

judith
barry



DA2 DOMUS ARTIUM 2002
Avda. de la Aldehuela, s/n. 37003 Salamanca
Tel.: +34 923 184 916
Fax: +34 923 183 235
E-mail: da2@ciudaddecultura.org

© de esta edición / *published by*
Fundación Salamanca Ciudad de Cultura/ Bancaja

© de las imágenes/ *images*
sus autores

© de los textos/ *texts*
Javier Panera Cuevas
Judith Barry
Helmut Draxler
Kate linker

Traducción/ *Translation*
Teresa Martín
Mark Anderson

Diseño/ *Graphic design*
Abigail Smith
Alter bi

Coordinación editorial
Javier Panera Cuevas

Impresión/*printed by*
Gráficas Varona

ISBN: 978-84-96603-64-6
Depósito Legal: S.689-2009

Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse sin
permiso escrito de Fundación Salamanca Ciudad de Cultura

All rights reserved.
Neither this publication in its entirety nor any part may be reproduced
or transmitted in any way whatsoever without the written permission
of Fundación Salamanca Ciudad de Cultura

Pedidos e información:
Fundación Salamanca Ciudad de Cultura
Pza. del Liceo, s/n. 37001 Salamanca
Tel.: +34 923 281 716. Fax: +34 923 272 331
E-mail: publicaciones@ciudaddecultura.org

judith barry body without limits



Ayuntamiento
de Salamanca



el compromiso social

Para el Ayuntamiento de Salamanca, y por extensión para la Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, es un gran honor colaborar, ya por tercera vez consecutiva, con Bancaja, una institución plenamente comprometida con la creación contemporánea, gracias a cuyo apoyo hemos podido poner en escena para todos los salmantinos uno de los proyectos de mayor envergadura desarrollados por el DA2 en el año 2008: la exposición “Cuerpo sin límites” de la influyente artista norteamericana, Judith Barry.

“Cuerpo sin límites” es la primera muestra retrospectiva que se celebra en Europa sobre el trabajo de esta creadora reconocida internacionalmente como una de las pioneras en el desarrollo de las videoinstalaciones y los trabajos multimedia.

Las obras seleccionadas para esta exposición ponen especial énfasis en las aportaciones espaciales y conceptuales de Judith Barry en el ámbito de la videoinstalación trazando un completo recorrido que va desde sus primeras obras en los ochenta hasta el momento presente, con el atractivo añadido de que algunas instalaciones van a ser vistas en España por primera vez.

Los conceptos, formas y técnicas que viene desarrollando Judith Barry en su trabajo desde principios de los 80 son antecedentes de muchos artistas actuales que explotan el potencial de la tecnología en el medio fotográfico y la imagen en movimiento (vídeo y cine) con una visión ampliada de los medios que se materializa en diversos tipos de instalaciones que incorporan proyecciones, experimentos basados en performances, teatro, cine, gráficos digitales, elementos interactivos, arquitectura y escultura. La variedad de formas y soportes empleados por Barry y la amplitud de estilos de su obra hacen que sus nuevas instalaciones sigan teniendo una importancia fundamental en los actuales debates sobre las prácticas artísticas contemporáneas.

Agradecemos a la artista su presencia en Salamanca y a Bancaja su confianza en el DA2. Estamos seguros de que esta relación mutua que se consolida con esta exposición se traduzca en proyectos aún más ambiciosos para el futuro.

Julián Lanzarote Sastre
Alcalde de Salamanca

Para Bancaja es un motivo de justificada satisfacción colaborar con Domus Artium —este magnífico referente artístico que se suma, desde la perspectiva de la más completa modernidad, a los innumerables e históricos valores culturales de la ciudad de Salamanca— en la realización de la primera muestra retrospectiva que se ofrece en Europa, acerca de la labor creativa desarrollada a lo largo de una intensa y larga trayectoria profesional por Judith Barry.

El lugar de preeminencia que la autora ocupa dentro del variado panorama de las artes plásticas internacionales de las últimas décadas es mayoritariamente apreciado por los expertos, que coinciden en destacar en su trabajo el hecho de haber abierto el camino para el despliegue, ahora ya generalizado, de las videoinstalaciones y otras formas de lenguaje artístico que integran las nuevas tecnologías y diferentes medios de expresión.

Desde ese punto de vista, Judith Barry ha de ser considerada, por tanto, como una de las grandes introductoras de conceptos, formas y técnicas que aún no hace mucho tiempo aparecían inexplorados. La suya es una tarea continuada y tenaz de innovación y de cambio, que a partir de ella ha sido seguida por muchos otros creadores.

Domus Artium recapitula ahora, en esta muestra, aspectos trascendentales en la evolución de todo ese proceso, en el que Barry ha sabido emplear recursos culturales muy diversos, incorporados a su propia visión del mundo y del arte. Al hacerlo, participa en una línea de reconocimiento hacia la artista cuyas piezas han podido ser contempladas antes en grandes museos, salas y certámenes del más elevado rango en todo el mundo.

Desde Bancaja nos complace prestar nuestra cooperación y nuestro apoyo para ofrecer esta propuesta tan atractiva.

José Luis Olivas Martinez
Presidente de Bancaja



Study for *Mirror and Garden*, pp 128-131 in this catalogue.
 Study for *Mirror and Garden*, pp. 128-131 de este catálogo.

F. Javier Panera

The SEDUCTION and the terror of uncertain signs
THOUGHTS ON THE WORK OF JUDITH BARRY

La SEDUCCION y el terror de los signos inciertos
CONSIDERACIONES SOBRE EL TRABAJO DE JUDITH BARRY



1,2: Voice off, pp 136-139 in this catalogue.

Judith Barry first exhibited her work at DA2 Salamanca in October 2005, as part of the exhibition *Barrocos y Neobarrocos. El Infierno de lo bello* (Baroque and neo-Baroque: the hell of the beautiful).¹ Her piece *Voice Off* (1998–99), which was one of the first of the show’s immersive installations that visitors saw as they arrived, seemed to me a very useful illustration of some of the concepts that the Italian Omar Calabrese used to describe as “neo-Baroque.”²

When we talk of the neo-Baroque, we are describing not just a simple return to a particular historical period—one that Barry actually cites in her *Study for the Mirror and Garden* (2003–7)—but a form of cultural organization with its own strategies of representation. In the case of *Voice Off*, those strategies can be understood as the theatrical manipulation of space, the pleasure of simulation, the use of allegorical processes, interactivity, games that play with our perception, narrative ambiguity, and the eruption of “strangeness” in everyday or semantic fragmentation.

In *Voice Off* we find ourselves in an architectural space divided into two identical areas separated by a wall that functions as a projection screen. On each side of this wall two simultaneously projected scenes visually dramatize the “objective” and “subjective” qualities of the voice. On “his” side we watch like voyeurs the different frames of mind that a man passes through as he sits in his room writing at a computer. As time goes by, this character seems to become possessed by voices, which, like the song of mermaids, seem to come from a different world. In the end, unable to find the source of these voices, the man destroys his apartment and breaks a hole in the wall to pass through to the other side. On “her” side, meanwhile, we see a series of dreamlike sequences featuring a woman who seems to have lost her voice and is busy searching for it. Various other characters, male and female, appear and disappear, showing tokens of affection, seduction, and power, including sporadic, interwoven fragments of dialogues, monologues, poems, and songs. All this produces both anxiety and frustration in the work’s visitors, who, if they remain until the end, will see the male character from the other side of the wall bursting in on the scene.

As in Barry’s other installations in the show, such as *Study for the Mirror and Garden* or *The Work of the Forest* (1992), the narrative here on “her” side may have a beginning, a middle, and an end but nothing is what it seems. At the same time, though, everything makes sense, even when its meanings are multiple, because Barry’s work

La primera vez que Judith Barry mostró su obra en el DA2 de Salamanca fue en octubre de 2005 con motivo de la exposición *Barrocos y Neobarrocos. El Infierno de lo bello*¹. Su obra *Voice Off* (1998/9) era una de las primeras instalaciones inmersivas a las que se enfrentaba el espectador que visitaba el museo y me pareció muy útil para ilustrar algunos de los conceptos que el semiólogo italiano Omar Calabrese utilizaba para explicar lo que el denominó: la “era neobarroca”².

Hablamos de Neobarroco no como un simple retorno a las formas de un periodo históricamente delimitado, -que la propia Judith Barry llega a “citar” literalmente en alguna de sus obras como *Study for the Mirror and Garden* (2003-2007)- , sino como forma de organización cultural con estrategias de representación propias que en el caso concreto de la instalación *Voice Off* se perciben en la manipulación teatral del espacio, el gusto por la simulación, el uso de procedimientos alegóricos, la interactividad, los juegos con la percepción, la ambigüedad narrativa, la irrupción de “lo extraño” en el seno de lo cotidiano o la fragmentación semántica.

En *Voice Off* el espectador se adentra en un espacio arquitectónico dividido en dos salas idénticas separadas por un muro que funciona como pantalla de proyección. A cada lado de este muro se proyectan simultáneamente dos escenas a través de las cuales se “dramatizan” visualmente las cualidades “objetivas y subjetivas” de la voz.

En el lado “de él” asistimos como *voyeurs* a los diferentes estados de ánimo por los que pasa un hombre que se encuentra en su cuarto escribiendo en un ordenador. A medida que pasa el tiempo, este personaje se ve “poseído” por unas voces que parecen “cantos de sirena” cuyo origen parece proceder de otro mundo. Al final, incapaz de visualizar la fuente de la cual proceden esas voces el protagonista masculino destroza su apartamento y abre un agujero en la pared para pasar “al otro lado”.

Cuando nos encontramos en el lado “de ella” somos testigos de una serie de secuencias de ambiente onírico protagonizadas por una mujer que parece haber perdido la voz y está buscándola. La mujer asiste a las apariciones y desapariciones de diversos personajes masculinos y femeninos entre los cuales se establecen relaciones de afecto, seducción y poder, salpicadas con diálogos, monólogos, poemas y canciones que se suceden y entrecruzan de modo fragmentario; todo esto provoca tanto ansiedad como frustración en el espectador, el cual, si se mantiene en la sala hasta el final de la proyección presenciará la irrupción “en escena” del personaje masculino que se encontraba “al otro lado”...

resists interpretative categorization. Combining everyday situations with “timeless” scenes that might have been ransacked from the world of dreams, the artist tries to stimulate our desires while also obstructing them, as we are seduced but also disturbed by the narrative tensions that remain unresolved from each scene. We are faced with a dilemma: either leave the space altogether or invade the private space of the male character, crossing the wall and screen that both separates and joins the two projections. And at the end, once we have noted the semantic and visual coincidences within the two acts, we have to make the effort to reconstruct the events as part of an overall narrative.

Barry is one of the generation of artists who have been exploring and redefining the narrative, performative, and theatrical registers of video since the 1980s. Her work involves a reframing of the exhibition experience itself through the physical and psychological experience of the audience: on entering her installations, we are liberated from the cervical paralysis to which we are subjected by cinema and other contemplative forms of moving image. Instead, we actively contribute to the work’s production of meaning. As Mario Perniola wrote of installation art in his book *The Sex Appeal of the Inorganic*,³ these are spaces that “sense the visitors, embracing them, touching them, feeling them up, spreading out toward them, making them enter, penetrating them, possessing them, drowning them.”

As such, in the labyrinth of mirrors, words, and images that make up *Study for the Mirror and Garden*, it is we who, through our movements, activate the work’s visual and semantic mechanics. We witness the show but are also integrated with it, take part in it. In being involved, whether consciously or unconsciously, in dialogues and situations that a priori seem distant, we become performers in, or rather explorers of, this theater of operations.

Barry tells us that a work of art isn’t the only fictional space in an exhibition; the gallery itself—whether the white cube or the black box—is one too, and along with it, we ourselves. The role of audience as performer—it is a kind of *mise en abîme* that closes in on itself, a game of reflections that Barry uses to take a step forward, not toward the now defunct claim that art equals life, but toward a claim on the exhibition space itself as a legitimate theater of the world.

In this sense Barry’s work presents an immediate sensory experience that is appropriated from the vocabulary of the entertainment industry: visual impact, technological seductiveness, surprise, and the psychological stimulation

Al igual que sucede con otras instalaciones inmersivas presentes en esta exposición como *Study for the Mirror and Garden* (2003-2007) o *The Work of the Forest* (1992) aunque la narración tiene un principio, una mitad, un desenlace y un final, “nada es lo que parece” y sin embargo todo tiene sentido incluso cuando podría tener varios significados, pues la obra de Judith Barry se resiste a cualquier categorización interpretativa. Combinando situaciones arrancadas teatralmente de la vida cotidiana con escenas “sin tiempo” que parecen haber sido sacadas del mundo de los sueños la artista pretende estimular a la vez que obstruir los deseos del espectador que, seducido pero también perturbado por la tensión narrativa irresuelta de cada una de las escenas se enfrenta a la disyuntiva de: abandonar la sala, o invadir -literalmente- el espacio privado del protagonista masculino atravesando el muro pantalla que separa -y comunica- ambas proyecciones. Es en suma el espectador quien debe hacer el esfuerzo de reconstruir estos acontecimientos como parte de una narración global al detectar las coincidencias semánticas y visuales que se dan entre ambos hechos.

Judith Barry forma parte de una generación de artistas que desde los años ochenta está explorando y redefiniendo los registros narrativos, performativos y teatralizantes del soporte vídeo. Su trabajo parte de un replanteamiento de la propia “experiencia expositiva” a partir de las experiencias físicas y sicológicas del espectador, que cuando transita y entra en contacto con sus instalaciones se libera de la “parálisis cervical” a la que ha sido sometido por el cine y otras formas contemplativas de imagen en movimiento contribuyendo activamente a la producción de significados. Esto nos lleva a recordar las ideas expresadas por Mario Perniola en su libro *El sex appeal de lo inorgánico*³ sobre las instalaciones como aquellos espacios que: “sienten al visitante, lo acogen, lo tocan, lo palpan: se extienden hacia él, lo hacen entrar, lo penetran, lo poseen, lo inundan...”.

En efecto, en el laberinto de espejos, palabras e imágenes que constituye la instalación *Study for the Mirror and Garden* (2003-2007) es el espectador el que, a través de sus movimientos activa los resortes visuales y semánticos de la obra. El espectador presencia un espectáculo, pero además es integrado y forma parte del mismo. Al involucrarse -de modo consciente o inconsciente- en diálogos y situaciones que *a priori* le resultan “ajenos” se convierte en un “performer”, -o, mejor, en un “explorador”- que participa en un “teatro de operaciones”.

