ANNA MARIA GUASCH
JULIA RAMÍREZ-BLANCO,
EDITORAS

ISMOS DEL SIGLO XXI

TEXTOS PARA ENTENDER EL ARTE ACTUAL

Alianza editorial

Primera edición: noviembre de 2025

Los textos reunidos en este libro han sido amablemente cedidos por sus autores y sus autoras a Anna Maria Guasch y Julia Ramírez-Blanco para su publicación. Alianza Editorial quiere agradecer a todos ellos y a todas ellas su cesión desinteresada. Al pie del título de cada uno de los textos se referencia su procedencia.

Reservados todos los derechos.
El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

© De la edición, las introducciones y las conclusiones, Anna Maria Guasch y Julia Ramírez-Blanco, 2025
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2025
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 979-13-7009-110-1
Depósito legal: M-15.361-2025
Printed in Spain

Para Juan Antonio Ramírez, cuyo recuerdo nos une

Índice

Introducción. Nuevas configuraciones estéticas en el arte contemporáneo, *por Anna Maria Guasch y Julia Ramírez-Blanco* ... 13

1. Archivismo 00
Introducción, *por Anna Maria Guasch* 00
1.1. Cheryl Simon: «Introducción. Siguiendo el giro archivístico» (2002) 00
1.2. Dragan Kujundžić: «Archigrafía. Sobre el futuro del testimonio y el archivo por venir» (2003) 00
1.3. Wolfgang Ernst: «El archivo como metáfora» (2004) 00
1.4. Merav Yerushalmy: «Activar el archivo relacional» (2009) ... 00
1.5. Ernst van Alphen: «La política de la exclusión o la reanimación del archivo» (2015) 00

2. Activismo 00
Introducción, *por Julia Ramírez-Blanco* 00
2.1. Lucy R. Lippard: «Caballos de Troya: arte activista y poder» (1984) 00
2.2. Judith Butler: «Vulnerabilidad corporal, política de coalición» (2014) 00

2.3. Catherine Flood y Gavin Grindon: «Objetos desobedientes. Introducción» (2014) 00
2.4. Claire Tancons: «Del carnaval al procomún: la protesta punk de Pussy Riot y el ejercicio de la cultura democrática» (2012) 00
2.5. Nicholas Mirzoeff: «La aparición de *Black Lives Matter*» (2018) 00

3. Comunitarismo 00
Introducción, *por Julia Ramírez-Blanco* 00
3.1. Claire Bishop: «El giro social: la colaboración y sus descontentos» (2006) 00
3.2. Grant H. Kester: «La semántica de la colaboración» (2011) 00
3.3. Nina Möntmann: «Nuevas comunidades» (2009) 00

4. Cosmopolitismo 00
Introducción, *por Anna Maria Guasch* 00
4.1. Mark A. Cheetham: «Un cosmopolitismo renovado: especificación de artistas, comisarios y críticos de arte» (2008) 00
4.2. Nikos Papastergiadis: «La traducción como un asunto para la transformación cultural» (2012) 00
4.3. Marsha Meskimmon: «Del cosmos a la polis: sobre los habitantes, el arte y la construcción del mundo en la posmigración» (2017) 00
4.4. Irina Aristarjova: «La hospitalidad y sus descontentos» (2020) 00
4.5. Modesta Di Paola: «Las estéticas cosmopolítica y biopolítica como enfoques filosóficos de la educación artística» (2021) 00

5. Indigenismo 00
Introducción, *por Anna Maria Guasch* 00
5.1. Ticio Escobar: «El término "Arte indígena" en cuestión» (2011) 00
5.2. Jolene Rickard: «La diversificación de la soberanía y la recepción del arte indígena» (2017) 00
5.3. Helen Gilbert: «Performance indígena e imaginarios globales» (2017) 00
5.4. Katya García Antón: «Mázejoavku. Epistemologías no conquistadas» (2020) 00
5.5. David Garneau: «Corrientes radicales: arte indígena en futuro continuo» (2020) 00
5.6. Nasheli Jiménez Del Val: «Indigenizar los estudios visuales: aproximaciones decoloniales a una in-disciplina» (2024) 00

