

1969-... ALGUNAS HIPÓTESIS SOBRE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y POLÍTICAS EN EL ESTADO ESPAÑOL

DOC 9: NUEVOS MODELOS DE "EXPOSICIÓN" EN LOS AÑOS 90

Sinopsis para investigación

Montse Romaní

I. INTRODUCCIÓN

El ensayo que Douglas Crimp escribió sobre las ruinas del museo (Foster, Hal (ed.): *La Postmodernidad*, Kairos, Barcelona 1985), supuso un análisis teórico fundamental en la concepción y visibilidad de una práctica materialista que interrogaba el museo como institución simbólica de representación de la ideología burguesa, como repositorio de la cultura, como narrador oficial de la historia y la memoria colectivas. Crimp junto a otros teóricos norteamericanos como Deutsche, Buchloh, Owens, recuperan y revisan las prácticas contraculturales de los sesenta, que durante los años siguientes fueron en buena medida camufladas y excluidas del sistema arte.

Como reacción a la política conservadora que se fraguó durante los ochenta en EEUU, emerge una generación que plantea una crítica al espacio discursivo en el que se concibe el arte, lo que significa que la crítica, además de referirse a las formas en que opera el discurso hegemónico, también se dirige a cuestionar el lugar (el museo) desde donde se construyen y se representan así como los mecanismos de intermediación con el público.

Así, por un lado, se desarrollan una serie de prácticas artísticas que amplían el concepto de *site-specific* (obras concebidas para un lugar específico) fuera de los muros del museo, mientras otras reflexionan y conciben los espacios de exhibición institucionales como espacios con capacidad política no excluyente, en la medida que aportan nuevas posibilidades de intermediación entre la obra de arte, el lugar y el público. De esta manera, el lugar de exposición se re-configura en espacio de comunicación, de debate e intercambio, un "estudio" público para el discurso político, un espacio para la investigación y la colaboración interdisciplinar.

Si bien es verdad que las prácticas materialistas de los setenta consiguieron dibujar un modelo contra-hegemónico respecto a la idea del museo como aparato ideológico de la burguesía, desmontando su función histórica para introducir discursos culturales marginados hasta entonces, el reto de las generaciones posteriores pasa por encontrar otras posibilidades de producción, representación, recepción y distribución de la obra de arte, ante la llamada industria cultural -elemento crucial del actual modelo de producción postfordista-, en la

medida que la cultura adquiere un papel dominante en las estrategias de reconversión económica bajo el estandarte de lo políticamente correcto. De esta manera, los espacios del arte que suponen hoy una hibridación entre las funciones históricas del museo como institución pública y los intereses particulares del capital inversor, son uno de los contextos más relevantes donde ha de operar una práctica materialista del arte en el presente.

La investigación que proponemos intentará trazar y reflexionar sobre la evolución de estas prácticas antagonistas a través de los dispositivos de exposición en que se manifestaron, durante la década de los 90 en España. Si bien es verdad que el referente más directo procede de la cultura anglosajona, las prácticas que se desarrollan en España están directamente vinculadas al contexto en el que tienen lugar. Para un estudio más detallado, se trazará un vínculo trans-histórico con respecto al legado de las prácticas conceptuales de los 70 (Grup de Treball, VideoNou, El Tint1 y 2, etc.), al tiempo que se tendrá en cuenta la discontinuidad que supusieron los 80 (salvando excepciones como la programación que realizó la sala Metrònom de Barcelona, por poner un claro ejemplo).

En ningún caso pretendemos establecer una categorización de modelos o maneras de “exponer”, aunque si se dan una serie de rasgos y factores que nos permiten definir estas prácticas. Es necesario insistir, que esta investigación no busca recopilar “todos” los modos de exposición que se han formalizado durante estos últimos años, sino “únicamente” aquellos que, a nuestro entender, han desarrollado mecanismos de exhibición que superan la mera “presentación” de las obras y cuyo eje central pasa por una revisión de los modos de “representación” desde la heterogeneidad y la multiplicidad de significados en sus formas de interpelación de la mirada y la construcción del conocimiento, así como por una relación experiencial del espectador.