Judith Barry viene a decirnos con ello que no sólo la obra de arte es un espacio ficcional, sino que también lo es el



3

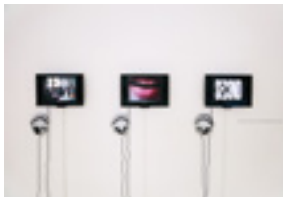


4



5

3,4,5: *Study for Mirror and Garden*, pp 128-131 in this catalogue.



6

6: *Ten Second Films*, pp.34-35 in this catalogue..

of desire and the scopic drive. It comes as no surprise, then, that she has worked in the worlds of advertising and exhibition design. Many of her installations—*Model for Stage and Screen* (1987), *Imagination*, *Dead Imagine* (1991), and *Speedflesh* (1998), for example—produce an effect carefully planned to be hypnotically attractive, and to leave us sociologically defenseless, yet it is also an effect that cannot be read so easily. In fact Barry’s works are demanding and even radical in terms of the “contract” that they establish with us, and in most of them every one of the elements that attracts us also involves some underlying, unsettling quality that directly or indirectly invites us to investigate the ideological effects and functions of the image and the way it determines our subjectivity.

Even in early pieces such as *In the Shadow of the City... Vamp r y* (1985),⁴ included in this show, Barry already understood that by fracturing narrative, and the integrity of the visual and aural field, she could challenge our systems of perception, forcing us first to take a position, then to make decisions with which to elaborate our interpretive theories about we are seeing. When meaning is enigmatic, when what we see is not immediately “convertible” and has threads that still need to be tied up, our mechanisms for reading and interpreting are brought into the foreground and we become active agents. We could say, then, to paraphrase the Spanish artist Antonio Muntadas, that throughout Barry’s work “perception requires participation.” This is even more evident when, as in *In the Shadow of the City... Vamp r y*, we tackle one of the themes that most preoccupies her: the definition of architecture and the urban landscape as cinematic screens dedicated to consumerist interests, whose images operate through the dynamic of desire.

In his essay “The Third Meaning,” which Barry often quotes,⁵ Roland Barthes suggests that “cinematic-visuals” often contain a kind of “obtuse” meaning that goes beyond language. “The viewer can experience it, but not necessarily explain it.” In the same way, in “Rhetoric of the Image,” one of his most famous texts, Barthes magnificently synthesizes the plurality of the “open work” and the viewer’s role as producer: “All images are polysemic and imply, beneath their signifiers, a ‘floating chain of meanings,’ from which the reader can choose some and reject the rest. Polysemy generates a question mark about meaning, although this question mark always appears like a dysfunction.”⁶ For Barthes, all societies develop techniques—linguistic messages, for example, and official historical discourse—for fixing this “floating chain

museo, tanto el cubo blanco como la caja negra y con él el espectador. Se trata de una especie de *Mise en abîme* que se cierra sobre sí misma: el rol del espectador como protagonista. Un juego de reflejos con el que Barry da un paso adelante en el que ya no se reivindica la ya gastada formula arte = vida, sino que se reivindica el propio espacio expositivo como legítimo “teatro del mundo”.

Las obras de Judith Barry presentan en este sentido una experiencia sensorial inmediata que se apropia de recursos propios de la industria del entretenimiento como el impacto visual, la seducción tecnológica, la sorpresa y la estimulación sicológica del deseo y la pulsión escópica. A ello no es ajeno que haya trabajado en el mundo de la publicidad y el diseño de exposiciones. El resultado de muchas de sus instalaciones es de un efectismo cuidadosamente planificado que puede llegar a ejercer un atractivo hipnótico sobre el espectador y dejarlo sicológicamente indefenso -tal como sucede en obras como con *Model for Stage and Screen* (1987), *Imagination*, *Dead Imagine* (1991) o *Speedflesh* (1998)- pero cuya lectura no siempre es fácil, de hecho la obra de Judith Barry es exigente, e incluso radical en cuanto al “contrato” que establece con el espectador, y en la mayoría de estas obras no hay un solo elemento de atracción que no implique, de modo directo o indirecto una amenaza subyacente que nos invita a investigar sobre los efectos y funciones ideológicas de las imágenes y sobre el modo en que éstas determinan nuestra subjetividad.

En una obra tan temprana como *In the Shadow of the City... Vamp r y* (1985),⁴ presente en esta exposición, ya se aprecia que fracturando la narración y la integridad del campo visual y sonoro se desafían los sistemas de percepción del espectador obligándolo primero: a “tomar posiciones” y luego: a “tomar decisiones” con las cuales elaborar sus propias teorías interpretativas sobre aquello que está viendo. Cuando hay un “enigma del sentido”, cuando una escena no es “convertible” de inmediato y quedan cabos semánticos por atar, nuestros dispositivos de lectura e interpretación se sitúan en primer plano y nos convertimos en “agentes activos”. Podríamos pues decir, parafraseando al artista español Antonio Muntadas, que en todas las obras de Judith Barry: “la percepción requiere participación” y esto se es aún más evidente cuando, como sucede en esta instalación, se aborda uno de los temas que más le preocupan: la definición de la arquitectura y el paisaje urbanos como pantallas cinemáticas orientadas al consumo, cuyas imágenes operan a través de la dinámica del deseo.

of meanings” and combating what he termed “the terror of uncertain signs.”

Barry’s installations, as we have seen, are deliberately polysemic, but it is precisely the “floating chain of meanings” and the potential “terror of uncertain signs” that lend them their individuality and richness. Moreover, what conceptually distinguishes these pieces from the popular iconographic sources of which they often make use—cinema, television, advertising, urban legend—is precisely this increased indeterminate quality, as opposed to the tendencies toward reduction and fixation imposed by social demand.

Another distinctive feature of Barry’s installations, and another link with Barthes, is the condensation of geographical and temporal strata through which she brings into play her memories, dreams, and “ghosts.” It is this quality of memory and dream that underpins our experience of the work as a flow of comings and goings without beginning or end. In this sense it is also relevant to recall John Berger’s suggestion that “all stories are discontinuous and based on a tacit agreement about what is not said.”⁷ The greatest evidence of this “tacit agreement” appears in the installations of Barry’s that produce another characteristic of neo-Baroque aesthetics: a creative confrontation between half-forgotten fragments of images and histories and the present, as in *The Work of the Forest* and *and the Garden*.⁸ Here Barry builds up small relational heterotopias with the power to juxtapose otherwise incompatible temporal and geographical strata within one single, “real” space. By allowing us to pass through them, she sets us, if only for a few minutes, in a spatial time, a heterochrony. This space of “illusion” asks us to question the space of the “real,” and the official history, introducing within them a “compensation.”

The past as performance continues to be a problematic construct today, especially when elaborated subjectively. In Barry’s subtle strategies for resistance,⁹ the “terror of uncertain signs” plays not only in the indeterminacy of the narrative tone, and in the semantics of the work, but also in the turbulence of these sometimes marginal, sometimes invented hidden histories, which lie beyond all moral and social norms and which therefore destabilize the memory that has been homogenized and merchandized by official history.

En “El tercer significado” un texto de Roland Barthes citado a menudo por Judith Barry⁵ se apunta que dentro de lo “fílmico-visual” existe a menudo un tipo de significado “obtuso” que está más allá del lenguaje; “el espectador puede experimentarlo, pero no necesariamente explicarlo...” En este mismo orden de cosas, en uno de sus más conocidos textos sobre retórica de la imagen el propio Barthes sintetiza magníficamente la pluralidad de la “obra abierta” y el papel de “productor” del espectador:

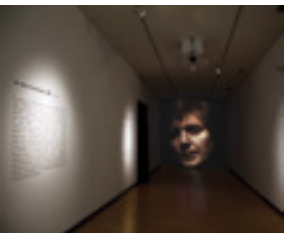
“Toda imagen es polisémica e implica, subyacente a sus significantes, una “cadena flotante de significados”, de entre los que el lector puede elegir unos y desestimar los demás. La polisemia genera un interrogante sobre el sentido; ahora bien, este interrogante siempre aparece como una disfunción (...)”⁶.

Según Barthes, en toda sociedad se desarrollan unas técnicas diversas destinadas a fijar esa “cadena flotante de significados”, a fin de combatir lo que él mismo denomina: “el terror de los signos inciertos”; el mensaje lingüístico y los discursos de la historia oficial serían alguna de esas técnicas.

Las instalaciones de Judith Barry son, como hemos visto deliberadamente polisémicas, pero es precisamente esa “cadena flotante de significados” y ese potencial “terror a los signos inciertos” lo que constituye su singularidad y su riqueza. Además aquello que distingue conceptualmente a estas obras de las fuentes iconográficas populares a las que a menudo recurre (cine, televisión, publicidad, leyendas urbanas) es precisamente el incremento de esa indeterminación, contraria a las tentativas de reducción y fijación impuestas por la demanda social.

Otro rasgo distintivo de algunas instalaciones de Judith Barry que conecta con los textos de Barthes es la condensación de diferentes estratos geográficos y temporales en los que se ponen en juego recuerdos, sueños y “fantasmas”, a los cuales el espectador se enfrenta como un flujo de idas y venidas que no tienen principio ni final. Sobre este particular también me parece pertinente recordar a John Berger cuando señala: “todas las historias son discontinuas y están basadas en un acuerdo tácito sobre lo que se dice y lo que no se dice...”.

Donde más evidente se hace este “acuerdo tácito” es en aquellas instalaciones que -en otro rasgo propio de la estética neobarroca- se produce una confrontación creativa de fragmentos semiolvidados de imágenes e historias del pasado con el presente como *The Work of the Forest* (1992) o *Study for the Mirror and the Garden* (2003-2007)⁷. Judith Barry ha construido en ellas pequeñas “heterotopías” relacionales



7

7: *First and Third*, pp 108-109 in this catalogue.



8

8: *Study for Mirror and Garden*, pp 128-131 in this catalogue.

que tienen el poder de yuxtaponer en un solo lugar “real” estratos temporales y geográficos que son *a priori* incompatibles. Al permitir que los espectadores transiten por ellas se instaura, aunque sólo sea por unos minutos, un “tiempo espacial”: una “heterocronía” que crea una “ilusión” con la cual se puede poner en tela de juicio tanto el espacio real como la historia oficial, introduciendo en ellos una “compensación”.

El pasado como práctica performativa, sigue siendo una construcción problemática en el presente, más aún cuando se elabora de un modo subjetivo. En estas sutiles estrategias de resistencia elaboradas por Judith Barry⁸ el “terror a los signos inciertos” no juega solo con el registro de indeterminación narrativa o semántica de la obra, sino también con las turbulencias que provocan esas “historias ocultas” –a veces marginales y a veces inventadas- que son ajenas a cualquier norma moral y social y que, en consecuencia, desestabilizan la “memoria” homogeneizada y mercantilizada por la “historia oficial”.



9



10



11

9: *Consigned to border: the terror and possibilities in the things not seen*, pp 80-81 in this catalogue.

10: *The Work of the Forest*, pp 60-61 in this catalogue.

11: *Speedflesh*, pp. 26-29 in this catalogue.

- John Berger, “Stories,” in Martin McQuillan, ed., *The Narrative Reader* (London: Routledge, 2000), p. 172.
- Other notable examples of this strategy not included in the present show are *Dépense: Museum of irrevocable Loss* (1991), concerning the industrial past of the city of Glasgow, and *Rouen Touring Machines/Intermittent Futures* (1993).
- As Barry has said, “Without a clearly defined sphere of opposition, attempts to center oneself in the ability of a work of art to question, challenge or denaturalize the same terms in which it is produced, received, and distributed must be found in the same ability in the work to contain within its limitations the possibility for its own metacritique as well as to constantly confront the social and economic forces that perpetually threaten to eradicate their critical differences.” Barry, “This Is Not a Paradox,” in Sally Jo Fifer and Doug Halla, eds., *Illuminating Video* (New York: Aperture, 1989), p. 251.

- Roland Barthes. “Rhétorique de l’image”. En: Oeuvres complètes. Vol.I. Paris : Editions du Seuil, 1993 (1964), p, 421
- Otros ejemplos notables de esta estrategia en la obra de Barry, no presentes en esta exposición son *Depense: Museum of irrevocable Loss* (1991), sobre el pasado industrial de la ciudad de Glasgow o, *Rouen Touring Machines / Intermitent Futures* (1993)
- Como señala la propia Judith Barry: “A falta de una esfera de oposición claramente definida, los intentos de centrarse en la habilidad de la obra de arte para cuestionar, impugnar o desnaturalizar los términos mismos en los que es producida, recibida y distribuida deben localizarse en la habilidad de la obra para contener dentro de sus límites, la posibilidad de su propia metacrítica, así como para enfrentarse constantemente a las fuerzas sociales y económicas que amenazan perpetuamente con erradicar sus diferencias críticas” Judith Barry: “This is not a Paradox” en *Illuminating Video*: eds. Sally Jo Fifer y Doug Halla, Aperture, 1989, p, 251

All photographs in this section are from the installation at DA2. The page number after each work indicates where it is described in the catalogue
Todas las fotografías de esta sección corresponden a la instalación en el DA2. El número de página indica dónde se encuentra su descripción en el catálogo.

