

Giuliana Borea, editora

# Arte y Antropología

ESTUDIOS, ENCUENTROS Y NUEVOS HORIZONTES

## Capítulo 4



**BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ**  
Centro Bibliográfico Nacional

306.47           Arte y antropología : estudios, encuentros y nuevos horizontes / Giuliana Borea, editora.--  
A                1a ed.-- Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017 (Lima: Tarea  
Asociación Gráfica Educativa).  
457 p.: il. (algunas col.), mapas, retrs.; 24 cm.

Incluye bibliografías.  
D.L. 2017-01193  
ISBN 978-612-317-227-5

1. Arte y antropología - Perú - Ensayos, conferencias, etc. 2. Arte y sociedad - Perú 3. Arte y política  
- Perú 4. Antropología visual - Perú 5. Etnología - Metodología 6. Arte peruano - Siglo XXI 7. Arte  
popular - Perú - Siglo XXI I. Borea Labarthe, Giuliana II. Pontificia Universidad Católica del Perú

**BNP: 2017-0586**

*Arte y antropología*  
*Estudios, encuentros y nuevos horizontes*  
Giuliana Borea, editora

© Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2017  
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú  
feditor@pucp.edu.pe  
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo  
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Imagen de portada: Juan Salas Carreño, «Forma y contenido», 2009

Primera edición: febrero de 2017  
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,  
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2017-01193  
ISBN: 978-612-317-227-5  
Registro del Proyecto Editorial: 31501361700117

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa  
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

## LA NOCIÓN DE AUTENTICIDAD EN EL MUNDO DE LAS «ARTES PRIMERAS»

Lorena Cisneros Armas

En 2006 se inauguró oficialmente en París el imponente edificio del Museo del Quai Branly, heredero de las colecciones etnográficas del icónico Museo del Hombre. El periodo de preparación y concepción del nuevo establecimiento público estuvo marcado por diversas controversias<sup>1</sup> así como por la introducción en el ámbito museístico de la expresión «artes primeras»<sup>2</sup>, que no se hizo sin levantar innumerables resistencias entre antropólogos y etnólogos. Esta singular denominación, probablemente en una búsqueda de lo políticamente correcto, pretendía reemplazar los apelativos «arte primitivo», «arte tribal» o «arte negro» a la hora de calificar elementos etnográficos y arqueológicos cuyo valor estético y formal permite que sean considerados obras de arte en Europa<sup>3</sup>.

La única característica en común que tienen entre sí estos elementos es haber sido creados por hombres y mujeres no europeos. Sin duda, es por ello que la categoría resulta vaga: porque intenta introducir unicidad allí donde la diversidad es, en realidad, abrumadora. Los autores pertenecen a sociedades consideradas «tradicionales», según una fórmula vagamente antropológica, desarrolladas en diferentes

---

<sup>1</sup> Las controversias más mediáticas fueron, en primer lugar, el cambio de tutela de las colecciones etnográficas que provocó el desmembramiento del Museo del Hombre. En segundo lugar, el debate entre los puntos de vista «etnográfico» y «artístico»: los partidarios del primero, pedían una contextualización completa de los objetos; mientras que los adeptos del segundo deseaban una museografía que privilegiara el disfrute estético. Sobre la creación del museo, ver Price (2011).

<sup>2</sup> La sala dedicada a las producciones extraeuropeas en el Museo del Louvre, el Pavillon de Sessions, fue el primer lugar en el que se utilizó esta apelación en el discurso museográfico, en el año 2000. El entonces presidente Jacques Chirac celebró el hecho como una forma de revalorización de los pueblos que las habían creado.

<sup>3</sup> Incluso se distinguen «obras maestras del arte primero», como en el catálogo *Chefs-d'oeuvre dans les collections du musée du quai Branly* (Viatte, 2006).

temporalidades en Asia, África, Oceanía y América. Se entiende que esta categoría responde a la necesidad de nombrar el conjunto de artefactos que se consideran interesantes desde un punto de vista estético que llegaron a Europa en el momento colonial e inspiraron prácticas de coleccionismo artístico, representado por figuras como Pablo Picasso o André Breton, y de un coleccionismo etnográfico institucional que dio lugar precisamente a la creación del Museo del Hombre. Frances Connelly (1995 citado en Derlon & Jeudy-Ballini, 2008, p. 33) afirma, respecto al calificativo «arte primitivo», que no es necesario encontrarle substitutos neutros, lo que es realmente necesario es admitir que describe ideas propiamente europeas pues refleja la creencia generalizada en un arte que sería la expresión del lenguaje formal de una alteridad uniforme e idealizada.