Para ello, distinguiremos una serie de formatos expositivos que parten de dispositivos experimentales de producción, difusión y recepción, distintos a aquellos tradicionalmente aceptados, que responden a menudo a mecanismos de exclusión, jerarquía o indiferencia. En oposición a éstos últimos, los nuevos dispositivos se pretenden como herramientas de mediación de carácter colectivo donde las unidades clásicas de tiempo, espacio y lugar se vean superadas para establecer otras formas más complejas de representación de la realidad, y otros modos de relación entre el autor, el productor y el público que reduzcan las distancias existentes ente ambos. Los nuevos modelos de exposición se pretenden pues como espacios de disensión, en los que el “espectador” como sujeto pasivo de consumo cultural sea substituido por un sujeto político activo.

Una serie de casos de estudio nos servirán para radiografiar las condiciones de producción, difusión y recepción que han caracterizado estos modos de hacer, que han tenido lugar tanto en el ámbito institucional como en el campo de la producción artística autogestionada. Casos que nos ayudarán también a valorar las contradicciones, éxitos y fracasos de estas prácticas, en la medida que las cualidades propias de muchas de éstas han terminado siendo adoptadas por parte de la

institución como una manera de reforzar su control y poder. A esto, cabe analizar distintas complejidades que han reproducido, lejos de los presupuestos iniciales que movieron a estas prácticas, formas de subordinación, cooptación e individualización.

II. ÁMBITOS DE INVESTIGACIÓN y CASOS DE ESTUDIO

Señalaremos una serie de circunstancias (las más representativas a nuestro entender) que permitieron re-construir y llevar a cabo estos “nuevos” modelos que generaron otras formas de producción, de gestión, de difusión y de recepción del arte:

- *La desmaterialización de la obra de arte*
- *La crítica al marco institucional*
- *La disolución de la autoría, que no del autor, como idea legitimadora del genio creador individual*
- *La disolución progresiva entre la cultura de elite y la cultura popular*
- *La ruptura de las unidades de tiempo y espacio tradicionales*
- *El proceso y el proyecto frente al dominio del objeto*
- *Un rechazo a las políticas culturales de la década de los ochenta, ante la idea del arte como bien de consumo*
- *La producción artística y cultural (incluso gestionada desde el ámbito privado) como servicio público*
- *La revisión de los programas artísticos de herencia sesentayochista de compromiso social y político*
- *El pensamiento situacional*
- *El retorno al sujeto y la noción de subjetividad. La producción de subjetividad como una forma para construir representaciones identitarias múltiples (teniendo en cuenta las variables de género, sexo, raza, clase y etnia)*
- *La descentralización (territorial) de las formas hegemónicas, en favor de estructuras locales dispersas pero conectadas entre sí*
- *El papel activo del público*
- *Las nuevas prácticas de colaboración que desembocaron en estructuras en red*
- *La cultura digital: el net-art, el net-activismo, el espacio virtual como nuevo espacio de acción artístico-política*
- *La producción digital espectacular, frente al software compartido y no propietario*

Para analizar la politización de los modos de exhibición en los noventa, hay que recuperar el legado que dejaron las prácticas materialistas de los setenta, al desplazar algunos rasgos tradicionales del cubo blanco: *el uso de la galería como gesto, la crítica institucional al orden del museo como construcción del conocimiento y la expansión al espacio público como intervención política.*

A ello cabe añadir la influencia de las teorías postmodernas, esenciales para el desarrollo

de un debate cultural más inclusivo relativo a las políticas de representación de la diferencia (sexual, racial, de género, de clase y cultural) que han trazado durante toda la década nuevas narrativas sobre la identidad para reflexionar acerca de los procesos de construcción de las identidades y los mecanismos de producción de subjetividad.