Notes

- See F. J. Panera, ed., *Barrocos y Neobarrocos el infierno de lo bello* (Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005).
- For Omar Calabrese “neo-Baroque” culture has nine defining characteristics: limit and excess; detail and fragment; rhythm and repetition; instability and metamorphosis; disorder and chaos; core and labyrinth; complexity and dissolution; distortion and perversion; and—my favorite—“more or less” and “I don’t know what.” See Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1989).
- “Now we don’t go to exhibitions to look at and enjoy art, but rather to be seen and to be enjoyed by the art.” Mario Perniola, *El sex appeal de lo inorgánico* (Madrid: Trama, 1998).
- In this and other of Barry’s works, sound and image function almost like what Severo Sarduy, in *Barroco* (Buenos Aires: Suramericana, 1974), calls an “echo chamber.” Using the metaphor of the echo chamber to define a structure in which the echo often precedes the voice, Sarduy associates this image with an ahistorical, timeless narrative featuring simultaneous and discontinuous times. Similarly, Barry shows the world as a palimpsest, an endless accumulation of text upon text, fragment upon fragment, or a palace of memory as conceived in the sixteenth century by the Jesuit friar Matteo Ricci.
- In, for example, “Nothing Is What It Seems. Lorna Scott Fox, Interview with Judith Barry,” *Study for the Mirror and Garden* (Granada: Centro José Guerrero, 2003).
- Roland Barthes. “Rhétorique de l’image,” 1964, in *Oeuvres complètes* (Paris: Editions du Seuil, 1993), 1:421

Notas

- F. J. Panera (ed). *Barrocos y Neobarrocos el infierno de lo bello*. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, Salamanca, 2005.
- Nueve son, según Omar Calabrese, los rasgos definitorios de la cultura neobarroca: límite y exceso; detalle y fragmento; ritmo y repetición, inestabilidad y metamorfosis; desorden y caos; nodo y laberinto; complejidad y disolución; distorsión y perversión” y –mi favorito- “más o menos” y “no sé qué”. Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1989.
- “ (...) ya no se va a las exposiciones para ver y gozar del arte, sino para ser vistos y gozados por el arte” Mario Perniola. *El sex appeal de lo inorgánico*. Ed. Trama.Madrid, 1998.
- La utilización del sonido y la imagen en esta y otras obras de Judith Barry funciona casi como una “cámara de ecos” en el sentido que le otorgaba Severo Sarduy. *Barroco*. Editorial Suramericana, Buenos Aires, 1974. El escritor utilizó la metáfora de la cámara de ecos para definir una estructura donde muchas veces el eco precede a la voz. Sarduy asocia esa imagen con una narrativa ahistórica y atemporal, con diversos tiempos simultáneos y discontinuos, lo cual se corresponde con las estrategias creativas de Judith Barry. El mundo deviene palimpsesto, acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento o un palacio de la memoria tal y como los concibió en el siglo XVI el jesuita Fray Mateo Ricci
- “Nada es lo que parece. Lorna Scott Fox entrevista a Judith Barry ” Catálogo de la exposición: *Study for the Mirror and Garden*. Centro José Guerrero. Granada. 2003.

section 1
the body in space
el cuerpo en el espacio
21-49

section 2
what is architecture?
¿qué es la arquitectura?
51-75

section 3
what is an image?
¿qué es una imagen?
77-103

section 4
archive fever
mal de archivo
105-131

section 5
the world made visible
el mundo se hace visible
133-163

section 6
essays
ensayos
165-189

The projects in this catalogue are divided into five sections, each a cluster of a group of works around a particular theme. The works in each section share common investigations, but as many of them also take up other issues, they could have been included in other sections as well. While I have no signature style, I often return to an idea in more than one work, but from a different perspective. Both the form and the content of my work emerge from a research methodology, often driven by questions that begin with “What if . . . ,” or “Why. . . .” Nevertheless, perhaps it is the blurs among the subject matters of my different projects that unifies them as a body of work.

For me, art is driven by ideas and the “art world” is a privileged site in culture, a place that allows for substantive inquiries into questions of meaning and representation. The imagination and what Arjun Appadurai calls “the capacity to aspire” as a pathway for getting “from here to there” make certain sites possible, not only physical spaces but psychic ones. This is the history of architecture, of course—the drawing that precedes the wish to build—and it is also my own history within “art” as an event.

Los proyectos presentados en este catálogo se dividen en cinco secciones, cada una de las cuales engloba un grupo de obras que trata un tema en concreto. Las obras de las distintas secciones son fruto de investigaciones comunes, pero dado que muchas de ellas abordan además otras cuestiones, podrían asimismo haber sido incluidas en otras secciones. Puesto que no poseo un estilo característico y fijo, con frecuencia retorno a una idea en más de una pieza, pero desde una perspectiva diferente. Tanto la forma como el contenido de mis obras surgen de una metodología de investigación, a menudo inspirada por preguntas que empiezan con las palabras «¿Y si...?» o «¿Por qué...?». Con todo, tal vez sea el desdibujamiento entre los temas de mis distintos proyectos lo que los convierte en un cuerpo de obras unificado.

En mi opinión, el arte es impulsado por las ideas y el «mundo del arte» es un espacio privilegiado dentro de la cultura, un espacio que permite llevar a cabo investigaciones fundamentales en torno a cuestiones de significado y representación. La imaginación y lo que Arjun Appadurai llama «la capacidad de aspirar» como camino para llegar «desde aquí hasta allí» hace posibles algunos espacios, no solo lugares físicos, sino también psíquicos. Esa es la historia de la arquitectura, por supuesto, —el dibujo que precede al deseo de construir— y esa es también mi propia historia dentro del «arte» como acontecimiento.

the body in space
el cuerpo en el espacio

Not any body, of course—for the most part it was mine, or those of other lapsed dancers like me. I entered performance in the late 1970s, when discourses on the body were at its center. Whose body? Was that body gendered? How might it be represented? Did it really exist, or was it rather an effect of language? Could it even be represented? What about its role in popular culture, such as the movies and TV programs like soap operas? Feminisms of many kinds were circulating, and post-Structuralist theory, psychoanalysis, and a renewed interest in Frankfurt sociology and Marxism entered the world of artists and filmmakers and seemed to cross over into art. Was there sexuality in space? And pleasure? If Conceptual, Minimal, and Pop art were still being made, and they were, how were they different, if at all, under postmodernity?

For me, performance was an event—something happened. And then video art came along, and punk rock—artists showed their films in clubs, and became intensely interested in mass culture. New media erupted in public space: video games, which you played to lose; experimental film and TV, not to mention MTV; fashion as cultural currency, soap opera as transgression; new forms of spectatorship leading to new forms of subjectivity; the posthuman body, the cyborg, bodies out of time in mediums that took too much time. The spectator became active, not passive. Semiotics became a metacritique, a methodology, that could combine discourses to tease out new meanings, forge new disciplines.

If there were special effects in cinema, could there be “art effects” in art, “architecture effects” in architecture? Are machines social before they are technological? Does spectatorship come directly out of an understanding of perspective? Could there be a female flaneur? When the shopper moves, does the store come to life? I wanted to share the fantasy of a better popular culture . . . smarter, more self-reflexive.

No cualquier cuerpo, por supuesto... la mayoría de las veces el mío, o los de otros bailarines que, como yo, hacía tiempo que habían dejado el baile. Entré en la performance a finales de los años setenta, cuando los discursos sobre el cuerpo estaban en pleno apogeo. ¿A quién pertenecía el cuerpo? ¿Tenía género el cuerpo? ¿Cómo podía ser representado? ¿Existía realmente o era más bien el efecto del lenguaje? ¿Podía siquiera ser representado? ¿Y cuál era su papel en la cultura popular, en las películas y en programas de televisión como las telenovelas? Había feminismos de diversas clases en circulación, y la teoría postestructuralista, el psicoanálisis y un renovado interés en la sociología de Fráncfort y el marxismo entraba en el mundo de los artistas y de los cineastas y parecía filtrarse en el arte. ¿Había sexualidad en el espacio? ¿Y placer? Si el arte conceptual, el arte minimalista y el pop art seguían haciéndose (y sí seguían haciéndose), ¿en qué se diferenciaban, si es que existía alguna diferencia, bajo el signo de la posmodernidad?

Para mí, la performance era un acontecimiento: algo sucedía. Y entonces llegó el videoarte y el punk rock: los artistas proyectaban sus películas en las discotecas y se interesaban intensamente por la cultura de masas. Los nuevos medios irrumpieron en el espacio público: videojuegos, en los que jugabas para perder; cine y televisión experimental, por no mencionar la MTV; la moda como valor cultural generalizado, la telenovela como transgresión; nuevas formas de ser espectador que llevaron a nuevas formas de subjetividad; el cuerpo posthumano, el ciborg, cuerpos fuera del tiempo en medios que acaparaban demasiado tiempo. El espectador dejó de ser pasivo y pasó a ser activo. La semiótica se convirtió en una metacrítica, una metodología, que podía combinar discursos para extraer de ellos nuevos significados, forjar nuevas disciplinas.

Si había efectos especiales en el cine, ¿podía haber «efectos artísticos» en el arte, «efectos arquitectónicos» en la arquitectura? ¿Son las máquinas sociales antes de ser tecnológicas? ¿El hecho de ser espectador surge directamente de una comprensión de la perspectiva? ¿Podía existir una flaneur femenina? Cuando el comprador avanza, ¿despierta la tienda a la vida? Quería compartir la fantasía de una cultura popular mejor... más inteligente, más autorreflexiva.



This page: Performance stills: (3) one second gestural sculptures, end of the performance
Facing page: Performance still: sand curtain as it releases from the ceiling
Esta página: fotograma de la performance: (3) esculturas gestuales de un segundo, final de la performance
Página opuesta: fotograma de la performance: cortina de arena en el momento de empezar a caer desde el techo

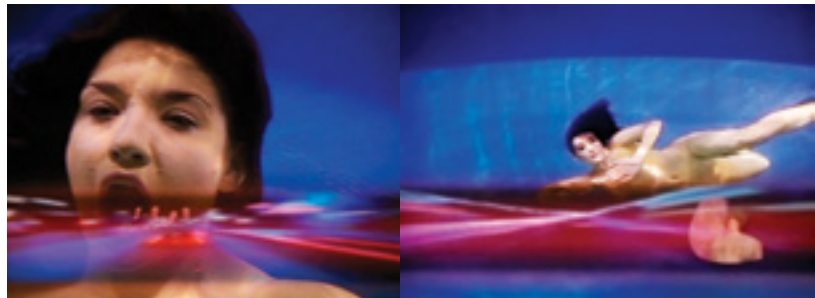
pastpresentfuturetense...ppft

Performance installation. 3 slide projections, 2 sound tracks, 4000 pounds of silica sand, wire mesh, hooks.
First exhibited 80 Langton Street, San Francisco 1977

A room, suggestive of many other spaces – a waiting room, a train station and S+M den - hid 4000 lbs of sand in the ceiling. While I made action sculptures out of wire mesh, fragmented narratives of women's lives projected on 3 screens behind me. A mellifluous voice cohered these fragments into a story. Finally, I lay in the hammock and as buckets of sand poured over me, suddenly the curtain of sand in the ceiling was released, covering me. When it finished, the performance was over. The piece stayed on view as an installation.

Instalación-performance. 3 proyecciones de diapositivas, 2 bandas sonoras, 2.000 kilos de arena de sílice, malla metálica, ganchos.
Presentada por primera vez en 80 Langton Street, San Francisco, 1977

Una habitación que evoca muchos otros espacios (una sala de espera, una estación de trenes y un antro sadomasoquista) con casi 2.000 kg de arena ocultos en el techo. A la vez que creaba esculturas de movimiento con malla metálica, en 3 pantallas situadas a mi espalda se proyectaban fragmentos narrativos de las vidas de varias mujeres. Una voz meliflua unía todos esos fragmentos formando una historia. Por último, me tendía en una hamaca y volcaban cubos de arena sobre mí hasta que, de repente, se soltaba la cortina que sostenía la arena en el techo y esta me cubría por completo. Cuando se acababa, la *performance* había terminado. La pieza quedaba expuesta como instalación.



This page and facing page and page 29: various installation views
 Esta página y la opuesta y página 29: varias imágenes de la instalación

speedflesh

Installation.
 4 channel interactive video-sound projection, dimensions variable.
 A collaboration with Brad Miskell.
 First exhibited Wexner Center, Ohio 1998

This interactive 360 degree surround theater allows the viewer to experience the last 5 minutes in the lives of 5 characters who are somewhere along the spectrum between human and prosthetic. Three dimensional effects place the viewer in the center of the space such that the point of view shot becomes the most potent and only locating device ---- similar to the space of video games. This project explores how an immersive space might flatten narrative effect such that to engage with the work, the viewer must inhabit the center of this space as an all – seeing eye.



Instalación.
 Proyección audiovisual interactiva de 4 canales, dimensiones variables.
 En colaboración con Brad Miskell.
 Presentada por primera vez en el Wexner Center, Ohio, 1998

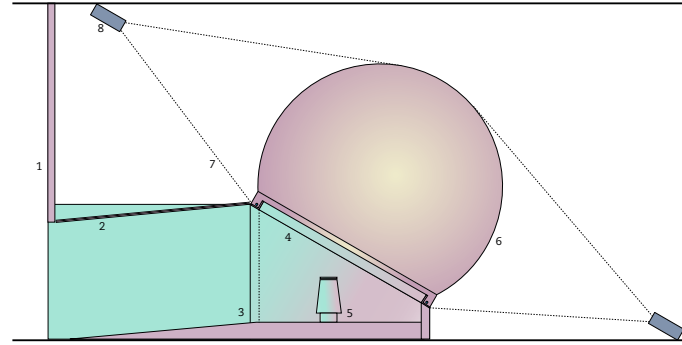
Este cine surround de 360 grados permite al espectador experimentar los últimos 5 minutos en las vidas de 5 personajes, que abarcan todo el espectro entre lo humano y lo ortopédico. Los efectos tridimensionales sitúan al espectador en el centro del espacio de modo que el punto de vista se convierte en el dispositivo localizador único y más potente, similar al espacio de los videojuegos. Este proyecto explora cómo un espacio inmersivo puede aplanar el efecto narrativo de forma que, para entrar en relación con la obra, el espectador debe ocupar el centro de este espacio como un ojo que todo lo ve.





Left side: composite drawing showing all 5 characters
Izquierda: imagen compuesta en la que aparecen los 5 personajes

Right side: Drawing of the installation set up
Derecha: dibujo del montaje de la instalación



Exhibition Section
Exhibition Plan

- 1- exterior gallery wall
- 2- entry ramp scrim ceiling
- 3- line of projection dome
- 4- line of soffit
- 5- joystick control
- 6- interior wall - 10' dia.
- 7- line of projection
- 8- video projector

- 1- muro exterior de la galería
- 2- rampa de entrada techo de scrim
- 3- línea de la cúpula de proyección
- 4- línea del sofito
- 5- palanca de mando
- 6- muro interior – 3 m de diámetro.
- 7- línea de proyección
- 8- videoprojector





This page: 4 photographs of shoppers and mannequins in various malls
Esta página: 4 fotografías de compradores y maniqués en diversos grandes almacenes

Facing page: *Casual Shopper* stills
Página opuesta: fotogramas de *Casual Shopper*



casual shopper

Single channel color/stereo video
3 versions: 3 minute, 6 minute, 28 minute
1980/81. Premiered at Pacific Film Archive, Berkeley 1981

Casual Shopper was inspired by three things: the realization that there could be a female ‘flaneuse’ après Walter Benjamin’s flaneur; that a woman’s ‘gaze’ could produce narrative thus countering Laura Mulvey’s famous observation about classic HW film --- that men ‘act’ and women (only) ‘appear’; that visual pleasure could proceed from a ‘feminist perspective’ within cinematic space. See Judith Barry, *Casual Imagination*, *Blasted Allegories*, ed. Brian Wallis, MIT press, Cambridge 1987. *Casual Shopper* is about people who shop casually, those who go to the mall just to browse, at their leisure, when there is nothing better to do. This is a love story that never advances beyond that which can be imagined, which is never consummated, but which returns to a prosaic scene where demands are exchanged and desire circulates endlessly. Share the fantasy.

