían Thompson y Hamilton, tampoco eran búsquedas de estructuras levistraussianas inherentes a cada cultura, ni arquetipos junguianos (De Prada, 2015), sino un montaje dialéctico entre las imágenes, un estallido en el contacto de las imágenes en su diversidad.

Toni del Renzio, integrante del ICA, comparó ambas exposiciones con una fuerte crítica a «Growth and Form», basado en la idea de que en esta la percepción era pasiva, mientras que en «Parallel» se daba una percepción orientada, que consideraba la creatividad del ojo humano en su aspecto tecnológico (Whitman, 1986). Si bien no coincidimos en que la distinción entre cada proyecto expositivo sea tan dicotómica, podemos observar que lo que en la exposición de Hamilton se observaba más tímidamente respecto al montaje crítico, donde se acentúa más la espacialización de una lectura científica, el grupo de «Parallel» lo explicita: parte del montaje de imágenes de diversos ámbitos de la cultura visual y traslada ese ejercicio para movilizar también al observador.

Luego de 1953 los intereses del IG se focalizaron hacia la imagen publicitaria y el universo de la cultura de masas, Richard Hamilton continuó esta línea que hoy se conoce como la corriente de arte pop británico, Nigel Henderson se orientó a la fotografía documental y Eduardo Paolozzi desarrolló su obra escultórica en París. Así se cierra un breve capítulo en la historia de las exposiciones que data de una experimentación colectiva e interdisciplinaria acerca de la relación entre la imagen y la ciencia.

En este recorrido pudimos observar que la exhibición «Growth and Form» parte como un relato curatorial, una visualización de un libro científico, pero el objetivo se desplaza: por un lado, debido a que lo visual es irreductible a lo lingüístico; por otro, debido a que en la misma experiencia de producción de la instalación de Hamilton se produce un énfasis hacia la expansión de la mirada humana mediante la tecnología. Por su parte, «Parallel of life and art» introduce más explícitamente un procedimiento expositivo de montaje dialéctico, donde el sentido de la imagen no está cerrado, sino que mediante sus vínculos sucesivos en el espacio su legibilidad se abre a modo ensayo. Dos exhibiciones con intereses iniciales cercanos, pero métodos expositivos diversos, demuestran el papel central de las exposiciones en la producción de sentido.

## REFERENCIAS

- Bal, M. (1996). The Discourse of the Museum [El discurso del museo]. En R. Greenberg y otros (Eds.), *Thinking about Exhibitions* [Pensar las exhibiciones] (pp. 141-147). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Banham, P. R. (21 de marzo de 1953). The Head [La cabeza]. *Art News and Review*, 5(4).
- De Prada, M. (2015). Paralelos entre el arte y la naturaleza desde Klee al Independent Group. *Revista de Arquitectura*, (17), 77-84. <https://doi.org/10.15581/014.17.77-84>
- Didi-Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra. *Minerva*, (16), 24-28. Recuperado de <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Ferguson, B. (1996). Exhibition Rhetorics: Material Speech and Utter Sense [Retóricas expositivas: discurso material y sentido común]. En R. Greenberg y otros (Eds.), *Thinking about Exhibitions* [Pensar las exhibiciones] (pp. 175-183). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Fotiadi, E. (2014). The Canon of the Author. On Individual and Shared Authorship in Exhibition Curating [El canon del autor. Sobre la autoría individual y colectiva en la curaduría de exhibiciones]. *Journal of Art Historiography*, (11).
- Kaniari, A. (2013). D'Arcy Thompson's On Growth and Form and the Concept of Dynamic Form in Postwar Avant-garde Art Theory [Sobre el crecimiento y la forma de D'Arcy Thompson y el concepto de forma dinámica en la teoría del arte de vanguardia de posguerra]. *Interdisciplinary Science Reviews*, 38(1), 63-73. <https://doi.org/10.1179/0308018813Z.00000000035>
- Kemp, M. (1996). Doing what Comes Naturally. Morphogenesis and the Limits of the Genetic Code [Hacer lo natural. Morfogénesis y los límites del código genético]. *Art Journal*, 55(1), 27-32. <https://doi.org/10.1080/00043249.1996.10791736>
- MACBA. (s. f.). *Growth and Form, 1951 (2014)* [El crecimiento y la forma, 1951 (2014)]. Recuperado de <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/hamilton-richard/growth-and-form>
- Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Madrid, España: Cátedra.
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sans Soleil Ediciones Argentina.
- Moffat, I. (2000). A Horror of Abstract Thought: Postwar Britain and Hamilton's 1951 «Growth and Form» [Un horror de pensamiento abstracto: Gran Bretaña de posguerra y «Crecimiento y Forma» de Hamilton en 1951]. *October*, (94), 89-112.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *Vision in motion* [Visión en movimiento]. Chicago, Estados Unidos: Paul Theobald.

- Moholy-Nagy, L. (2008). *La nueva visión. Principios básicos del Bauhaus*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- Poinsot, J. M. (1996). Large Exhibitions. A Sketch of a Typology [Grandes exhibiciones. Boceto de una tipología]. En R. Greenberg y otros (Eds.), *Thinking about Exhibitions* [Pensar las exhibiciones] (pp. 40-53). Londres, Inglaterra: Routledge.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Tejeda Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid, España: Trama Editorial.
- Thompson, D. W. (1917). *On Growth and Form* [Sobre el crecimiento y la forma]. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Whitman, G. (1986). *The Independent Group at the Institute of Contemporary Arts. Its Origins, Development and Influences, 1951-1961* [El Independent Group en el Instituto de Arte Contemporáneo. Sus orígenes, desarrollo e influencias, 1951-1961] (Tesis de doctorado). Universidad de Kent, Canterbury, Inglaterra.