6. Ecologismo 00
Introducción, *por Julia Ramírez-Blanco* 00
6.1. T. J. Demos: «Contra el Antropoceno: cultura visual y medio ambiente hoy» (2017) 00
6.2. Donna Haraway: «Seguir con el problema. Introducción» (2019) 00
6.3. Elizabeth M. Stephens y Annie Sprinkle: «Manifiesto ecosexual» (2011) 00
6.4. Maristella Svampa: «Extractivismos del siglo XXI y narrativas ecopolíticas en América Latina» (2022) ... 00
6.5. Jaime Vindel: «Cultura fósil. Arte, cultura y política entre la Revolución industrial y el calentamiento global» (2023) 00

Conclusiones 00

Bibliografía 00

Introducción

Nuevas configuraciones estéticas en el arte contemporáneo

Anna Maria Guasch y Julia Ramírez-Blanco

«¿Quién duda de que el mundo académico no esté necesitado de novedades y de constantes creaciones que etiqueten y patenten sus creaciones?», se pregunta Fernando Alberto Balbi[1] ante la evidencia de que en el momento contemporáneo se ha acelerado el surgimiento de movimientos críticos en la búsqueda de lo «realmente nuevo», pero sin la misma dinámica que se podría identificar en la búsqueda de «novedad» por parte de los movimientos de las vanguardias históricas, en la búsqueda permanente de la renovación (innovación), experimentación y libertad de expresión.

Buena expresión del papel de los «ismos» en las primeras vanguardias fue el texto-manifiesto del escritor Ramón Gómez de la Serna, *Ismos* (1931), un texto en el que el autor busca en los ámbitos artístico y literario «poner un poco de orden en lo que todo eso ha significado, cerner lo que hay de perenne en todo lo sucedido y dar la clave del arte contemporáneo»[2]. El texto contiene veinticinco

---

[1] Fernando Alberto Balbi, «La antropología (social y) cultural contemporánea y lo que se perdió ente los ismos y los giros», *Es más complejo,* 21/5/2020. Disponible en: esmascomplejo.wordpress.com/2020/05/21/la-antropologia-social-y-cultural-contemporanea-y-lo-que-se-perdio-entre-los-ismos-y-los-giros/ (consultado: 29/7/2023).

[2] Ramón Gómez de la Serna, *Ismos,* Madrid, Guadarrama, 1975 [1931].

capítulos que, entre veracidad, ingenio y humor pretenden una aproximación al esplendor de los grandes ismos que intuye su fin hacia 1931. En el texto de Gómez de la Serna, algunos tienen como base la personalidad original de un creador, como el *Apollinerismo,* que presenta como el más inmediato precursor de nuevos movimientos y a su vez inventor del ideograma y del caligrama, o *Picassismo,* en el que relaciona al primer Picasso con la generación del 98, otros se corresponden con los ismos vanguardistas de las dos primeras décadas del siglo xx, como el impresionismo, el cubismo o el futurismo[3]. Otros ismos son creación de la propia imaginación del escritor y la mayoría abarcan el mundo excéntrico y heterogéneo de la sociedad burguesa de primer cuarto del siglo xx. De ahí ismos como humorismo (situación *sui generis* para juzgar la vida que pasa) o el novelismo o defensa de lo arbitrario. En su fascinación por la invención y la novedad («el deber de lo nuevo es el principal deber de todo artista creador») De la Serna aporta nuevos «ismos» como el luminismo, el monstruosismo, el superrealismo, el botellismo o el dadaísmo. Y la conclusión sería la siguiente: las escuelas son solo una «figura», la «figura creadora, solitaria y personal», pero siempre situaciones temporales, carentes de perennidad. Tal como afirma de la Serna: «Este mundo nuevo está también destinado a disolverse porque la disolución es el sueño de amor de todo creador».