Por otra parte, ante la creciente imposición de los medios de comunicación y las tecnologías de la imagen como constructores de identidades y discursos homogéneos y reduccionistas, aparecen una serie de estrategias antagonistas que desafían las nociones de producción de la cultura como conflicto, la memoria como interpelación y la historia como fragmento, cuestionando los propios procesos de producción hegemónicos de la obra de arte. De esta manera, la noción de subjetividad, la fragmentación, la narración no-lineal, el testimonio, la recuperación del pasado (no nostálgico) en un presente localizado, se erigen como estrategias de reconocimiento a la multiplicidad de identidades, de historias y de sujetos sociales.

Sin duda, esta nueva realidad social y cultural, impone una ruptura con el modelo de exposición dominante en la década anterior, basada en una forma clásica fundamentada en el concepto de autonomía artística en la que prevalece una jerarquía entre comisario-artista-público, la individualización del creador, la autonomía de la obra y de la institución, etc.

Para analizar las nuevas formas de exposición, tomaremos como caso de estudio fundacional la exposición ***Plus Ultra* comisariada por Mar Villaespesa, Pabellón de Andalucía en la Expo 92, Sevilla.**

Señalaremos las principales líneas del proyecto que a nuestro entender nos servirán para definir el punto de partida de esta investigación:

- Lo primero que habría que destacar es el hecho que *Plus Ultra* incidió en un contexto fuertemente institucional, como era la Exposición Universal de 1992, y en una fecha que marcó el punto de inflexión final antes de la crisis de un imaginario y un crecimiento económico relacionados con las políticas de modernización socialdemócratas, que como sabemos conllevaron un determinado modelo de producción cultural dirigista. *Plus Ultra* se sitúa en la "cúspide" de este modelo (el año 92) para desarrollarse mediante una práctica de intervención que atisba y finalmente anuncia la crisis de ese modelo y la posterior proliferación de innovaciones y micromodelos de exposición.
- Al respecto, destacar también que, siendo financiado por la administración, el proyecto fue gestionado por una asociación independiente como Carta de Ajuste/BNV.
- *Plus Ultra* apostó por una fórmula de descentralización de los lugares de intervención artística que se dispersaron a lo largo del territorio andaluz, desafiando las

distinciones entre centro y periferia.

- Se interrogaron los límites de lo “nuevo” y lo “otro”, mediante el discurso de lo híbrido, el cruce de culturas, de disciplinas y de “miradas”.
- Desarrolló otras tácticas de intervención sobre y en el espacio público poniendo al descubierto las fisuras entre lo público y lo privado.
- La figura comisarial desplazó la clásica exposición de “tesis” para desarrollar un proyecto compartido.
- *Plus Ultra* desarrolló distintas actividades entorno a la exposición pero que requerían la misma atención que el grueso expositivo, y que atrajo una variedad de públicos no siempre especializados.
- Planteó una crítica desde dentro del marco institucional a la vez que mantenía un diálogo con estructuras alternativas, forzando a disolver las fronteras entre la cultura de elite y la popular.
- Una necesidad de contextualizar el proyecto en la sociedad andaluza para una reflexión con efectos en la esfera pública local.
- Frente a la celebración del descubrimiento de América, introdujo un análisis postcolonial del estado de la cuestión en el presente.
- Replanteó el sentido de la memoria colectiva y de la historia desde una lectura no lineal y plural de los sujetos.

Plus Ultra, inaugura nuevos discursos conceptuales en la práctica expositiva y su puesta en escena, que provienen de las teorías feministas, los estudios postcoloniales y los estudios culturales, hecho que sitúa la idea de exposición misma como un nodo de condensación en la red de prácticas culturales contemporáneas. Igualmente ejemplifica la emergencia de una serie de nuevas formas y modos de exposición en los que las figuras del artista y del comisario irán encontrando espacios comunes de diálogo y de acción.