El Museo del Quai Branly es el último episodio de la biografía de ciertos objetos extraeuropeos (Kopytoff, 1991). Desde inicios del siglo pasado, se ha venido produciendo un creciente número de exposiciones y manifestaciones culturales de diversa índole en torno a estos<sup>4</sup>, así como innumerables eventos de tipo comercial: subastas, apertura de galerías, multiplicación de coleccionistas. Existe una prolífica actividad comercial cuyos actores se hallan inmersos en lo que podemos llamar, siguiendo a Howard Becker (2008), un mundo de las «artes primeras». Este se halla conformado por innumerables personas que participan en la(s) cadena(s) de cooperación que lo atraviesan y constituyen, y que se ocupan de la comercialización, puesta en valor, publicación, interpretación, colección y conservación. Se trata de un mundo social autorreferencial, dentro del cual se maneja un lenguaje y un sistema de acuerdos y relaciones comunes tejidas a partir de los objetos, de los personajes ilustres que le son inherentes (marchantes, aventureros o coleccionistas importantes), de las maneras de concebir lo sagrado, lo diferente, lo artístico, etcétera. Se trata igualmente de un mundo del arte como lo define Arthur Danto (1964), es decir que constituye una comunidad de lenguaje y de sentido. La construcción de todas estas actividades sociales se elevan sobre la certeza, compartida por todos los actores, de la autenticidad de cada una de las piezas honoradas como obras de arte.

Este artículo estudia el uso social de la categoría de autenticidad en el mundo de las «artes primeras», su significado y su construcción están basados en la investigación que realicé en París entre los años 2009 y 2010. Llevé a cabo entrevistas semidirigidas con una muestra de catorce personas que se reconocían a sí mismos como expertos: siete marchantes, tres especialistas en casas de subasta, un restaurador, dos conservadores del Museo del Quai Branly y un coleccionista. Del análisis de discurso, inferí

---

<sup>4</sup> En el sitio web del Museo del quai Branly (<http://www.quaibrnly.fr/>) se puede ver el gran número de eventos que inspiran las colecciones: lectura de cuentos, conciertos, talleres, coloquios, etcétera.

que la autenticidad es una categoría social, en el sentido que le da a este concepto Emile Durkheim (1991), quien afirma que la categoría nos informa sobre el estatus y la naturaleza de las cosas pero también acerca del estado del mundo y de quienes lo pueblan. Es decir que el uso de la categoría «auténtico» nos informa sobre el objeto (discurso formal) y sobre los sujetos (dimensión especulativa), de quiénes son o de quiénes querrían ser, del mundo al que desean pertenecer, etcétera. A continuación analizaré brevemente algunos elementos de estas dos dimensiones del uso social de esta categoría en particular.

### **REQUISITOS DE LO AUTÉNTICO**

La definición de auténtico en el mundo de las «artes primeras» es de gran sencillez: se trata de un elemento hecho por miembros de las sociedades extraeuropeas para un uso estrictamente local. Una de las implicaciones más importantes de esta definición es que la fabricación no puede haberse hecho con un fin comercial, sino que debe haber sido pensada para un fin utilitario, ritual o doméstico<sup>5</sup>. Uno de mis entrevistados lo resumía de la siguiente manera: «es necesario que el objeto tenga verdaderamente una vida que contar». La idea de auténtico se sustenta en la ilusión de conocer la biografía del artefacto a través de un análisis de su materialidad en busca de las huellas de uso (pátina, agujeros de insectos, etcétera) Se basa también en la posibilidad de reconocer la intención del autor a partir de la evaluación de la calidad formal, en especial para elementos rituales o religiosos, que son los más prestigiosos.