Del ismo al giro

La presencia constante de la figura del ismo en la literatura artística de buena parte del siglo xx, incluyendo la modernidad, la tardomodernidad y la fase inicial de la posmodernidad con la consiguiente concepción del arte como sucesión imparable de movimientos artísticos o corrientes estéticas en búsqueda de la novedad y el progreso, iba paulatinamente cediendo paso una nueva «figura retórica», en-

[3] *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense,* fue una exposición en la que sus comisarios Juan Manuel Bonet y Carlos Pérez realizaron un repaso por las corrientes estéticas que, bajo su criterio personal. Véase *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense,* Madrid: Museo de Arte. Centro Reina Sofía, 2002.

trando en una nueva fase de pensamiento crítico en la que, según Didier Fassin[4] la fuerza teleológico-finalista de los «ismos» es reemplazada por el nuevo formato de los «giros» más allá de las «grandes teorías», del binarismo propio del discurso moderno y de los paradigmas no-hegemónicos de análisis.

Dentro del paradigma de los «giros» desde las primeras décadas del siglo XXI el implícito rechazo *a la teoría* habría dejado paso a la celebración de la creatividad e imaginación *de cada «teórico»* como identificador de temáticas y movimientos, que desarrolla sus propias formas de escritura y argumentación idiosincráticas. De ahí la afirmación del «giro» como un fenómeno propio de un contexto teórico plural, multidisciplinar, diverso y siempre en continuo diálogo con otras disciplinas buscando deconstruir las narrativas canónicas.

La proliferación de «giros» (desde el giro ético, el giro ontológico, el giro post-humano, entre muchos otros) sería, al decir de Fassin, la forma de innovación que mejor se adapta a una profesión concebida como un hacer que se agotaría en sí mismo, que apunta a su propia realización y nada más. Fassin habla de los académicos como «derviches giradores» a riesgo de un «vértigo teórico» en el que cada giro se muestra en competencia con el otro, postulándose con una voluntad revolucionaria capaz de redimir una disciplina tenida por irredente. Es en este sentido que los giros apuntarían a «cambiarlo todo de golpe y a hacerlo sin molestarse por construir entramados teóricos coherentes». Y como sostiene Balbi: «Los giros son, en fin, el súmmum de una tendencia hegemónica de la teoría cultural contemporánea a cerrarse sobre sí misma […]. Deslumbrantes pero vacíos, atractivos pero suicidas: los giros carecen de todo lo que la antropología supo tener alguna vez: fundamentos epistemológicos coherentes, una vocación teórica y la capacidad de fundar una voz pública para la disciplina»[5].

Como defiende desde otro punto de vista Irit Rogoff en el ensayo «Turning»[6], una de las cuestiones a plantear cuando recurrimos al

---

[4] Didier Fassin, «Permanencia de la crítica», *Etnografías contemporáneas,* vol. 4, n.º 6, 2028, pp. 145-146.

[5] Balbi, *op. cit.*

[6] Irit Rogoff, «Turning», *eflux,* noviembre, 2008. Disponible en: e-flux.com/journal/turning (consultado: 6/4/2015).

término «giro» (del inglés *turn*) es el origen etimológico del mismo y, en especial, su uso en un momento marcado por la necesidad de reescribir nuevas narrativas ante los desafíos del arte global. El «giro» buscaría nuevas urgencias, como la de atender a planteamientos más de carácter contextual y circular que filológico y/o lineal. ¿A qué nos referimos cuando hablamos del «giro» para acotar lo que particulariza y diferencia el trabajo de los practicantes del giro geográfico, del ecológico, etnográfico, del histórico, del documental o del cosmopolita? ¿Hablamos de una «estrategia de lectura»? ¿De un modelo interpretativo, como así derivaría del giro lingüístico de la década de los años setenta, o más bien de una estructura estratigráfica que puede ser leída a través de múltiples prácticas culturales? ¿Queremos leer un sistema a través de otro sistema, de modo que uno alimenta al otro de manera que puedan abrirnos a otras formas de ser? ¿O más bien se trata de un movimiento generativo en el cual un nuevo horizonte emerge en el proceso, dejando atrás la práctica del que fue su punto de origen?

La producción sin fin de diferencia del mundo del arte no solo es debida a la cohabitación de diversas identidades, sino que también es consecuencia de la manera en la que los artistas, los curadores o los teóricos buscan presentar posiciones (los «giros») dentro de este campo, giros que se solaparían, se entrecruzarían, manteniendo equidistantes relaciones con las ideas.