A través de una selección de casos de estudio (susceptible de ampliar o cambiar), analizaremos estos “otros” modelos que podemos resumir en distintos puntos:

1.- La exposición como “archivo”

Como dispositivo para interrogarnos sobre el orden del conocimiento y de toda producción

de “documento” e “historia”, sobre la construcción de las representaciones, sobre la narración de los grandes relatos de la historia frente a la historia de los sujetos. Asimismo, el archivo como receptáculo de una memoria susceptible de desaparecer, se ha convertido en una época globalizada y mediatizada en un posible método para redefinir el sentido de lo local en relación a lo global.

Este dispositivo nos lleva a valorar nuevas asunciones que rompen con los modos clásicos de producción, representación, y recepción:

- La presentación de materiales en forma de archivo responde a una voluntad de transformación de determinados significados semánticos del espacio de exposición (y concretamente si éste se encuentra en un marco institucional), en la medida que se restituye éste espacio en valor de uso (colectivo). Trataremos la exposición ***Materiales 1990-1998: El malestar en la libertad***, que sobre su trabajo realizó Marcelo Expósito, Sala La Gallera, Valencia, 1998.
- Por otra parte, la disolución de la “obra contemplativa” en una suerte de materiales fragmentados de consulta, conlleva un cambio en el rol del “espectador” que le convierte en sujeto de conocimiento, al ser inducido a construir sentido a partir de los fragmentos aparentemente desconectados entre si. Este reto ante una narración no construida previamente, sitúa al “espectador” como posible sujeto político en un escenario en permanente cambio.
- La exposición pensada como un gran archivo siendo a su vez una revisión del archivo. Lo encontramos en la exposición que sobre *Chris Marker* se realizó en la Fundación Tàpies, o en *Histoire(s) du cinema* de Godard. De igual modo, nos interesa destacar el proyecto ***Roseware***, coordinado por Laurence Rassel en colaboración con el propio Marker (y que en el Estado español se ha realizado en dos ocasiones: en el marco de la exposición monográfica de Chris Marker en la Fundació Tàpies, y en la exposición colectiva *Ecosofías* de la Sala Amadís de Madrid, 2002): se trata de una obra colectiva en progresión, a modo de un libro electrónico en blanco al que los visitantes pueden incorporar una variedad de documentos que constituyan un fragmento de su memoria personal. *Roseware* incita así, a pensar sobre la memoria colectiva y personal, los vínculos entre imagen e identidad, entre tecnología y subjetividad.

2.- "Lo real" como locus de exposición

Trataremos una serie de prácticas que tienen su “lugar” de exposición en los procesos de producción y difusión que ofrece la realidad misma.

La obra está sujeta a las variables temporales que requiere el proceso de difusión y en consecuencia al de una determinada experiencia.

Para un análisis de este punto, trazaremos un recorrido desde el proyecto de arte público *puente... de pasaje*, dirigido por Corinne Diserens con la colaboración de Franck Larcade, Bilbao, 1995, hasta la concepción y desarrollo de **Consonni**, un proyecto nacido en 1997 en Bilbao dirigido por el propio Larcade. Nos interesa valorar la experiencia de Larcade con respecto a dos proyectos que representan dos modelos de inserción de la obra en lo social (real). Así, el primero trata de una serie de intervenciones artísticas en el espacio público de Bilbao con el objeto de reflexionar sobre las condiciones urbanísticas, históricas y políticas de una ciudad industrial en declive. El interés de este proyecto en su momento, residía en la superación del concepto de intervención en lo público en favor de un análisis de lo público.

Consonni surge a partir de una noción “expandida” de los estatutos convencionales del arte, sus modos de producción y exposición: asumen el rol del comisario como productor, sustituyen el modelo de exposición por la difusión. Así, colaboran con artistas que desarrollan un trabajo contextual y relacional, que operan directamente en el ámbito de lo social, lo económico, lo político y lo mediático.