Vídeo monocanal en color/estéreo
3 versiones: 3 minutos, 6 minutos, 28 minutos
1980/81. Inaugurado en Pacific Film Archive, Berkeley, 1981

Tres cosas me inspiraron para crear *Casual Shopper*: darme cuenta de que podía existir una *flaneuse* tras el *flaneur* de Walter Benjamin; que la «mirada» de una mujer podía crear una narrativa, contradiciendo así la famosa observación de Laura Mulvey de que en las películas clásicas de Hollywood los hombres actúan y (solo) las mujeres aparecen; que el placer visual podía proceder de una «perspectiva feminista» dentro del espacio cinematográfico. Ver Judith Barry, «Casual Imagination», *Blasted Allegories*, ed. Brian Wallis, MIT press, Cambridge 1987. *Casual Shopper* trata de personas que compran ocasionalmente, los que van a los centros comerciales para echar un vistazo, cuando les va bien, cuando no tienen nada mejor que hacer. Es una historia de amor que nunca va más allá de la imaginación, que nunca se consuma, pero que retorna a un escenario prosaico en el que se intercambian exigencias y el deseo circula incesantemente. Comparte la fantasía.



Casual Shopper stills
Fotogramas de Casual Shopper



Casual Shopper stills
Fotogramas de Casual Shopper



This page: *Blissfully Unaware* still
Facing page: *Floating Red Lips* still
Esta página: fotograma de *Blissfully Unaware*
Página opuesta: fotograma de *Floating Red Lips*



floating red lips/blissfully unaware

Two discrete single channel videos, R/T = 10 seconds
First exhibited 80 Langton Street, San Francisco 1982

How might meaning might be constructed if an image moved at the speed of thought? Initially derived from Christian Metz's notion of the 'filmic syntagma' as the smallest unit of meaning in a film, these two pieces are also paeans to other artist's work. *Floating Red Lips* is my oblique homage to lipstick and Linda Benglis while *Blissfully Unaware* is my tribute to Chantal Ackerman's film, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles*. Each piece tries to condense as much meaning as possible into the shortest period of time as one narrative, no matter how short, always implies another and another...



Dos vídeos monocanales independientes, R/T = 10 segundos
Presentado por primera vez en 80 Langton Street, San Francisco, 1982

¿Cómo podría construirse el significado si una imagen se moviera a la velocidad del pensamiento? Originalmente inspirada en la noción de Christian Metz del «sintagma fílmico» como la unidad más pequeña de significado de una película, estas dos piezas también son himnos a la obra de otros artistas. *Floating Red Lips* es mi homenaje indirecto al pintalabios y a Linda Benglis, mientras que *Blissfully Unaware* es mi tributo a la película de Chantal Ackerman *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles*. Todas las piezas tratan de condensar tanto significado como sea posible en el más corto periodo de tiempo dado que una narrativa, independientemente de su brevedad, siempre implica nuevas narrativas...



Left: Installation shot: Center screen flanked by the two "criss-crossing ladders" on each side of the room that displayed the clothes
Izquierda: imagen de la instalación: pantalla central flanqueada por las dos «escaleras entrecruzadas» a cada lado de la habitación donde se exhibía la ropa

Right: Installation shot: Detail of the screens and "ladders"
Derecha: imagen de la instalación: detalle de las pantallas y «escaleras»

geoffery beene

Exhibition design. Collaboration with J. Abbott Miller
3 channel video projection on scrim.
First exhibited Fashion Institute of Technology, NYC 1994

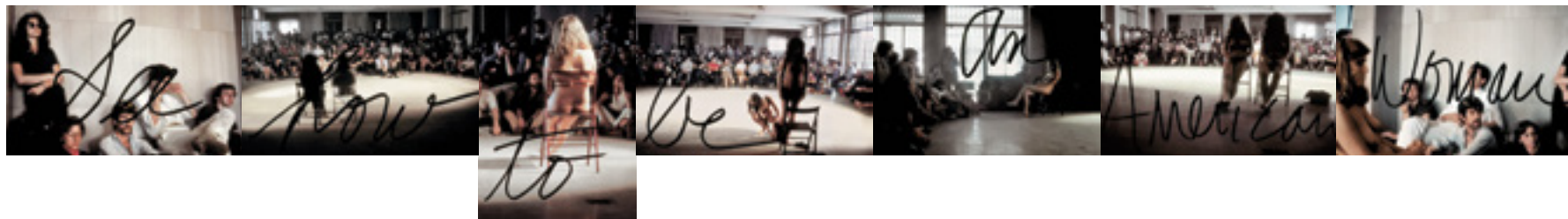
For a retrospective of the fashion designer Geoffrey Beene, I was commissioned to produce a video installation that could perform two functions --- modelling the clothes and animating the tall black oblong box that is the FIT exhibition space. Dancers, choreographed modelling the clothes, were projected to the height of the exhibition space, twenty-four feet. Three transparent screens installed full height caught the dancers movements as they seemingly traversed the space, bringing the space to life.

Diseño de exposición. Colaboración con J. Abbot Miller
Videoproyección de 3 canales en scrim
Presentada por primera vez en Fashion Institute of Technology, NY, 1994

Para una retrospectiva del diseñador de moda Geoffrey Beene, me encargaron hacer una instalación de vídeo que pudiera realizar dos funciones: presentar la ropa y animar la caja alta, negra y oblonga que es el espacio expositivo del FIT. Projecté la imagen de unos bailarines que pasaban los modelos ejecutando una coreografía en lo alto del espacio expositivo, a siete metros y medio. Tres pantallas transparentes, instaladas a máxima altura, reproducían los movimientos de los bailarines que parecían atravesar el espacio, dándole vida.



Installation shot: Detail of video installation as the model is 'caught' traversing between two screens of the three screens
Imagen de la instalación: detalle de la instalación de vídeo en la que vemos a la modelo en el momento en que cruza por dos de las tres pantallas



This page: Performance stills: Men watching the performance from outside the booth at the Bologna Art Fair. Arturo Schwarz, my curator, is seated in the middle photograph on the right.
 Esta página: fotogramas de la *performance*: hombres observando la performance desde el exterior del stand de Arte Fiera Bologna. Arturo Schwarz, mi comisario, está sentado en el centro de la fotografía de la derecha.

Facing page: Performance stills: Various views in the large hall at the museum which I later made into a postcard series (shown here). I am undressing the feminist art historian, Arlene Raven.
 Página opuesta: fotogramas de la *performance*: diversas imágenes en la sala grande del museo con las que posteriormente hice una serie de postales (en la imagen). Estoy desvistiendo a la historiadora de arte feminista, Arlene Raven.

see how to be an american woman

Performance in two venues.
 Bologna Art Fair and Museum of Modern Art,
 Bologna 1978

This performance situates women's lives as a series of potential horrors – short stories in Italian of rape, childbirth, abortion, infidelity, marriage, divorce and aging are mixed into a punk rock sound track featuring versions of the Peggy Lee song, "Is that all there is...". As the hour-long tape plays, a naked woman sits on a table at the fair staring out. Sometimes she performs in a large hall, undressing other women in the audience, inviting them to sit naked with her, and stare out. The work addresses issues of nudity vs. pornography, women as subject/object, and as performs/spectator (among other things...)

Performance en dos sedes.
 Bologna Art Fair y Museum of Modern Art, Bolonia, 1978

Esta *performance* presenta las vidas de unas mujeres como una serie de horrores potenciales. En ella se mezclan breves historias en italiano sobre la violación, el parto, el aborto, la infidelidad, el matrimonio, el divorcio y el envejecimiento con una banda sonora de punk rock que versionea la canción de Peggy Lee *Is that all there is....*. Durante la hora de duración de la proyección, una mujer desnuda permanece sentada en una mesa de la feria, mirando. A veces actúa en una gran sala, desvistiendo a otras mujeres del público, invitándolas a sentarse desnudas a su lado a mirar. La obra aborda temas como desnudez frente a pornografía, mujeres como sujeto/objeto y como persona que hace/ persona que mira (entre otras cosas...)



space invaders

Single channel video, 5 minutes, 1982
 First exhibited ICC, Antwerp 1982 as a two channel installation
 with one slide slowly going in and out of focus

This video takes up Andy Warhol’s famous dictum, “Everyone will be famous for 15 minutes” while also slyly filtering his desire to be a robot and his notion of the Factory through the lens of entertainment culture and the global village. The video follows several characters, mostly men, through three overtly mediated spaces --- a video game arcade, a night club, and a bedroom. With video games, we play knowing we will lose, but none of us quite know how to become stars. See Judith Barry, *Space Invaders*, Un/Necessary Image, MIT Press, Cambridge 1983.

Vídeo monocal, 5 minutos, 1982
 Presentado por primera vez en el ICC, Amberes, 1982 como
 instalación bicanal con una diapositiva que va enfocándose y desenfo-
 cándose lentamente

Este vídeo adopta la conocida máxima de Andy Warhol, «Todo el mundo será famoso durante 15 minutos», a la vez que filtra de forma indirecta su deseo de ser un robot y su idea de la Factoría a través de la lente de la cultura del entretenimiento y la aldea global. El vídeo sigue a varios personajes, en su mayoría hombres, a través de tres espacios abiertamente mediatizados: una sala de juegos, un club nocturno y un dormitorio. Con los videojuegos, jugamos sabiendo que vamos a perder, pero ninguno de nosotros sabe cómo hacerse famoso. Ver Judith Barry, “Space Invaders”, *Un/Necessary Image*, MIT Press, Cambridge 1983.



Facing page: frame grabs of the video
 Página opuesta: imágenes congeladas del vídeo

This page: composite drawing from the video
 Esta página: collage del vídeo



kaleidoscope

This page: Performance stills of two sequences showing how the actors, seated, and the performers, standing, occupied the performance space, which was a room in the museum. Esta página: fotogramas de la performance de dos secuencias en las que se ve a los actores, sentados, y a los performers, de pie, ocupando el espacio performativo: una sala del museo.

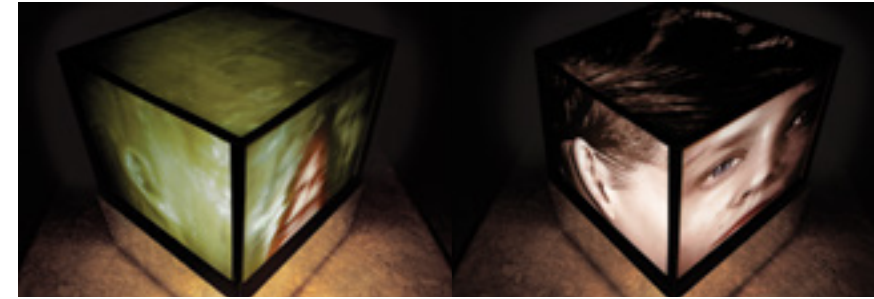
Facing page: *Performance* stills of 3 views showing how projected slides produced 'mise-en-scene' within the performance space. Página opuesta: 3 fotogramas de la *performance* en los que vemos cómo las diapositivas proyectadas creaban la «mise-en-scène» en el espacio de la *performance*.

Performance/single channel video, video array.
First exhibited as a performance, San Francisco Museum of Art 1978

Initially a 'soap-opera like' performance staged at noon over two weeks in a cinema-like theater in the round, these (8) 5 minute scenes probe the dynamics of a middle class couple as they explore how even feminists succumb to the tyranny of power. Each day the order of the performance changed and one character, both played by women, would seem to win. The ensuing videotape and later interactive video display are an answer to the question – what ever happened to performance art...

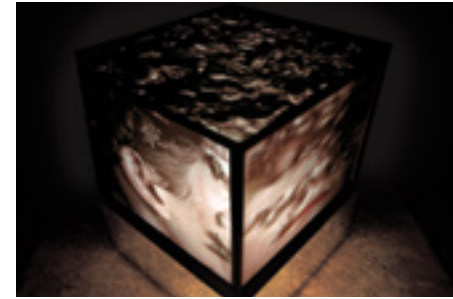
Performance/vídeo monocal, reproductores de vídeo.
Presentada por primera vez como performance, San Francisco Museum of Art, 1978

Inicialmente esta obra era una *performance* «estilo telenovela» que tenía lugar a mediodía durante dos semanas en un teatro circular, estas 8 escenas de 5 minutos analizan las dinámicas de una pareja de clase media explorando cómo incluso las feministas sucumben a la tiranía del poder. El orden de la *performance* cambiaba todos los días y uno de los personajes, ambos interpretados por una mujer, parecía ganar. El vídeo y la presentación interactiva en vídeo que creé posteriormente son una respuesta a la pregunta: ¿Qué ha pasado con el arte performativo...?



This page: Installation shots of three views: Two show 'bodily substances'. The middle is a 'wiped (clean)' head.
Esta página: tres imágenes de la instalación: dos muestran «sustancias corporales». La imagen central es una cabeza «limpia».

Pages 44, 47: Installation shots showing a 'pour' and a 'clean' head.
Páginas 44, 47: imágenes de la cabeza, una en la que se vierten «líquidos» y la otra está «limpia».