Jugar con los ismos

Si queremos ahorrarnos el mareo de estos 360 grados, ¿cómo deberíamos proceder?, se pregunta Fassin. Y creemos que la respuesta estaría en la necesidad de recuperar para el pensamiento crítico una «masa crítica», es decir, bases estables más cercanas a la crítica-teoría de las décadas de 1960 y 1970 que se añadan a la crítica orientada a la genealogía de las décadas de 1980 y 1990. Frente, pero a la vez paralelamente, a la aceleración de movimientos críticos asociados a los giros, podría invocarse lúdicamente la metáfora de los «ismos»: sin embargo, en un contexto global dominado por distintos tipos de conflictos sociales y ecológicos, por la búsqueda de la identidad y la reivindicación de las raíces culturales y las culturas originarias, esta

idea de los «ismos» perdería toda connotación formalista vinculada a los «estilos artísticos»[7].

En el momento en que concebimos el presente libro (los años veinte del siglo XXI), y ante la emergencia de movimientos críticos y nuevos giros alejados de los artísticos y movidos por un afán pedagógico de etiquetar las creaciones de los artistas, apostamos por jugar con la idea de nuevos «ismos» que, abandonando los planteamientos formalistas, reivindican lo que la antropología supo tener antaño: unos fundamentos epistemológicos coherentes, una vocación teórica y la capacidad de fundar una voz pública para la disciplina. Esta recurrencia supone, a su vez, la constatación de que la teoría es un propósito contemplado por la práctica artística y que las innovaciones o la novedad no solo provienen de la creatividad e imaginación de cada creador como individuo con formas de praxis diferentes y argumentos absolutamente idiosincrásicos, sino también de la necesidad de construir marcos teoréticos coherentes.

Sin voluntad exhaustiva, en este libro abordaremos ejemplos como el Archivismo, el Activismo, el Colectivismo, el Cosmopolitismo, el Ecologismo o el Indigenismo que reclaman sobre todo el carácter de criticidad. Están más cerca de lo ético que de lo estético y no contemplan el arte de forma autónoma, sino que se centran en crear sintonías y complicidades, testimoniales en ocasiones, con el entorno social del «mundo exterior al arte»: un mundo más cercano al proyecto antropológico y cultural que al propiamente artístico. Un mundo en el que los artistas, de forma paralela a los etnógrafos, son conscientes de los cambios no solo en el lenguaje, sino en las «ideologías del lenguaje» y en el significado de las categorías clave para nuestra comprensión del mundo contemporáneo, categorías que incluyen la injusticia, la violencia, el trauma, la resistencia o la resiliencia en el contexto de conflictos y desastres globales. Porque, como sostiene Arjun Appadurai, la globalización crea una relación más volátil y borrosa entre el capital financiero y otras formas de capital, y una relación más peligrosa entre los flujos mundiales de mercancías y la política de guerra, seguridad y paz en muchas sociedades. Proceso que es de especial interés para la historia de la

[7] Fassin, *op. cit.*, p. 145.

antropología, pero también para la historia del arte, ya que traslada el hecho social de la diferencia cultural al ámbito de la política y vincula la diversidad cultural a los derechos humanos más esenciales[8].

Al jugar con el concepto retórico de «ismo» no pensamos en una forma de pensamiento que busque romper con lo anterior (en la lógica del progreso de la modernidad basada en la noción de Bakunin, de la destrucción como acto creativo), sino que aludimos más bien a una suerte de «cosmovisión» sin pretensiones hegemónicas, y sin aspirar a instalarse como modalidad excluyente. Y todo ello en una clara articulación entre políticas y discursos públicos y prácticas personales. Los artistas y el arte que mostraremos se mueven entre la teoría crítica, la antropología cultural, social y política y pretenden demostrar cómo la riqueza de cada disciplina reside en la bienvenida de la diversidad que ya no respondería a un movimiento giratorio *(turn)* sino relacional, siguiendo de cerca las teorías de Éduard Glissant y su noción de pensamiento archipiélago destinado a poner en contacto todas las formas de cultura, a suscitar el encuentro, la interferencia, el choque, las armonías y desarmonías entre culturas dentro del todo-mundo[9].