3.- Red Arte: Los grupos de autogestión

Red estatal de colectivos de autogestión independiente. Desde 1994 hasta 1998 se organizaron encuentros anuales con la finalidad de establecer contactos, conocer mejor la realidad de cada colectivo y estudiar las posibilidades de actuación conjunta. Se pretende analizar que tipos de nuevos dispositivos de exposición se desarrollaron desde el ámbito de la gestión independiente, y que divergencias, contradicciones e interrogantes se plantearon con respecto a los proyectos expositivos realizados en el marco institucional.

Por otra parte, ante la adopción de las cualidades propias de estos colectivos por parte de la institución como una forma de reforzar su control y poder, se analizarán las recientes relaciones entre creador y economía productiva, las condiciones de valor y cambio bajo las cuales están los sometidos los creadores, así como la rentabilidad que supone el producto cultural hoy día como capital simbólico-cultural.

Destacaremos dos periodos que marcan diferentes modalidades de autogestión y su relación con las políticas institucionales:

De 1990 a 1996

Durante esta primera mitad de los 90, surgen pequeños espacios y asociaciones autogestionados, con la voluntad de no participar en el mercado del arte. Así, muchos de estos grupos cuestionaban los modos de producción del arte, valiéndose de recursos de distribución y difusión propios de la cultura popular. Aquellos que no disponían de espacios fijos, adoptaban una actitud parasitaria con respecto a una multitud de espacios con la voluntad de multiplicar los centros y lugares a ocupar.

Se trataba de colectivos que pretendían ser una alternativa a los modelos hegemónicos, aunque exigían el apoyo económico institucional. A pesar de las supuestas diferencias, exceptuando aquellos colectivos que desaparecieron, muchos terminaron por reproducir una buena parte de las dinámicas institucionales. De esta manera, con el tiempo, la institución vio en éstos una forma de reactivar la oferta cultural cooptando a jóvenes gestores que ocuparían más adelante espacios estratégicos en el ámbito institucional

De 1997 hasta la actualidad

Se refuerza el papel de los gestores independientes (muchos de ellos acaban adoptando una actitud funcionarial) en el seno de la institución cultural. Aumenta el número de museos y centros de arte en la península, con el propósito de delegar en éstos la falta de políticas culturales. Así, la gestión de aquellos centros que no tienen el beneplácito de las instituciones (sean fundaciones privadas, espacios independientes autogestionados, etc.) se desarrolla con grandes dosis de voluntarismo. Se refuerzan las asociaciones de artistas visuales como intermediarias entre el colectivo de creadores y la administración. Asimismo, el hecho de que la producción cultural continúe dependiendo, en gran parte, económicamente del Estado así como su creciente instrumentalización, ha generado en esta segunda mitad de los 90, una revisión crítica de los modelos de autogestión iniciales por parte de nuevos colectivos, que pasa por reconsiderar la naturaleza de la producción, analizando y desvelando sus aspectos paradójicos, con la intención de elaborar otros métodos de trabajo mediante nuevas articulaciones entre teoría, práctica y producción.

Tomaremos como caso de estudio algunos colectivos, que más allá de su “independencia” respecto a los organismos oficiales en términos espaciales y económicos, llegaron a desarrollar propuestas de difusión y proyección no reproductivas y coherentes con su posición dentro de la escena artística alternativa:

El ojo atómico, Madrid

Fenicis, Fills Putatius de Miró, Monogràfics, Talp Club, Esquerp, PHN (proyectos editoriales dirigidos por Francesc Vidal), Reus.

La reflexión sobre otros colectivos que probablemente se acaben mencionando sucintamente en este apartado, ya se incluyen en otras investigaciones/textos de "1969-...". En este sentido, es posible que se establezcan vínculos entre los distintos proyectos de investigación.