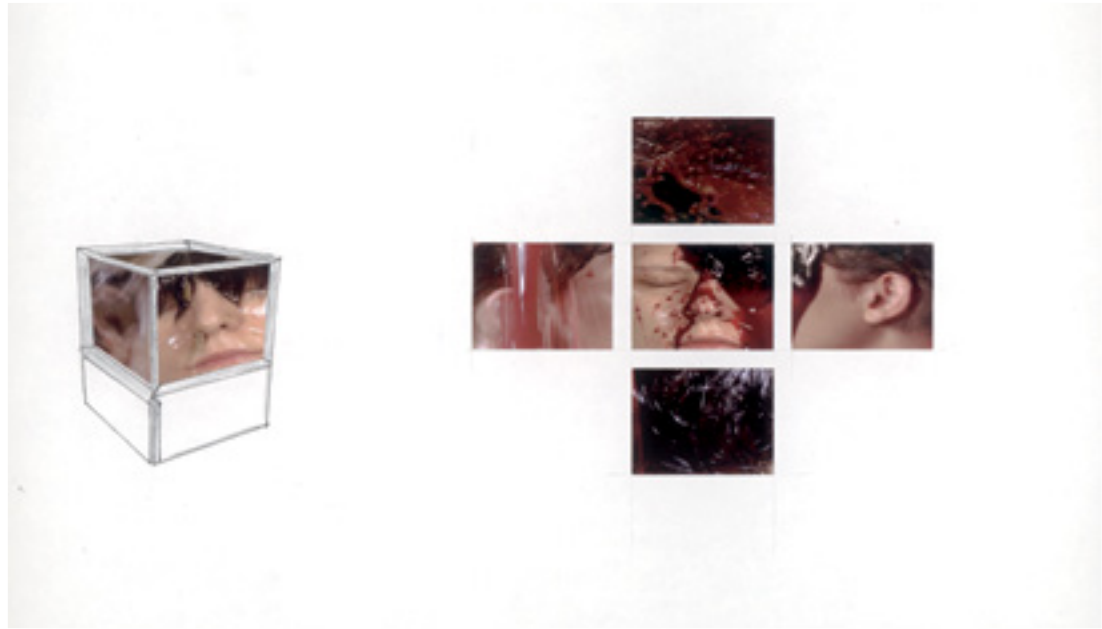
imagination, dead imagine

*Instalación. Proyección audiovisual en 5 canales, aprox. 305 x 305 x 305 cm
Expuesta por primera vez en Fundación La Caixa, Madrid, 1991*

*Installation. 5 channel video-sound projection. 10' x 10' x 10'
First exhibited Foundation La Caixa, Madrid 1991*

An androgynous head is projected as if contained within a minimalist cube. Sounds of the head slowly breathing fill the space. The head is serene, waiting. Suddenly a substance pours over it from all sides, drenching it in what appears to be a bodily fluid. The spectator wants to turn away but can not, the gaze is compelled through the invocation of the scopic drive. Horror at the repulsive nature of the substance (the abject) is replaced by fascination with the beauty of what might be considered a contemporary sublime.

Una cabeza andrógina es proyectada como si estuviera contenida dentro de un cubo minimalista. El sonido de la suave respiración de la cabeza inunda el espacio. La cabeza está serena, esperando. De pronto, una sustancia cae sobre ella por todas partes, empapándola en un líquido que parecen ser fluidos corporales. El espectador querría mirar hacia otro lado, pero no puede, la mirada se siente irresistiblemente atraída por la invocación de la pulsión escópica. El horror ante la naturaleza repulsiva de la sustancia (lo abyecto) es reemplazado por la fascinación por la belleza de lo que podría considerarse lo sublime contemporáneo.



Top: Five views of the pours on each of the 5 sides of the head
 Right: Collage drawing, dimensions 9" x 12"
 Left: Pour drawing, dimensions 18" x 30"
 Arriba: Imágenes del vertido de sustancias en cada uno de los 5 lados de la cabeza
 Derecha: Dibujo collage, dimensiones aprox. 23 x 31 cm
 Izquierda: Dibujo de los vertidos, dimensiones aprox. 46 x 76 cm





This page right and facing page: Performance stills of Brygyda Ochaim as Loie Fuller
Esta página, derecha y página opuesta: fotogramas de la performance de Brygyda Ochaim como Loie Fuller

Left: Loie Fuller in performance
Izquierda: Actuación de Loie Fuller



loie fuller: dance of colors

Performance. Collaboration with the dancer, Brygyda Ochaim
First performed Biennale de la Dance, Lyon 1988

Loie Fuller, a dancer of the *fin de siècle* (beginning of the 20th c) was the first person to use incandescent lighting on the stage. A darling of the Symbolists and later, the Surrealists, she performed in enormous silk costumes which she hand-painted with uranium derived dyes and which she shaped into forms by manipulating long sticks hidden in the sleeves. These recreations adapted her work for a more contemporary audience by introducing patterned gells, hand painted slides and laser and film projections.

Performance. Colaboración con la la bailarina Brygyda Ochaim
Primera representación en la Biennale de la Dance, Lyon, 1988

Loie Fuller, una bailarina del *fin de siècle* (principios del siglo XX) fue la primera persona que utilizó luz incandescente sobre el escenario. Niña mimada primero de los simbolistas y más tarde de los surrealistas, Fuller actuaba ataviada con inmensos trajes de seda que había pintado a mano con tintes derivados del uranio y a los que daba diversas formas manipulándolos con largos palos que llevaba escondidos en las mangas. Por medio de la introducción de filtros estampados, diapositivas pintadas a mano y proyecciones de láser e imágenes cinematográficas, estas recreaciones adaptaron su obra para un público más contemporáneo.



what is architecture?
¿qué es la arquitectura?

For me, architecture has always been the embodiment of lived social relations. The way different cultures think about architecture has been central to the development of my ideas. I see architecture as having the ability to construct believable, inhabitable, meaningful space in which subjects are reproduced in particular ways. In this it is like cinema—architecture and cinema have a particular affinity, I think; the language of both can be used to probe, cut up, deconstruct, recombine the world we inhabit. Architecture is fundamentally concerned with translating discourses spatially. If everything can be spatialized, then everything can be given a form; even if that form is “formlessness” it can still be recognized as such, and shared.

Collaborative artist/architecture groups were instrumental in demonstrating how “the space that art makes” transforms our ways of thinking and ultimately of inhabiting the world we live in. Since the mid-twentieth century, these groups have included the Independent Group, Archigram, Cedric Price and the many people he worked with, Super Studio, and a lot of others; earlier precedents were the collaborative artists associated with the Russian Revolution, such as El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Gustav Klutss, Konstantin Melnikov, and others. As a young artist I was struck by how completely design permeated the twentieth-century art world, yet a substantive discussion of its function there still seems rare. I have used the opportunity of my exhibition designs, which have always been a part of my artistic practice, to bring these issues to the fore.

Installation is a primary form in my work, since it allows for a more dynamic construction of viewing conventions than those proposed by conventional aesthetics. Installation posits an active spectator who constructs the experience of the work as she or he engages with it. Installation is a way to combine a number of disparate contents into a hybrid form, a form capable by definition of endlessly evolving.

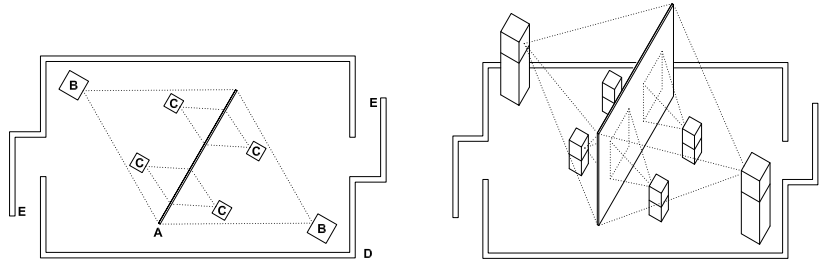
Siempre he considerado que la arquitectura era la encarnación de las relaciones sociales vividas. La forma en la que las diferentes culturas piensan en la arquitectura ha sido clave para el desarrollo de mis ideas. Creo que la arquitectura posee la capacidad para construir espacios creíbles, habitables, significativos en los que los temas son reproducidos de formas especiales. En ese sentido es como el cine: en mi opinión, la arquitectura y el cine son particularmente afines; su lenguaje puede emplearse para explorar, cortar en pedazos, desconstruir y recombinar el mundo en el que vivimos. La principal misión de la arquitectura es traducir los discursos espacialmente. Si todo puede espacializarse, entonces todo puede adoptar una forma; aun cuando esa forma sea la «informidad», puede ser reconocida como tal, y compartida.

Los grupos de colaboración entre artistas y arquitectos fueron decisivos a la hora de demostrar cómo «el espacio que crea el arte» transforma nuestras formas de pensar y, en última instancia, de habitar el mundo. Desde mediados del siglo XX, encontramos entre esos grupos al Independent Group, Archigram, Cedric Price y las numerosas personas con las que trabajó, Super Studio y muchos más; sus precedentes son los artistas que trabajaron en colaboración asociados con la Revolución Rusa como El Lissitzky, Vladimir Tatlin, Gustav Klutss, Konstantin Melnikov, entre otros. En mi juventud, en mis inicios como artista, me sorprendió enormemente constatar hasta qué punto el diseño impregnaba el mundo del arte del siglo XX y, sin embargo, aún es insólito hallar un debate sustancial sobre su función en ese ámbito. He utilizado la oportunidad que me brindaban los diseños de exposiciones, que siempre han sido parte de mi práctica artística, para sacar a la palestra esas cuestiones.

La instalación es una forma primordial en mi trabajo, ya que permite una construcción más dinámica de las convenciones visuales que la que propone la estética tradicional. La instalación presupone un espectador activo que construye la vivencia de la obra a medida que él o ella la experimentan. La instalación es un modo de combinar una serie de contenidos dispares para crear una forma híbrida, una forma capaz, por definición, de evolucionar infinitamente.

Right: plan and isometric drawing
Derecha: plano y dibujo isométrico

Below: installation shot showing 1965 World's Fair globe in a derelict park. Inserts are two film loops.
Abajo: vista de la instalación que muestra la bola del mundo de la Feria Mundial de 1965 en un parque abandonado. Las imágenes añadidas son dos bucles de la película.



A- projection screen
B- slide projector
C- video projector
D- Wall enclosure
E - Light lock

A- Pantalla de proyección
B- Proyector de diapositivas
C- Video proyector
D- Tabiques de encerramiento
E -Sistema antiluz

This page: film views of men reflecting while trying to escape from an elevator, a swimming pool and the ubiquitous 'infinity' chamber bathroom, respectively.
Esta página: imágenes de la película donde aparecen varios hombres reflexionando mientras tratan de escapar, respectivamente, de un ascensor, de una piscina y del omnipresente baño con espejos enfrentados dando la impresión de infinitud.



Installation, 2-sided slide/film/sound projection
Dimensions variable
First exhibited Museum of Modern Art, NYC 1986

The promise of the glass building as transparent skin and reflective space became a site to interrogate notions of subjectivity as an architecture of representation and exclusion re-figured through the myth of Echo & Narcissus. Commissioned by MoMA, NYC for Cesar Pelli's building (now demolished) each image presented a conundrum, see the image captions. The film loops present lost men, quite literally reflecting while attempting to negotiate the impossible. In the end, it is only Echo's voice that remains.



Instalación, proyección de 2 lados de diapositivas/película/sonido
Dimensiones variables
Presentada por primera vez en el Museum of Modern Art, NY, 1986

La promesa del edificio de cristal como piel transparente y espacio reflexivo me sirvió para cuestionar la idea de la subjetividad como arquitectura de representación y exclusión a través del mito de Eco y Narciso. El proyecto es un encargo del MoMA, Nueva York, para el edificio de Cesar Pelli (hoy derribado) en el que cada imagen presentaba un interrogante (ver leyendas de las imágenes). Los bucles de la película presentan a hombres perdidos, reflexionando mientras tratan de negociar lo imposible. Al final, solo queda la voz de Eco.

echo

Installation shots, this page and next page, of the atrium by day and by night with film loops.

Esta página y la siguiente: imágenes de la instalación del atrio de día y de noche; bucles de la película.

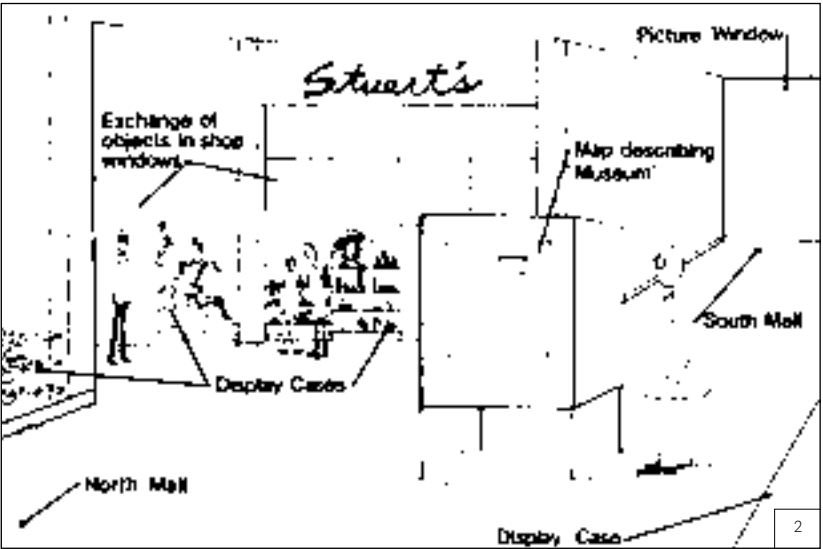
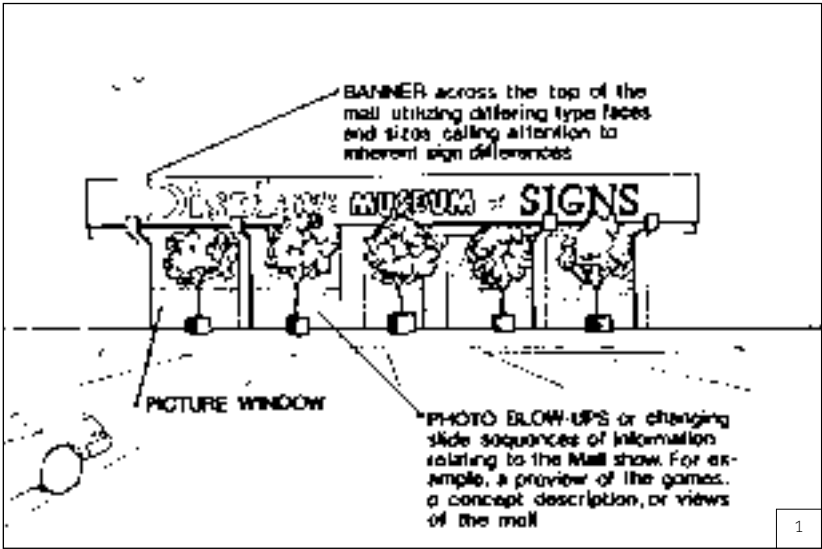


As the image turns from day to night, it underscores the failure of the promises ascribed to glass architecture first proposed in the Crystal Palace of 1853.