Es dentro de este concepto de relación que entendemos el lugar y el comportamiento de cada una de estas corrientes que conforman el panorama contemporáneo a partir de una cierta necesidad de recuperar las grandes narrativas, desvincularlas de su transitoria temporalidad, dotarlas de una mayor masa crítica y de una cierta permanencia. Contrariamente a los ismos vinculados a las vanguardias y su búsqueda constante de lo nuevo, guiados por una noción de futuro sin conquistar (y ello por razones muchas veces provocadas por las necesidades en el campo del arte de factores económicos y de mercado), en la actual coyuntura se generaría más bien una doble cualidad. Por un lado, un afán de permanencia, pero no desde la autonomía, ni desde el relato hegemónico sino desde algo que deriva claramente del pensamiento intercultural: las relaciones en-entre, la

---

[8] Arjun Appadurai, «How Histoires Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective», *The Journal of Transcultural Studies,* vol. 1, n.º 1, 2010. Disponible en: heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/transcultural/article/download/6129/1760?inline=1 (consultado: 31/7/2023).

[9] Éduard Glissant, *Poetique de la relation,* París, Gallimard, 1990.

potenciación de lo dialógico, y en último término, lo relacional. Por otro lado, se cuestionaría la idea de que lo «novedoso» es necesariamente deseable: la tradición es para muchos pueblos un espacio de resistencia anticapitalista y anticolonial. Los cambios sociales, así, no son necesariamente positivos.

Son solo seis ejemplos los aportados en este libro de los múltiples que hubiéramos podido introducir en este estudio, como el caso del Cosmismo, un concepto reinventado por Anton Vidockle a partir de una expansión de las ideas del Cosmismo Ruso desde principios del siglo XX hasta la actualidad y que busca reflexionar sobre el funcionamiento del universo y nuestro lugar en él. La palabra griega de la que deriva «cosmos» no solo connota el universo sino también la belleza y la armonía de la trilogía de Cosmismo de Vidockle, *Immortality for All* (2013). En ella, a través del film, el ensayo, la instalación y la investigación histórica, reivindica la dimensión paradójica de las ideas cosmistas que implican no solo a científicos, sino también a artistas, cineastas, escritores y filósofos.

Los ejemplos que presentamos en este estudio tienen también esta voluntad transdisciplinar, relacional y expansiva que apunta el Cosmismo: uniendo disciplinas académicas en lugar de separarlas, cruzando los conocimientos en lugar de tipificarlos y encerrarlos en capsulas de saber/poder, mostrando complejidades sin eludir la autocrítica, no rechazando las verdades científicas pero sometiéndolas a constantes chequeos, siendo conscientes de que la comunicación, el intercambio de saberes es mucho mejor que el propio saber en su solipsismo. La elección de los textos es una opción entre muchas, y cualquier compendio deja muchas aproximaciones importantes fuera. Por eso este conjunto se plantea también como una invitación a abrir la mirada más allá de sí mismo.

Barcelona-Madrid, verano de 2025

1

ARCHIVISMO

Introducción

Anna Maria Guasch

1. Primeras manifestaciones del archivo en la era postconceptual y posmoderna. Fotografía y archivo

Una de las primeras incursiones en el tema del archivo en plena era postconceptual y posmoderna vino de la mano del artista y teórico Allan Sekula en su texto «The Body and the Archive»[1] (1986) donde se plantea el «paradójico estatus de la fotografía», en concreto del retrato, en el marco de la cultura burguesa. Para Sekula existen dos modelos de retrato: el honorífico (que transmite la dignidad de la persona) y el represivo (que registra las características de un delincuente), modelos íntimamente relacionados con la tradición fotográfica moderna: una fotografía que delimita el terreno del «otro» para definir simultáneamente la mirada generalizada —la tipología— y la instancia contingente de la desviación y la patología social[2].

---

[1] Allan Sekula, «The Body and the Archive», *October,* vol. 39, Invierno 1986, pp. 3-64.

[2] Allan Sekula, «The Body and the Archive», cit., p. 7.