4.- La exposición como dispositivo crítico de los mecanismos de control y poder en la cultura contemporánea

Destacaremos el trabajo de investigación de **Jorge Luis Marzo** y las formas de exhibición que desarrolla a partir de una crítica a los mecanismos de control y poder que

se establecen en el ámbito de la cultura contemporánea. Exposiciones como *Herejías* (1995), *Octavillas: guerra psicológica del siglo XX* (1998) o más recientemente *El corazón de las tinieblas*, basada en la novela de J. Conrad, desarrollan un análisis entorno al ilusionismo, la tecnología y la propaganda como procesos de ocultación del mecanismo "productor" para establecer formas de integración social, consenso y control.

5.- El "cine de exposición"

Concepto desarrollado por **Jean Christoph Royoux**. Intenta recuperar planteamientos interdisciplinares de los años 60 y 70, tomando la televisión como instrumento de intervención desde lo local. Se ha tratado de un proceso de renovación de la forma-exposición cuya derivación dominante, lo que uno de los ejes de estudio de Desacuerdos denomina "la audiovisualización del arte contemporáneo", ha traicionado y revertido algunos presupuestos básicos de la propuesta original de Royoux.

No se trata tanto de hablar específicamente sobre el autor citado y sus propuestas (muy relativamente conocido en nuestro entorno), sino más bien de cómo la propuesta de "cine de exposición" percibe la crisis de la forma-exposición dominante, a la entrada de los años 90, y cataliza una propuesta que apuesta por trabajar desde el interior de este dispositivo material, histórico y simbólico (frente a otras tendencias que apuntan a su desbordamiento o decretan su obsolescencia); propuesta pues importante que queda arramblada en gran medida por las corrientes dominantes de "audiovisualización".

6.- Carta de Ajuste / BNV

Entidad no lucrativa que se creó en 1989 en Sevilla, con el ánimo de organizar actividades multidisciplinares y de difusión de corrientes artísticas contemporáneas. Destacan en la década de los 90 los proyectos *Alem de Agua* (comisariado por Mar Villaespesa), *Almadraba* (comisariado por Corinne Diserens y Mar Villaespesa), *El fantasma y el esqueleto* (dirigido por Pedro G. Romero).

En este apartado es posible que se establezca un vínculo con el proyecto de colaboración entre UNIA/BNV, Arteleku y Fundació Tàpies, que a finales de la década de los 90 a modo de conclusión de los distintos fenómenos que han ocurrido durante la década, han elaborado un modelo de colaboración en red y han apostado por reformular modelos y formatos de producción y difusión que puntualmente se habían desarrollado desde la escena independiente.

7.- Arteleku

Sin duda, es uno de los centros pioneros en España en establecer conexiones y diálogos ente

disciplinas y modelos de producción artística mediante la creación de talleres, seminarios, publicaciones, exposiciones, etc.

8.- El comisario como agente mediador

Por último, se hace necesario destacar una serie de consideraciones relativas al rol del comisario como agente mediador para una politización de los modos de producción, presentación y difusión. Un fenómeno que está en la base de las renovaciones, experimentaciones, innovaciones de la idea de exposición y de los casos de estudio que exploramos.

A pesar de la dificultad para fraguarse un relevo generacional, es importante destacar una serie de nuevas actitudes de intermediación representadas en las figuras del comisario y el gestor cultural:

- por una parte, la emergencia de grupos autogestionados, a menudo por artistas, propician nuevos escenarios que reducen las distancias entre la figura del comisario y la del artista
- la función del comisario como crítico de arte se diluye en nuevas funciones: *el comisario como catalizador / el comisario como autor / el comisario como productor*
- por el contrario el artista asume progresivamente tareas relativas a la gestión, la producción y el comisariado.

Estas variables serán determinantes para una desjerarquización de roles de poder, un reenfoque de las prácticas individuales hacia prácticas colaborativas, un rechazo a ciertas formas de autoría, una reformulación de los modelos de mediación, etc.

III. PLAN DE TRABAJO y NECESIDADES DE PRODUCCIÓN

La investigación se desarrollará, a partir de ahora, en las siguientes fases de trabajo:

1ª fase (mes de marzo - 1ª quincena del mes de abril)

- Recopilación de material audiovisual y bibliografía: libros, catálogos, material promocional de los colectivos y exposiciones, videos y documentación varia.
- Estudio de experiencias precursoras dentro y fuera del estado español que hayan influido en las prácticas de los noventa.