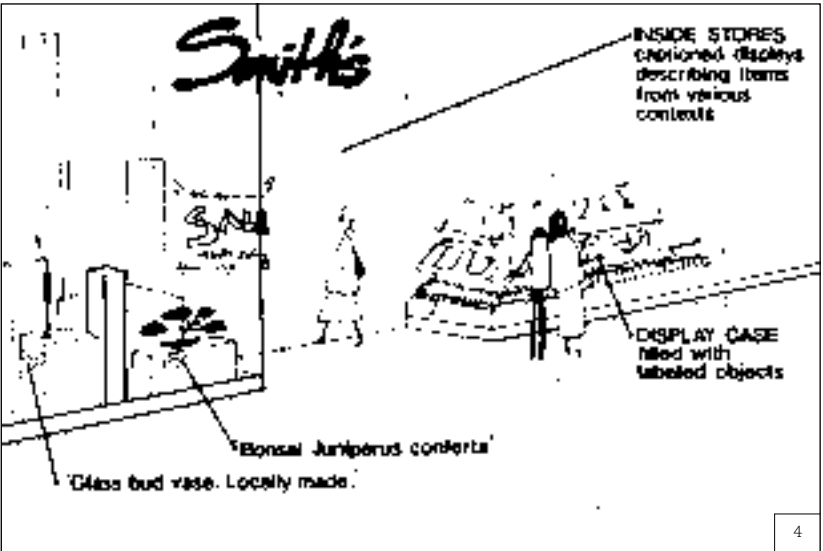
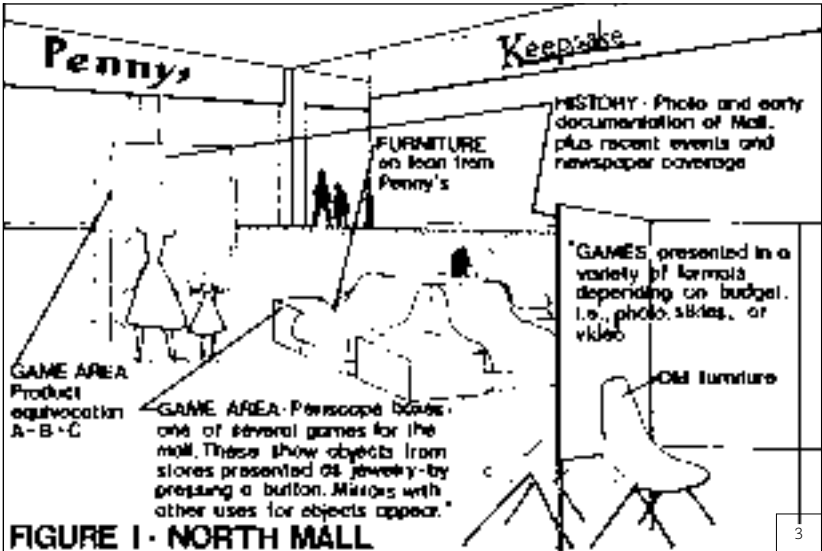
Con el paso del día a la noche, se subraya el fracaso de las promesas atribuidas a la arquitectura de cristal propuesta por primera vez en el Crystal Palace de 1853.



This page: photographs corresponding to the drawings on the facing page.
Facing page: Proposal drawings referencing the photographs on the facing pages.
Esta página: Fotografías correspondientes a los dibujos de la página opuesta.
Página opuesta: Dibujos de la propuesta que hacen referencia a las fotografías.



display: museum of signs



Installation proposal
Shopping Mall, Palo Alto, California, 1980
First exhibited White Columns, NYC 1985

Propuesta de instalación
Centro comercial, Palo Alto, California, 1980
Presentada por primera vez en: White Columns, NY 1985

Utilicé reglas nemotécnicas para transformar un centro comercial de clase obrera en un palacio de la memoria. El uso de técnicas contemporáneas de presentación crea numerosos deseos desencadenados por la actividad de comprar, pero que el objeto no puede satisfacer por sí solo, lo que da lugar a nuevas formas de subjetividad, como una *flâneuse* femenina (inspirada en el *flâneur* masculino del siglo XIX de Walter Benjamin). Los 4 dibujos se corresponden con las 4 fotografías que, de modos distintos, muestran cómo la fetichización, el mapeo, el teatro de la memoria y la «desconstrucción» dan forma a este espacio reconfigurado.



This page: three images of various sequences of the video
 En esta página: tres imágenes de diversas secuencias del vídeo

Facing page: three images of the installation showing the panorama
 Página opuesta: tres imágenes de la instalación mostrando el panorama



the work of the forest

Installation
 3 channel video-sound projection panorama with Art Nouveau screens
Dimensions variable
 First exhibited, *Foundation pour l'architecture, Brussels 1992*

The 19thc notion of 'interiority', described by Marcel Proust, is contrasted with the architectural style most associated with it, Art Nouveau. I used Proust's 'whirling room' to stage conflicting histories of African art, the Belgian Congo and Art Nouveau. Three transparent screens as a continuous panorama allow for multiple points of view and access; underscoring the different relationships that the viewer can have with this material. See *The Work of the Forest* in *Art & Text*, #42, 1992, Australia.

Instalación
 Proyección audiovisual panorámica de 3 canales con biombos
 Art Nouveau, *Dimensiones variables*
 Presentada por primera vez en la *Foundation pour l'architecture, Bruselas, 1992*

El concepto de «interioridad» del siglo XIX, cuya mejor definición nos brindó tal vez Marcel Proust, es contrastado con el estilo arquitectónico con el que está más asociado, el Art Nouveau. Empléé la idea de «sala giratoria» de Proust para representar las contradictorias historias del arte africano, el Congo Belga y el Art Nouveau. Las tres pantallas transparentes, que forman un panorama continuo, permiten disfrutar de múltiples puntos de vista y de acceso subrayando las distintas relaciones que el espectador puede establecer con este material. Véase «The Work of the Forest» en *Art & Text*, n.º 42, 1992, Australia.

Film stills of the women at work, a contemporary architecture office
Fotogramas de la película de mujeres trabajando; estudio de arquitectura contemporánea



Film stills of the women at home, downtown San Francisco, and at work
Fotogramas de las mujeres en casa, en el centro de San Francisco y en el trabajo



they agape

Installation and film
Two channel film projection with audio, 30 minutes
First screened at the Mabuhay Gardens, San Francisco 1978

This two projector (channel) film about two women architects is based three ideas. One, the Greek notion of ‘agape’ - a very particular kind of love. Two, Structuralist filmmaking, in particular its anti-pleasure point-of-view. Three, soap opera’s evil/angry women whose ability to transgress gives them power. The voice-over dialogue outlining the mistrust the two women feel towards each other and the punk music sound track belie the lyrical cinema-verite style filmmaking. Shown predominantly in punk clubs, the films played on two differently sized screens, separated by a great distance.

Instalación y película
Proyección bicanal audiovisual, 30 minutos
Presentada por primera vez en Mabuhay Gardens, San Francisco, 1978

Esta película bicanal sobre dos arquitectas se basa en tres ideas. Una, la noción griega de «agape», una forma muy especial de amor. Dos, el cine estructuralista, sobre todo su punto de vista anti-placer. Tres, las mujeres malvadas/airadas de las telenovelas cuya habilidad para la transgresión les otorga poder. El diálogo en voz en off esboza la desconfianza que las dos mujeres sienten la una por la otra y la banda sonora de música punk contradice el lírico estilo de filmación de *cinema-verité*. Las películas, que se han mostrado predominantemente en discotecas punk, se proyectaron en dos pantallas de distinto tamaño, separadas por una gran distancia.

Installation shot showing Justen Ladda's and Haim Steinbach's work.
Imagen de la instalación: obras de Justen Ladda y Haim Steinbach.



Installation shots showing Jeff Koons, Allen McCollum, Louise Lawler and Gretchen Bender
Imágenes de la instalación: obras de Jeff Koons, Allen McCollum, Louise Lawler y Gretchen Bender



damaged goods

Exhibition design as artist contribution to the exhibition,
curated by Brian Wallis,
The New Museum, NYC 1986

This museum exhibition, the first survey of artists associated with 'appropriation' art in the 1980's, included Barbara Bloom, Gretchen Bender, Andrea Fraser, Jeff Koons, Justen Ladda, Louise Lawler, Ken Lum, Allen McCollum, Haim Steinbach and me. My artist contribution was the design of the exhibition. I collaborated with the artists on the display systems for their work. My design ruptured the 'white box' of the museum by combining display techniques borrowed from retail, theatre and natural history museums while simultaneously updating Lizitsky's Proun space as a more interactive contemporary art space/ installation. See Judith Barry, *Dissenting Spaces* in Greenberg/Ferguson/Nairne, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, London 1996.

Mi contribución como artista fue el diseño de la exposición,
comisariada por Brian Wallis,
The New Museum, NY, 1986

Esta exposición museística, la primera retrospectiva de artistas asociados con el arte «apropiacionista» de los años 80, incluía a Barbara Bloom, Gretchen Bender, Andrea Fraser, Jeff Koons, Justen Ladda, Louise Lawler, Ken Lum, Allen McCollum, Haim Steinbach y a mí. Mi contribución como artista fue el diseño de la exposición. Colaboré con los artistas en los sistemas de presentación de su obra. Mi diseño rompía la «caja blanca» del museo combinando técnicas de exposición tomadas de las tiendas, el teatro y los museos de historia natural a la vez que actualizaba el espacio Proun de El Lissitzky en una forma más interactiva de espacio/instalación de arte contemporáneo. Ver Judith Barry, *Dissenting Spaces* en Greenberg/Ferguson/Nairne, *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Londres, 1996.

Installation shot showing the projection into the World Financial Center oculus, New York City.
Imagen de la instalación en la que vemos la proyección en el óculo del World Financial Center, Nueva York.



Video stills of the animation showing the ‘worker’ falling through different corporate spaces as he changes clothes.
Fotogramas del vídeo de la animación en los que vemos al «trabajador» cayendo de distintos espacios corporativos y cómo va cambiándose de ropa.



adam’s wish

Installation. Video projection
Dimensions variable
First exhibited World Financial Center, NYC 1988

This piece explores *tromp l’oeil* effects as it questions why, within the lexicon of corporate architecture, there is not an overt and legible corporate iconography visibly in these structures. It uses the history of *tromp l’oeil* to examine spatial disintegration, particularly as public space has become increasingly privatized. Designed to be projected onto an oculus, the piece explores a worker’s ‘fall from grace’ and his eventual retreat back into corporate public space.

Instalación. Videoproyección
Dimensiones variables
Presentada por primera vez en el World Financial Center, NY, 1988

Esta pieza explora los efectos *tromp l’oeil* cuestionando por qué no hay una iconografía empresarial abierta y legible dentro del léxico de la arquitectura corporativa que se aprecie en sus estructuras. Utiliza la historia del *tromp l’oeil* para examinar la desintegración espacial, sobre todo ante la creciente privatización del espacio público. Diseñada para ser proyectada sobre una ventana ovalada, la obra analiza la «caída en desgracia» de un trabajador y su posterior regreso al espacio público corporativo.

This page left: Le Corbusier's L'Unite at Firminy circa 1970.
This page right: Le Corbusier's Modular Man from a street poster in Firminy, 1993
Esta página, izquierda: L'Unite de Le Corbusier en Firminy, aprox. 1970
Esta página, derecha: Modular Man de Le Corbusier de un poster callejero en Firminy, 1993



Facing page: Collage drawing showing the 'discourses' as they circulate within the home
Página opuesta: dibujo collage en el que vemos los «discursos» circulando por la casa

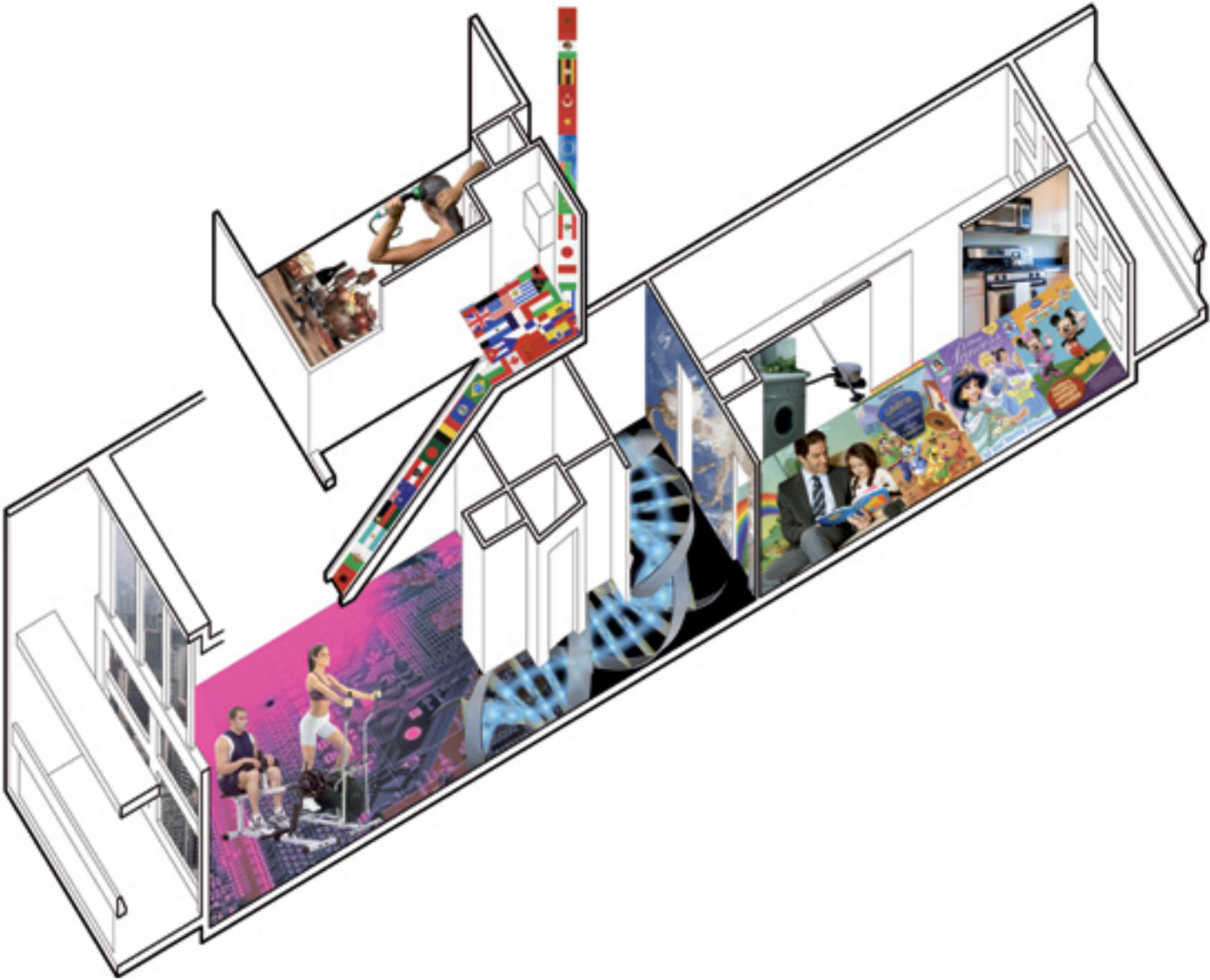
(home) icide: house of the present

Installation. Collaboration with Ken Saylor
Computer program, newspaper, and computer work stations
Site specific project for Le Corbusier's L'Unite (apartment building)
Firminy, France 1993

This “House of the Present” asked the question, “do our living environments adequately reflect the ways we live, particularly in terms of the discourses that shape the fabric of our daily lives ?” We retro-fitted one of Corb’s apartment’s for a worker (a machine for living) to reflect the ways in which these discourses transform and affect our living conditions. The main focus of the project was a ‘fly – thru’ computer-animated model where the form of the home “morphed” continuously in relation to all the various kinds of information that now circulate and affect the concept of home. See Barry/Saylor, *House of the Present: (Home) icide*, catalogue text for L’Unite Project, Firminy, France 1993.