Esta definición, aparentemente simple, esconde que no existe una manera única, eficaz y fiable de validación. La autenticidad está, en realidad, marcada por la incertidumbre. Especialmente puesto que lo que la define es la voluntad «sincera» que habita al fabricante, la cual, por supuesto, es imposible de probar. Esta idea supuestamente ingenua se basa en la concepción que tienen los actores (marchantes, coleccionistas) de las sociedades «tradicionales» antes de la colonización europea, sociedades que ven a través de un prisma primitivista. Sin embargo, y aunque ninguno de mis interlocutores menciona esta referencia, se trata también de una concepción comparable con la que describe Walter Benjamin (2010) sobre el aura de las obras de arte en general,

---

<sup>5</sup> Un bien auténtico, en el campo de los museos, es un bien cultural cuyos materiales son originales y cuyo proceso de envejecimiento natural no ha sido alterado. Además se toma en cuenta lo que las fuentes de información disponibles (escritas, figurativas, orales) determinan como características propias de un bien o de un monumento a la hora de juzgar su autenticidad en la cultura de la que es originario (Unesco, 2004). El Documento de Nara (Unesco, ICOMOS & ICCROM, 1994) resalta la movilidad del juicio de valor y de autenticidad, de una sociedad a otra e incluso en el seno de la misma sociedad.

cuya materialidad constituye una puesta en relación del pasado con el presente, del creador ausente con quien admira su creación. El especial encanto del arte viene también, en gran parte, del vértigo que provoca esa cercanía de lo lejano en tiempo y en espacio. Esto demuestra una cierta constancia, al menos desde principios del siglo anterior, de una relación con las obras marcada por la cuestión de la autenticidad.

En lo que respecta a la «sinceridad» del creador, un especialista de casa de subastas me dijo: «Cuando las religiones son fuertes, se encuentran escultores con talento; cuando las religiones se edulcoran, se abastardan, disminuyen en fuerza, los escultores se vuelven mediocres, se vuelven escasos».

Todos coinciden en ver en la Colonia el momento de «degeneración» de las sociedades «tradicionales» e ignoran análisis antropológicos e históricos más complejos del mestizaje y del sincretismo que se entienden también desde la resistencia y la adaptación<sup>6</sup>. Es más, todos los profesionales con quienes hablé, describen la historia de las sociedades dividiéndola en las siguientes etapas: precontacto, contacto y poscontacto; época arcaica, época clásica y época decadente. La producción «poscontacto», o de la «época decadente», es descrita como «desencarnada» pues la fe y la religión, tambaleantes, darían paso a una creación con fines puramente comerciales.

Ahora bien, la autentificación es de todas maneras necesaria, aun cuando las pruebas puedan resultar «impalpables» y se basen principalmente en la confianza que genera el buen nombre del marchante o del especialista que organiza la venta. Se trata evidentemente de una relación comercial que exige una garantía mínima para la inversión que el coleccionista particular o la institución pública realizan. El caso de la institución pública, sin embargo, reviste menos riesgos pues esta obedece a normativas que exigen, entre otras, pruebas científicas y análisis con resultados convergentes emitidos por varios expertos habilitados<sup>7</sup>. El coleccionista particular, según lo dicho en las entrevistas que llevé a cabo, se fía más bien de su propia experiencia y del vendedor, es decir del «ojo» experto o educado que se forja con los años y que da testimonio de una sensibilidad que no puede ser enseñada<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> En ese sentido me parecen indispensables los análisis tanto del historiador Serge Gruzinski, en particular su libro *La pensée métisse* (1999); así como los del antropólogo Jean-Loup Amselle con *Branchements* (2001).

<sup>7</sup> En el caso del Museo del Quai Branly existe una comisión de adquisiciones que permite la toma de una decisión colegiada. Una lista detallada de los miembros que la componen en se encuentra en <http://www.quai Branly.fr/fr/l-etablissement-public/instances-deliberatives-et-consultatives/la-commission-des-acquisitions.html>

<sup>8</sup> En lo que se refiere al ojo educado o experto, cabe aclarar que la puesta en valor aquí del aspecto sensible no excluye ni la existencia de una praxis efectiva conducente a una implicación experimental y sensorial, ni los conocimientos teóricos o la erudición.

Resulta pues extremadamente difícil producir pruebas objetivas de esta intuición que depende de la calidad de una, a menudo, indecible experiencia sensible/estética. Es más, dado que la adquisición original se produjo en la mayoría de casos en un contexto colonial, no existen huellas documentales de transacciones a veces ilícitas o de colectas realizadas de manera no científica lo que imposibilita una investigación documental completa. Las obras más prestigiosas tienen a veces bibliografías de publicación importantes, por haber aparecido en numerosos catálogos de exposición que dan testimonio de su «pedigrí» europeo, constituido por la lista de los marchantes o coleccionistas más importantes que las tuvieron en su poder<sup>9</sup>. Además, los análisis científicos de la materia constituyen una práctica rara y que suscita más bien la desconfianza del mercado por ser considerados como poco convincentes y fácilmente manipulables. De hecho, esgrimir el resultado favorable de los análisis científicos puede ser percibido como un argumento desesperado pues lo verdaderamente importante son las cualidades formales y artísticas de la pieza, su capacidad de conmover y emocionar. En otras palabras, hay una diferencia primordial para el mercado entre material etnográfico o arqueológico auténtico y una verdadera obra de «arte primero» o «primitivo» cuya calidad es «reconocida» por el conocedor sensible.