- Lectura y análisis del material.

2ª fase (2ª quincena del mes de abril - 1ª quincena del mes de mayo):

- Preparación de las entrevistas: éstas tendrán dos formatos: uno de carácter individual y otro colectivo (en la que participarán dos o más personas en forma de mesa de debate según sea el aspecto a tratar).
- Realización de las entrevistas

Esta es una primera lista de personas a entrevistar (susceptible de cambios):

- + Mar Villaespesa, investigadora y comisaria independiente, Tarifa.
- + Jorge Luis Marzo, investigador y comisario independiente, Barcelona.
- + Franck Larcade, director de Consonni, Bilbao.
- + Francesc Vidal: asociación Comisariat, Reus.
- + Clara Garí y Nekane Aramburu, co-fundadoras de la Red Arte.
- + Tomas Ruiz: miembro fundador de El ojo Atómico, Madrid.
- + Joaquín Vázquez, Asociación BNV, Sevilla
- + Lawrence Rassel, miembro del colectivo Constantvzw de Bruselas. Ha elaborado algunos proyectos en España a partir del archivo como herramienta y dispositivo de producción cultural.
- + Jorge Blasco, co-director del proyecto Culturas de archivo, Barcelona.
- + Santi Eraso, Arteleku, San Sebastián.

- Transcripción de las entrevistas.
- En el caso de aquellas que sean grabadas en video, se realizará una edición.
- Análisis de las entrevistas.
- Sesiones de debate e intercambio con aquellas otras investigaciones del Archivo 1969...que establezcan vínculos con nuestra investigación.

3º fase (2ª quincena del mes de mayo-1ª quincena del mes de junio):

- Elaboración de un informe final.

4ª fase (2ª quincena del mes de junio):

- Formalización del proyecto. Redacción de un documento teórico base y clasificación del material de investigación generado. Por ejemplo, se valora realizar una suerte de genealogía del concepto de exposición como ARCHIVO en el contexto español.

Necesidades de producción

Los gastos para esta investigación deben cubrir principalmente:

- viajes y las correspondientes dietas para realizar entrevistas:
 - + Tarifa: Mar Villaespesa
 - + Sevilla: BNV
 - + Madrid: Tomás Ruiz
 - + Reus: Francesc Vidal
 - + Bilbao: Franck Larcade
 - + San Sebastián: Santi Eraso
 - + El resto de entrevistas también se realizarán en Barcelona, ciudad en donde resido.
- Bibliografía: compra de libros y aquel material textual que sea necesario, fotocopias, etc.
- Material fungible para la grabación de las entrevistas así como para documentación fotográfica (cintas DVD, VHS, cintas de cassette, carretes de diapositivas y fotografía, etc.)
- Adquisición de una grabadora de audio mp3.
- Copias, impresiones, papelería, correo.

IV. DOCUMENTOS

BIBLIOGRAFIA

- Rosler, Martha: "Lookers, Buyers, Dealers, and Makers. Thoughts on Audience", en Wallis, Brian (ed.) *Art after Modernism. Rethinking Representation*. The New Museum of Contemporary Art, New Cork, 1984.
- Greenberg, R., W.Ferguson, B., Nairne, S (ed.): *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, 1996.
- VV.AA: *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos Independientes en el Estado Español*. Trasmorra, Vitoria, 1997.
- VV.AA: *Encuentros de vídeo en Pamplona 1996*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona, 1997.
- VV.AA: *Stopping the process? Contemporary views on art and exhibitions*. NIFCA, 1998.