Tras analizar la tradición de la fotografía de retrato en la década de los años veinte y treinta del siglo xx bajo la influencia de Bertillon y Galton y sus diferencias entre los polos honoríficos y represivos de la práctica del retrato, Sekula presenta el trabajo fílmico y videográfico de artistas estadounidenses de los años setenta que desafían las «condiciones de intensiva y extensiva vigilancia» que derivan de los sistemas de Bertillon y Galton. Según Sekula, el vídeo opera *Vital Statistics of a Citizen, Simple Obtaneid* (1977) de Martha Rosler se concibe como un ataque alegórico feminista al legado normalizador de Adolf Quetelet y Francis Galton. El cuerpo ha vuelto con venganza, sostiene Sekula. Y este trabajo junto con el de los documentalistas Howard Gray y Michael Alk (*The Murder of Fred Hampton,* 1971), Cinda Firestone (*Attica,* 1973) y el colectivo Pacific Street Film Collection (*Red Squad,* 1972) sería para Sekula la prueba por la que se podía trabajar en un fotografía documental sin tener en cuenta la policial. Para esta segunda genealogía Sekula aporta dos claros referentes: August Sander, el primer fotógrafo moderno que abrazó un paradigma del archivo y Walker Evans, que en su serie *American Photographs* (1938), contrapuso a la «poética estructura» de la secuencia el «modelo de archivo».

Tras esta vinculación entre el concepto de archivo y el de fotografía, es el teórico Hal Foster quien, en el ensayo «The Archive without Museums»[3] pone la mirada en la dicotomía entre historia del arte y cultura visual a fines del siglo xx, señalando que, más allá del formalismo greenbergiano, es únicamente la cultura visual la que apunta a una transformación del archivo, siguiendo la línea abierta por Walter Benjamin con su teoría del «arte en la época de la reproducción técnica» (1936) y Malraux en «Las voces del silencio» (1956)[4].

Exposición y archivo

La semilla estaba ya sembrada. Y una de las primeras manifestaciones en las que se recoge este pensamiento fue una doble exposición

[3] Hal Foster, «The Archive without Museums», *October,* vol. 77, Verano 1996, pp. 97-119.
[4] Hal Foster, «The Archive without Museums», cit., p. 108.

que se inició en Munich en 1997 (*Deep Storage: Arsenale der Erinnerun; Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*[5]) y continuó en Estados Unidos (*Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*[6]) en concreto, en Nueva York y en Seattle, recogiendo el diálogo entre artistas americanos y europeos del período comprendido entre los años sesenta hasta los noventa del siglo xx interesados por la cuestiones de memoria, colección y archivo. Tal como sostiene la comisaria de la muestra Ingrid Schaffner en una primera versión del texto publicada en la revista *Frieze* en 1995[7]:

> En lugar de intentar racionalizar, el tema sirve aquí de cajón o desván vacío, un espacio de datos en el que se han introducido muchas nociones diversas de almacenamiento. Por supuesto, hay criterios. Todas las cajas necesitan paredes. Todas las obras de esta exposición se refieren a materiales o procesos relacionados con la conservación del arte a lo largo del tiempo[8].

Con estas palabras Ingrid Schaffner justifica la elección del título de la exposición que recupera el concepto de almacenamiento y archivo, metáfora o proceso en el arte contemporáneo. Schaffner, en el texto introductorio del catálogo[9], explica cómo la noción de almacenamiento hace alusión tanto a la memoria (cosas guardadas como recuerdos), como a la historia (cosas salvadas como información), sin olvidar lo virtual como una forma ideal de conservar y guardar esta misma cultura material. Y, lejos de privilegiar una única noción de almacenamiento, la exposición puede leerse como un conjunto de objetos o cajas con los que se simulan tres lugares de almacenamiento: el museo-depósito, el archivo-biblioteca y el estu-

---

[5] *Deep Storage: Arsenale der Erinnerun: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst,* (cat. exp.), Munich: Haus der Kunst, 1997.

[6] *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (cat. exp.), Nueva York: PS.1 Contemporary Art Center, 1998 y Seattle, Henry Art Gallery, Seattle, 1998-1999. La muestra contó con cinco curadores: Hubertus Gabner, Bernhart Schwenk, Matthias Winzen, Stefan Iglhaut e Ingrid Schaffner

[7] Ingrid Shaffner, «Deep Storage: On the Art of Archiving», en *Frieze,* 23, 1995, pp. 58-61.

[8] Ingrid Schaffner, «Digging back into Deep Storage», en *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art,* cit., p. 10.

[9] Ingrid Schaffner, «Digging back into Deep Storage», cit., p. 10.