Instalación. Colaboración con Ken Saylor
Programa informático, periódico y estaciones de trabajo informáticas en L’Unite de Le Corbusier, instalación adaptada al espacio expositivo (en colaboración con Ken Saylor), L’Unite, Firminy, Francia, 1993

Esta «House of the Present» (Casa del presente) formulaba la pregunta «¿reflejan los entornos en los que habitamos nuestras maneras de vivir, en especial en cuanto a los discursos que conforman el tejido de nuestras vidas cotidianas?» Cambiamos el mobiliario de uno de los apartamentos de Le Corbusier para un obrero (una máquina para vivir) por muebles de estilo «retro» para reflejar la forma en que esos discursos transforman y afectan nuestras condiciones de vida. El núcleo del proyecto era una maqueta animada por ordenador mediante fly-thru en la que la forma de la casa «cambiaba» continuamente en consonancia con los diversos tipos de información que están en circulación hoy en día e influyen en el concepto de hogar. Ver Barry/Saylor, «House of the Present: (Home) icide», texto del catálogo para L’Unite Project, Firminy, Francia 1993.



Below: Video still from the trailer for *Mirage* which played continuously in the lobby of the New Museum, 1986.
Abajo: fotograma del vídeo del trailer para *Mirage* que era reproducido de forma continua en el vestíbulo del New Museum, 1986.

Right: Kiosk of the trailer, left, and installation view of the video in a billboard surround, right, at the New Museum. The video screened once each hour.
Derecha: expositor del trailer, izquierda, e imagen de la instalación del vídeo en un panel con texto, derecha, en el New Museum. El vídeo era proyectado una vez cada hora.



Video stills from *Mirage*.
Fotogramas del vídeo *Mirage*.



mirage

Single channel color/stereo video
Two versions: 10 minutes, 16 minutes. Trailer: 30 seconds
First exhibited New Museum 1985

Now you see it. Now you don't. A science-fiction Western set on the West Texas Plains. An allegory about a Native American who tries to go home after the Vietnam War. Presented as a 'road' film/trip, it presents the plight of the native as both homeless and rootless. In place of home, he discovers a reconstructed Wild West village. He watches the dust blow, trying to hallucinate, but he can't. He just couldn't believe anymore.

Vídeo estéreo monocanal en color
Dos versiones: 10 minutos, 16 minutos Tráiler: 30 segundos
Presentado por primera vez en el New Museum, 1985

Ahora lo ves, ahora no lo ves. Un western de ciencia ficción que se desarrolla en las llanuras del oeste de Texas. Una alegoría sobre un indio americano que intenta volver a casa después de la guerra de Vietnam. Planteado como una *road movie*, presenta las dificultades de los indios, un pueblo sin patria y desarraigado. En lugar del hogar, descubre una reconstrucción de un pueblo del Salvaje Oeste. Observa el polvo flotando en el aire, tratando de alucinar, pero no puede. Ya no puede creer.

Two Installation views showing ‘peep’ (miniature –animated) models of Archigram and Richard Hamilton’s et al *This is tomorrow* installation.
Dos imágenes de la instalación en las que vemos maquetas «con mirilla» (miniaturas animadas) de Archigram y la instalación de Richard Hamilton et al *This is tomorrow*.



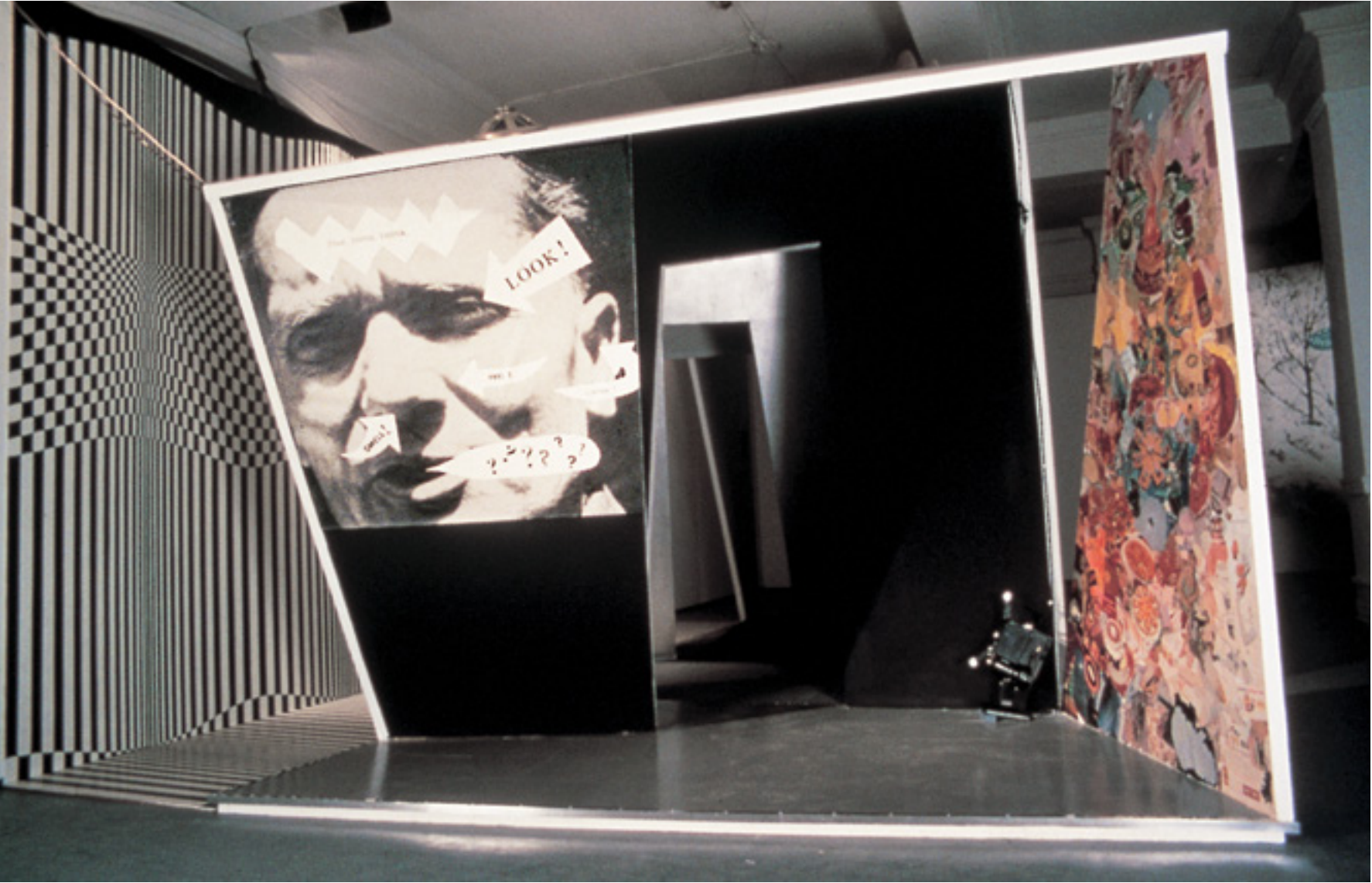
Left: For Archigram I charted their development from of utopia to dystopia.
Izquierda: para Archigram hice un recorrido por su evolución desde la utopía a la distopía.

Right: For The Independent Group I animated Hamilton's collage, "What is it that makes today's homes so different, so appealing?"
Derecha: para The Independent Group animé el collage de Hamilton «What is it that makes today's homes so different, so appealing?»



Top: installation view: *This is tomorrow, today*, PS1/Clocktower NYC 1987
Arriba: vista de la instalación: *This is tomorrow, today*, PS1/Clocktower NY, 1987

Bottom: installation view: *This is tomorrow*, Whitechapel London 1956
Abajo: vista de la instalación: *This is tomorrow*, Whitechapel Londres, 1956



artists architecture

Artists Architecture,
Exhibition design, ICA London 1982
Curator: Michael Newman
This is tomorrow today,
Exhibition Design, PS 1/Clocktower, NYC 1987
Curator: Brian Wallis

The collaborative nature making of exhibitions allowed these artist/architect groups to explore ideas in a much more nuanced way than mere object-making. For *Artists' Architecture* I used the work of Archigram and *The Independent Group*, especially *This is tomorrow* to explore the legacy of pop culture and 'paper' architecture in relation to appropriation art in the 1980's. For *This is tomorrow, today* I recreated two exhibits from *This is tomorrow* at the Whitechapel in London in 1956 including Richard Hamilton, John Voelker and John McHale's contribution. See Judith Barry, *Designed Aesthetic, This is tomorrow today*, MIT Press, Cambridge 1987.

Artists Architecture,
Diseño de exposición, ICA Londres, 1982
Comisario: Michael Newman
This is tomorrow today,
Diseño de exposición, PS 1/Clocktower, NY, 1987
Comisario: Brian Wallis

El hecho de que las exposiciones sean esfuerzos conjuntos permitió a estos grupos de artistas/arquitectos explorar las ideas de forma mucho más matizada que la mera creación de objetos. Para *Artists' Architecture* utilicé la obra de Archigram y *The Independent Group*, en especial *This is tomorrow*, con el fin de revisar el legado de la cultura popular y la arquitectura de «papel» en relación con el arte apropiacionista de los años 80. Para *This is tomorrow, today* recreé obras de *This is tomorrow* expuestas en la Whitechapel de Londres en 1956 incluyendo la contribución de Richard Hamilton, John Voelker y John McHale. Ver Judith Barry, *Designed Aesthetic, This is tomorrow today*, MIT Press, Cambridge 1987.



Top: installation view of model of *This is tomorrow* model for Artists Architecture, London 1982
 Arriba: vista de la instalación de la maqueta de *This is tomorrow* para Artists Architecture, Londres, 1982

Bottom: installation view: *This is tomorrow*, Whitechapel London 1956
 Abajo: vista de la instalación: *This is tomorrow*, Whitechapel Londres, 1956



Installation details: *This is tomorrow, today*, PS 1/ Clocktower NYC 1987
 Detalles de la instalación: *This is tomorrow, today*, PS 1/ Clocktower NY, 1987



what is an image?
¿qué es una imagen?

What is an image, and why does art privilege the visual over other forms of representation? As an artist I am both attracted by images and mistrustful of what they can do. Do we become what we behold? How have strategies for contextualizing the image affected the spaces that images inhabit—not only the physical spaces in which the image appears, but the psychic spaces of our imagination and consciousness? Would a sixteenth-century European become instantly schizophrenic if dropped into New York’s Times Square? How can our insatiable hunger for images be explained? Is there any escape from the image and its power, or can art, as a privileged site for analysis as well as for representation, find ways of turning that power to use?

What happens when we see? Are we in control of our vision? How have the ways we think about vision, from the perspectival or optical to the three-dimensional or data-driven, transformed our understanding of the worlds we inhabit, and our representations of it? Have we developed the disciplinary but omnipotent notion of the internalized panopticon into the “pantopic”—the desire to be everywhere at once—as a new way of engaging with the world? Or is this a chimera that new technologies have made seem desirable?

The image operations of collage and montage (montage being collage plus movement) by definition allow for endless permutation, particularly when they are transposed into a physical space. As strategies they seem inexhaustible. In my installations and sculptures I set up specific relationships for the viewer as experiences within the image-space of the work itself, often by combining montage and compositional techniques within the work’s physical space. These places, which I call “subject positions,” are sites of both discovery and destabilization. Something happens between the viewer and the work, provoking the questions: how does an image inhabit space? How does an image inhabit you?

¿Qué es una imagen y por qué el arte privilegia lo visual sobre otras formas de representación? Como artista, me siento a la vez atraída por las imágenes y recelosa de lo que pueden hacer. ¿Nos convertimos en aquello que miramos? ¿Cómo han afectado las estrategias para contextualizar la imagen a los espacios que las imágenes habitan, no solo los espacios físicos en los que la imagen aparece, sino los espacios psíquicos de nuestra imaginación y nuestra conciencia? Un europeo del siglo XVI, ¿se volvería instantáneamente esquizofrénico si de repente lo colocaran en la plaza de Times Square de Nueva York? ¿Cómo puede explicarse nuestra insaciable hambre de imágenes? ¿Hay alguna posibilidad de huida de la imagen y su poder, o puede el arte, como ámbito privilegiado para el análisis y la representación, encontrar maneras de sacar provecho de ese poder?