Una dificultad adicional es la amplitud de la gama de lo no-auténtico que se maneja en este mundo. Del falso al *curios*, fabricado para regalo, venta o intercambio con un colón; de una «desnaturalización» debido a una restauración o limpieza excesiva, al «maquillaje» realizado con la intención de adulterar... Son numerosas las ocasiones de ser engañado o de equivocarse. No obstante lo cual, la creencia en la autenticidad es la base sobre la que se construye la reputación, el prestigio y el buen nombre de todas estas personas.

## **LA GESTIÓN COLECTIVA DE LA INCERTIDUMBRE**

En esta parte quiero detallar a breves rasgos los mecanismos de dominio de la incertidumbre de que se ha dotado el mundo de las «artes primeras». Se trata de diversas acciones que los actores llevan a cabo buscando incluir(se) dentro de un dispositivo adecuado. Al hablar de dispositivo me refiero a aquello que Michel Foucault (1994) definió como una red de elementos materiales e inmateriales que contribuyen a dar sentido y legitimar a una situación o a una cosa. En este mundo, el dispositivo sirve para volver identificables, por un lado, al objeto que es presentando como auténtico, valioso, artístico, prestigioso; y, por otro lado, al sujeto que se promociona como un experto digno de confianza, con un ojo educado, buen gusto y sensibilidad.

---

<sup>9</sup> Se utiliza de manera corriente el término «pedigrí» en ese sentido, especialmente en el contexto comercial.

Entre los elementos materiales que constituyen este dispositivo encontramos recursos documentales (catálogos, libros, postales, etc.) y expositivos (iluminación, vitrinas) típicos de cualquier galería de arte. La calidad, la elegancia y el buen gusto de los mismos son claves para proyectar la imagen de un establecimiento comercial fiable. Por otro lado están las prácticas más secretas como pequeñas intervenciones (restauración o retoque para esconder imperfecciones) que a menudo no le son reveladas al cliente, sobre todo si éste no es un asiduo de la galería. Finalmente encontramos estrategias tales como la implantación del local en «el barrio», es decir el sector de París —cerca de Saint-Germain-des-Près— donde se congregan la mayoría de galerías; la participación en ferias o exposiciones colectivas de establecimientos reconocidas; la frecuentación de eventos tales como las subastas de «arte primitivo»; etc.

Los elementos inmateriales son más complejos de describir pues se tratan de estrategias impalpables que tienen por objetivo mantener el prestigio y el renombre del experto, de la galería o del coleccionista. El «saber hablar», movilizándolo términos específicos, citando nombres de regiones, culturas u otros conocimientos, puede ser clave para inspirar confianza y pasar por una persona erudita. La manera de mirar y tocar las obras, de examinarlas<sup>10</sup>, así como otras cuestiones de actitud y de puesta en escena de sí mismo.

Uno de los elementos más interesantes, por las sutiles negociaciones que lo determinan, es el precio. Este comprende el prestigio de lo que se vende (y el de sus propietarios presentes y pasados), su rareza, sus características formales, etc. Pero es sobre todo el resultado de un acuerdo situado, cuya validez no excede el momento de la transacción y no se impone sistemáticamente a todos los futuros compradores. Por otro lado, si un precio es percibido como demasiado barato puede levantar sospechas, no solo sobre la autenticidad, sino también sobre el nivel de conocimiento de quien lo vende. Uno de los marchantes me explicó que «la mano que tiene el objeto hace el precio». Es decir que el prestigio de un marchante le permite vender a un precio mayor que otros menos reconocidos. Esta persona me contó en particular cómo él mismo trocó una cabeza reducida maorí contra un pequeño lote de piezas menores (por su tamaño y por su precio), entre las cuales se encontraba una escultura que él describió como una de las más bellas que había visto en su carrera. Cuando él se lo propuso a un coleccionista, célebre por su fortuna, este se negó a pagar el precio que le exigía. Pero cuando un asociado y amigo suyo, con una reputación mucho más establecida, se la propuso nuevamente al mismo coleccionista, este no dudó entonces en pagar la cantidad que le había sido requerida antes.