- Ribalta, J. (ed.): *Servicio Público*, Ediciones Universidad de Salamanca y Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998.
- VV.AA: *Impasse. Art, poder i societat a l'Estat Espanyol*. Ajuntament de Lleida, 1998.
- VV.AA: *Curating degree zero. An internacional curating symposium*. Verlag Bild-Kunst, Bonn, 1999.
- Sekula, Allan: "Reading an archive: photography between labour and capital", en *Visual Culture: The Reader*, Sage Publications, London, 1999.
- Guasch, Anna Ma. (ed.): *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*, Akal, Madrid, 2000.
- VV.AA: *L'art contemporain et son exposition (1)*. L'Harmattan, Paris, 2001.
- Foster, H.: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo (1996)*, Akal Ediciones, Madrid, 2001.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., Expósito, M. (ed.): *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- VV.AA: *Culturas de archivo*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2002.
- Boltanski, L. y Chapiello, E.: *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal, cuestiones de antagonismo, Madrid, 2002.
- Yúdice, G.: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa, Barcelona, 2002.

CATÁLOGOS, RECOPIACIONES

- Buchloh, Benjamin: "De la estética de la administración a la crítica institucional", en catálogo *L'art conceptuel, une perspective*. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989; versión en castellano en la separata editada por la Fundación "la Caixa", Madrid, 1990, pp.14-25.
- *El sueño imperativo*. Circulo de Bellas Artes, Madrid,
- VV.AA: *Domini Públic*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1994.
- Villaespesa, Mar: "La creación como producción". Conferencia transcrita en el dossier que recopila el ciclo *La imatge i l'activisme social: fer-ho en públic*. Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, primavera de 1994.
- Expósito, Marcelo: "Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros", en catálogo *Salvar el patrimonio*, exposición de Ana Navarrete. Fundación Cultural Caja de Ahorros del Mediterráneo, Valencia, 1996.
- VV.AA: *Hors Sol. Réflexions sur la pratique de l'exposition*. Verlag Shedalle et Sous-sol, 1997.
- VV.AA: *Arquitectures del discurs* (cat.), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2001.

ARTÍCULOS EN PRENSA Y REVISTAS ESPECIALIZADAS

- Crimp, Douglas: "De vuelta al museo sin paredes". Revista Arena 1, 1989, pp. 61-66.
- Badia, Tere: "El fet X. De l'alternatiu als alterespais". Revista De Calor núm. 1, Barcelona, 1993, pp. 12-16.

- Revista Fenici (revista editada por Francesc Vidal), Reus, 1985-1993.
- Monogràfics (revista editada por Francesc Vidal), Reus, 1994-1995.
- Bradley, Kim: "Fuera de la ley" en REKarte, núm. 13, julio 1995. pp. 16,17.
- Royoux, J.Ch: "Politique des identités: l'exposition comme médium", 1996 (copia no publicada)
- Garí, Clara: "Redes españolas: Plataformas alternativas y caminos paralelos para la cultura y las artes de fin de siglo". Revista Køris núm. 2, Barcelona, abril 1997, pp.13-18.
- Kwon, Miwon: "One Place after Another: Notes on Site Specificity", en October, núm. 80, Primavera 1997.
- Royoux, J.Ch: "De un bucle a otro: actividad artística, *post-cinéma* y televisión". pp. 54-86. Journal de l'Institut Français, Bilbao, abril 1998.
- Royoux, J.Ch: "Le local: un paradigma pour une appropriation artistique de la television. Qulques remarques à partir de trois propositions récentes". *Homo Zappiens*, 1999.
- VVAA: "Itineraris de la memoria artística. Trenta anys d'art contemporani a l'Estat espanyol 1970-2000 (1)", Papers d'Art, núm. 76, 1r. semestre 1999. pp. 19-98.
- VV.AA: "Itineraris de la memoria artística. Trenta anys d'art contemporani a l'Estat espanyol 1970-2000 (2)", Papers d'Art, núm. 77, 2n. semestre 1999. pp. 13-90.
- Mouffe, Ch.: "Every form of Art has a Political Dimension" en Grey Room n° 2, MIT Press, Cambridge, Masachusetts, invierno de 2001.