<sup>10</sup> Cada experto tiene un «truco» para verificar al objeto. Hay quienes humedecen las figurillas arqueológicas de arcilla cocida; quienes verifican con una aguja los agujeros de insectos xilófagos; quienes utilizan un «poquito de acetona» para comprobar la pátina del bronce.

Aprender «el oficio» en este mundo (como marchante, coleccionista, experto, etc.) es aprender a movilizar los «trucos» para parecer digno de crédito, ubicándose también en la filiación de las grandes figuras tutelares tales como los prestigiosos nombres de los primeros años del siglo XX, quienes fueron los primeros en reconocer en los «fetiches negros» un lenguaje artístico compatible con el gusto occidental. Quienes se reclaman como herederos de estas grandes figuras califican como auténtico al elemento material, y al hacerlo califican como tal también la relación que ellos mismos y sus iguales mantienen con las obras: una relación genuina, duradera y sincera. En otras palabras, califican al mismo tiempo la calidad de su propia experiencia emocional.

La sinceridad de su conducta es a menudo exaltada en las entrevistas. Con la apertura del museo y al cambio de estatus oficial de material etnográfico a prestigiosas obras maestras, el mundo de *happy few* en el que todos se conocían entre sí se vio alterado. Fue necesario reconfigurar en consecuencia el lugar de los diversos actores, en particular debido al aumento de precios, a veces como consecuencia directa del nuevo renombre de las colecciones estatales. Esta situación impidió que el coleccionismo de artefactos extra-europeos se desarrolle con la misma facilidad que mis entrevistados describen como la norma en sus inicios: los jóvenes podían encontrar pequeñas esculturas para «formarse el ojo» incluso en los mercados de pulgas. Ellos representan una suerte de edad de oro y el haberse mantenido desde entonces activos y fieles en la promoción del mismo lenguaje formal es para ellos la prueba de su amor por esta forma de arte y de su propia habilidad como expertos.

Como consecuencia del sistema que acabo de describir, el estatus de auténtico es siempre frágil frente al juicio de otro experto. Una duda, una frase equívoca pronunciada por un personaje en cuyo gusto, en cuyo ojo se confía, puede resultar mortal para el afecto que el aficionado experimenta por una de sus adquisiciones. Hasta puede provocar resentimiento, si la duda se formula de manera no delicada. Por ello, uno de los marchantes más prestigiosos que pude contactar afirmaba que «anunciar que algo es falso es un poco como decirle a un amigo: ‘tu mujer te engaña’». El restaurador, quien por su trabajo ha debido anunciar la mala noticia con cierta frecuencia, afirmaba haber visto clientes completamente abatidos, destruidos, después de escuchar semejante mala noticia.

## CONCLUSIÓN

La definición de autenticidad que exige una producción hecha por miembros de una sociedad extra-europea para un uso local no es suficiente para fijar los criterios de apreciación que se activan al contemplar las vitrinas de las galerías especializadas.

Se añaden necesariamente elementos de una recalificación de los objetos al ser «adoptados» en un contexto cultural europeo. Cada uno de mis interlocutores está consciente de que la autenticidad es más compleja que esa definición, sin embargo, continúan utilizándola sistemáticamente, y termina por funcionar como un ideal-tipo. Probablemente porque ninguno puede afirmar que existe una manera absolutamente confiable de validación.

La autenticidad está condenada a la incertidumbre. Basándose en la ilusión de llegar a conocer lo que el objeto pudo vivir en otro tiempo y en otro lugar, el juicio de autenticidad no puede pretender a la verdad. Los actores del mundo de las «artes primeras» trabajan con una tensión constante entre la convicción de su propia experticia —de su talento— y la precariedad que caracteriza al juicio de autenticidad. Este juicio es susceptible de ser puesto en duda por otro experto en todo momento, sobre todo si se tiene en cuenta que es imposible probar objetivamente la intención del autor o su sinceridad. Gracias al dispositivo adecuado, creándolo y activándolo, los actores del mundo son capaces de reforzar la sensación de conexión con el pasado que suscita la materialidad de una obra, ese vínculo se vuelve legítimo, legible y comprensible.

No se puede dissociar al objeto del funcionamiento del mundo social, de su dinámica propia, y estudiar la autenticidad como un hecho objetivo y aislado. Nadie puede pretender que existe una manera certera de establecer la autenticidad, es por ello que la incertidumbre que esto genera es controlada colectivamente, al dotarse de un marco de legitimación basado principalmente en el lenguaje y en el prestigio. Es interesante también notar que un mundo comercial, en el que se intercambian sumas importantes de dinero, se basa en una creencia que no puede soportarse sobre ninguna clase de prueba material.

Cabe señalar que este mundo excluye discusiones que quizás se imponen más fácilmente desde otros lugares de enunciación, en particular en el universo profesional antropológico. Así, por ejemplo, se excluye de los catálogos casi toda mención del contexto colonial en el que fueron colectados la mayoría de los objetos, tanto los que se encuentran en manos privadas como los que constituyen las colecciones estatales. De hecho, este es uno de los reproches que con más frecuencia se le ha hecho al Museo del quai Branly (Price, 2011). Así también el uso local y su historia antes de su llegada a Europa son a menudo omitidos, en particular, en el mundo de la comercialización en galerías o casas de venta. Allí, lo que añade valor simbólico y financiero es más bien su «pedigrí» europeo. Hasta en el contexto museístico, en teoría exterior a las leyes del mercado, se toma en cuenta la recepción local tanto o más que el valor simbólico de origen. Uno de los curadores del Museo del quai Branly que me concedió una entrevista me dijo: «Tengo tres [objetos]: son fundamentales para las sociedades, ¡pero no son fundamentales para mis colecciones! [...] Son auténticos,

están cargados, son sagrados, pero para el público lambda, ¿son simples pedazos de bambú!». Con esto, el curador admitía la importancia de las cualidades formales en la definición del valor simbólico de los objetos dentro de las colecciones públicas. Estos «pedazos de bambú», no obstante el hecho de ser considerados poco interesantes para una exposición, eran en realidad fundamentales en la cosmovisión de su sociedad de origen; es justamente por su interés científico y documental que son conservados en las reservas, pero están excluidos de los espacios expositivos porque no responden al canon estético que se ha establecido en Europa.

Para terminar quiero recalcar que valdría la pena reflexionar acerca de las similitudes que de hecho existen entre el mundo de las «artes primeras» y ciertos mecanismos de puesta en valor, de exhibición y de estudio de los objetos etnográficos y arqueológicos producidos en América Latina. En ambos contextos, a menudo, las realizaciones de «los otros» son pantallas en las que se proyectan fantasmas de exotismo y de alteridad.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Amselle, Jean-Loup (2001). *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. París: Flammarion.
- Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, Walter (2010 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores y Diagonal Ediciones.
- Danto, Arthur (1964). «The Artworld». *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Artworld.pdf>
- Derlon, Brigitte & Jeudy-Ballini, Monique (2008). *La passion de l'art primitif. Enquête sur les collectionneurs*. París: Gallimard.
- Durkheim, Emile (1991 [1912]). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. París: Librairie Générale Française.
- Foucault, Michel (1994 [1977]). Le jeu de Michel Foucault. *Dits et écrits. Tomo III* (pp. 299-329). París: Gallimard.
- Gruzinski, Serge (1999). *La pensée métisse*. París: Fayard.
- Kopytoff, Igor (1991 [1986]). «La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso». En Appadurai A. (ed.), *La vida social de las cosas* (pp. 89-124). México: Editorial Grijalbo.
- Price, Sally (2011 [2007]). *Au musée des illusions. Le rendez-vous manqué du quai Branly*. París: Denoël.

- Unesco (2004). *Algunas reflexiones sobre autenticidad. Reflexiones extraídas del Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Cultural Mundial, publicado por ICCROM, UNESCO, Centro del Patrimonio Mundial e ICOMOS, 2003.* <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001352/135216so.pdf>
- Unesco, ICOMOS & ICCROM (1994). Documento de Nara sobre Autenticidad. [http://www.esicomos.org/Nueva\\_carpeteta/info\\_DOC\\_NARAesp.htm](http://www.esicomos.org/Nueva_carpeteta/info_DOC_NARAesp.htm)
- Viatte, Germain (2006). *Chefs-d'oeuvre dans les collections du musée du quai Branly*. París: Museo del quai Branly.