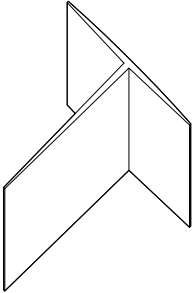
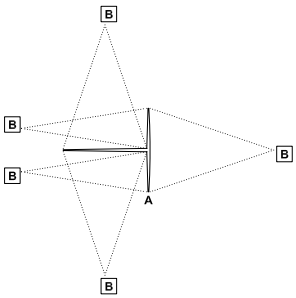
¿Qué sucede cuando vemos? ¿Podemos controlar nuestra visión? ¿Cómo han transformado nuestra comprensión de los mundos que habitamos y nuestras representaciones de ellos las formas que tenemos de pensar en la visión, desde la perspectiva u óptica a la tridimensional o asociada a datos? ¿Hemos transformado la noción disciplinaria pero omnipotente del panóptico interiorizado en el «pantópico» —el deseo de estar en todas partes al mismo tiempo— como una nueva forma de relacionarnos con el mundo? ¿O se trata de una quimera que las nuevas tecnologías han hecho parecer deseable?

Las operaciones con imágenes del collage y el montaje (entendiendo montaje como collage más movimiento) permiten por definición una infinita permutación, en especial cuando se transponen al espacio físico. Como las estrategias, parecen inagotables. En mis instalaciones y esculturas establezco relaciones específicas para el espectador como experiencias dentro de la imagen-espacio de la obra en sí, a menudo combinando el montaje y las técnicas compositivas dentro del espacio físico de la obra. Estos lugares, que denomino «posiciones del sujeto» son espacios tanto de descubrimiento como de desestabilización. Algo sucede entre el espectador y la obra que provoca las preguntas: ¿cómo habita una imagen el espacio? ¿cómo nos habita una imagen?



Left: Installation view showing the back of the T shape.
 Right: Two diagrams showing the configuration of the piece.
 Izquierda: imagen de la instalación en la que vemos la trasera de la estructura en T.
 Derecha: dos diagramas de la configuración de la pieza.

A- projection screen
 B- video projector
 A- Pantalla de proyección
 B- Videoproector



Video stills from 4 of the 5 screens that comprise the installation.
 Fotogramas del vídeo de 4 de las 5 pantallas que incluye la instalación.



consigned to border: the terror and possibilities in the things not seen

Installation
5 channel video-sound projection on a T shaped sign
Dimensions variable. First exhibited inSITE97, San Diego 1997

This set of 5 interlocking images poses questions of landscape and land use across the shared and identical geography of Tijuana and San Diego. It uses the violence of collage (video graphics) — in particular, it's ability to radically rupture and transform an environment — to foreground the differences in infrastructures, flows of capital, and culture between these two sites. The T- shaped structure sets up a number of antinomies or contradictions that might be provoked by comparing the various landscapes.

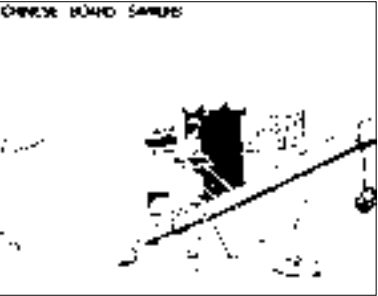
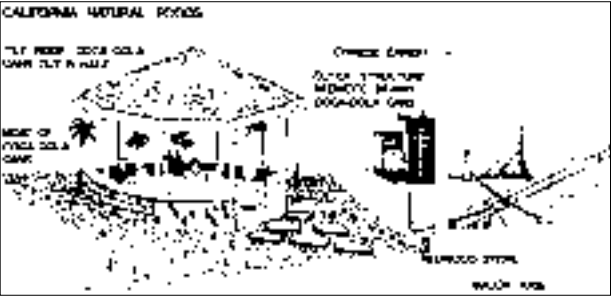
Instalación
Proyección audiovisual de 5 canales, en forma de T
Dimensiones variables
Presentada por primera vez en INsite'97, San Diego, 1997

Esta serie de cinco imágenes que se entremezclan plantea cuestiones sobre el paisaje y el uso de la tierra en la geografía compartida e idéntica de Tijuana y San Diego. Utiliza la violencia del collage (gráficos de vídeo) —en especial su capacidad para romper y transformar un entorno— para destacar las diferencias en infraestructuras, flujos de capital y cultura entre ambos lugares. La estructura en forma de T establece una serie de relaciones antinómicas o contradicciones que pueden plantearse al comparar los diversos paisajes.

This page: The Pier before the renovation. Three drawings for the design.
Esta página: El muelle antes de la renovación. Tres dibujos del diseño.

Facing page: Coca-Cola Event showing main axis of the event
Página opuesta: Eje principal de la fiesta de Coca-Cola

coca-cola: building conventions



Exhibition design
San Francisco Pier, San Francisco
1980

For a party for Coca-Cola vendors I transformed the Pier shown here to the street on the opposite page. Rather than asking the revelers to eat their way through the ethnic history of San Francisco, I proposed that the food displays be based on historical research: that moment when Coca-cola gained hegemony world wide. See *Building Conventions* in *Real Life Magazine*, NYC, Summer 1981.

Diseño de exposición
Muelles de San Francisco, San Francisco,
1980

Con ocasión de una fiesta para proveedores de Coca-Cola transformé este muelle en la calle que se ve en la página opuesta. En vez de llevar al público a través de la historia étnica de San Francisco, propuse que los puestos de comida estuvieran basados en una investigación histórica: el momento en el que Coca-cola obtuvo la hegemonía mundial. Ver *Building Conventions* en *Real Life Magazine*, NY, verano 1981.



tear

A sculpture as a double sided magazine page
Glossy paper stock, 4 color print process, printed on both sides
Dimensions variable
First exhibited, ARTFORUM Summer 1989

This sculpture was initially designed for a magazine. It is one example from a series of sculptures proposed to various magazines in the late 1980's. The pages are printed to mirror one another so that this double sided page seems to have a corporeal presence. The title and the content of the piece are a word play on the magazine 'tear' sheet --- a page that can be torn out of a magazine and saved --- and the idea of a 'tear' --- as in someone crying. Hence, a liquid page.

Una escultura como la página de una revista
Papel satinado, proceso de impresión a 4 colores por ambos lados
Dimensiones variables
Presentada por primera vez en ARTFORUM, verano de 1989

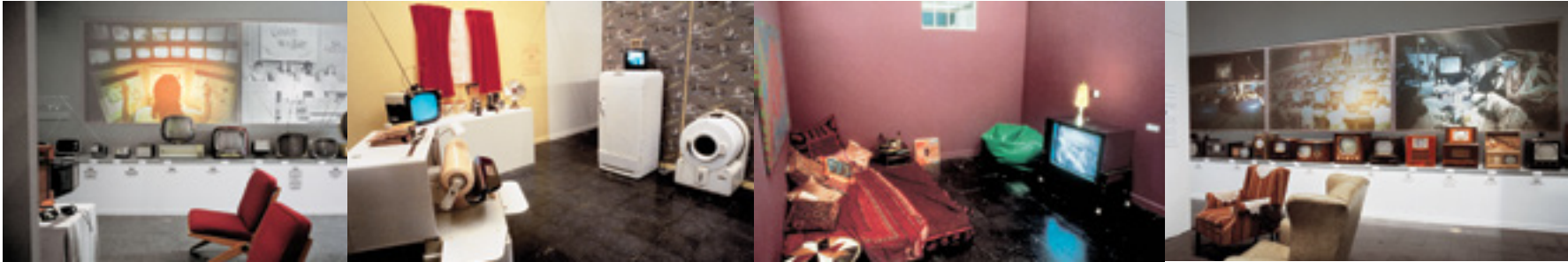
Esta escultura fue concebida para una revista. Es un ejemplo de una serie de esculturas que propuse a diversas revistas a finales de los años 80. Las páginas se compusieron de modo que una pareciera el reflejo en el espejo de la otra y la página doble pareciera tener una presencia corpórea. El título y el contenido de la pieza juegan con el doble significado de la palabra *tear* en inglés, rasgar y lágrima, uniendo la idea de la página de la revista que podemos recortar (*tear sheet*) y la idea de alguien llorando. Es decir, una página líquida.





Facing page and previous page, the sculpture installed in this catalogue.
Página opuesta y anterior, la escultura instalada en este catálogo.

from receiver to remote control: the television set



Exhibition design. Collaboration with Ken Saylor
Curator: Mathew Geller
The New Museum, NYC 1990

In a series of 20 period rooms with period TV programming, this exhibition traced how television transformed the home from a site of production into one of consumption: the '50's notions of 'home theater'; the 'easy living' implied by labor saving appliances; the '60's as the only moment when television was overtly political from Civil Rights activism to the Vietnam War; the '70's and the proliferation of technologies with portable color TV and cable; the '80's and the potential for a return to production in the form of the home computer.

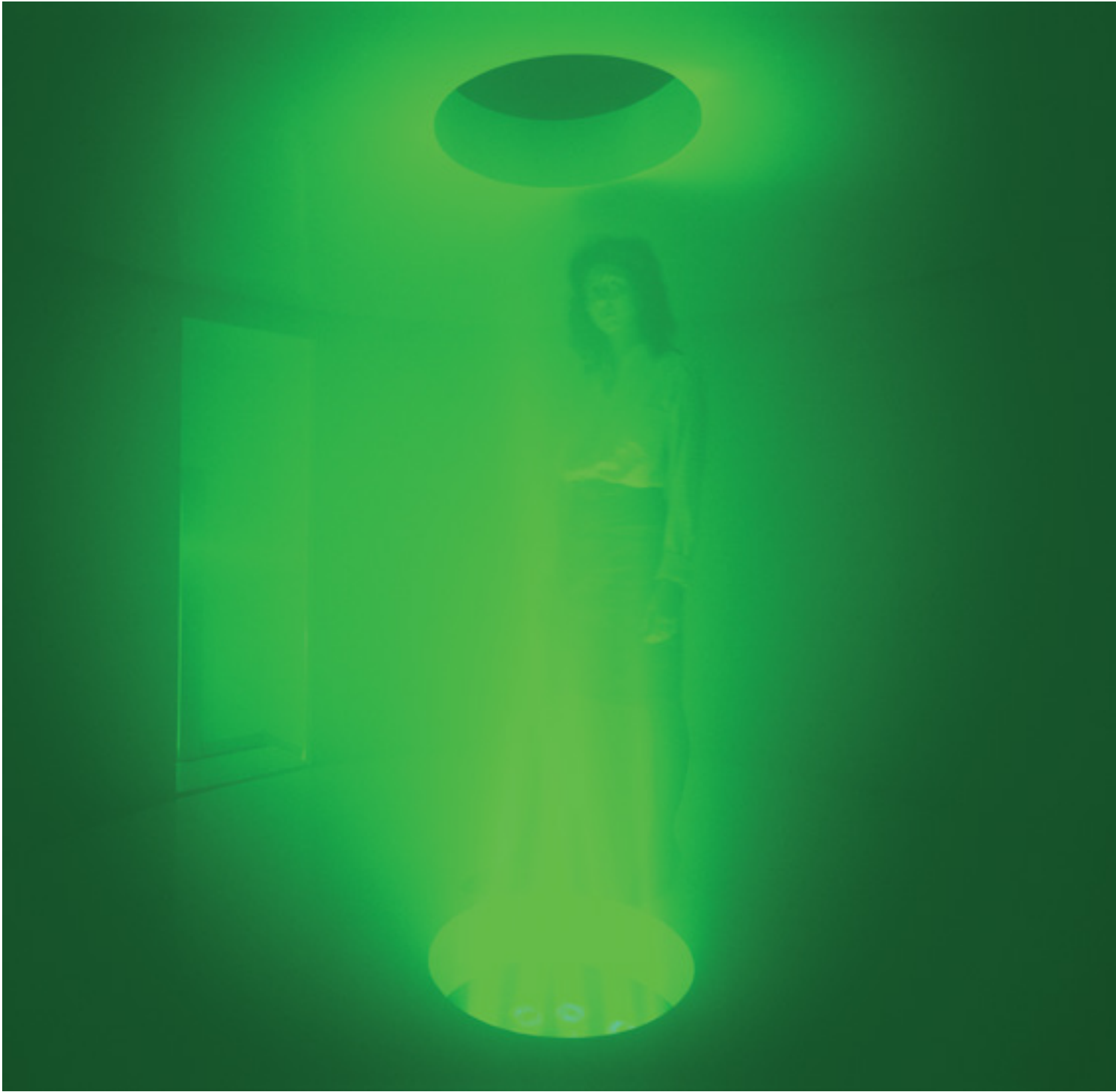
Diseño de exposición. Colaboración con Ken Saylor
Comisario: Mathew Geller
The New Museum, NY, 1990

En una serie de 20 salas «de época» con programación televisiva antigua, esta exposición mostraba cómo la televisión ha transformado los hogares de espacios de producción en espacios de consumo: las nociones de los años 50 de «cine en casa», la «vida fácil» proporcionada por los electrodomésticos; los años 60 como el único momento en que la televisión fue abiertamente política (desde el activismo por los Derechos Civiles hasta la guerra de Vietnam); los 70 y la proliferación de tecnologías con la TV en color portátil y por cable; los 80 y el potencial para volver a la producción a través del ordenador personal.



Facing page: installation views of various rooms
Página opuesta: imágenes de la instalación de varias salas

This page: installation shot of 'all the channels in NYC room' circa 1990
Esta página: imagen de la instalación de «todos los canales en la sala de NY» en NY, aprox. 1990



Facing page: interior view and exterior view showing the anti-chamber and the door
Página opuesta: vistas del interior y el exterior en las que vemos la antecámara y la puerta

This page: two drawing of the structure
Esta página: dos dibujos de la estructura

Installation. Light/fog room with chamber and anti chamber
Dimensiones variable
First exhibited Pieroni Gallery, Rome 1987

Light and fog are projected in a room in which two identical disks are suspended such that the viewer stands between them. Even though you can see precisely how the piece works, you are still subject to retinal effects on your vision. As you leave the room, thinking you will regain control of your vision, you do not, you see red. The work demonstrates two of the many ways you can not trust what you see. In a sense you become a projector.

model for stage and screen



Instalación. Sala de luz y niebla con cámara y antecámara
Dimensiones variables
Presentada por primera vez en la Pieroni Gallery, Roma, 1987

En una sala inundada de luz y niebla hay dos discos idénticos suspendidos entre los que se sitúa el espectador. Aunque no podemos ver cómo funciona la pieza con precisión, nuestra retina se ve sometida a una serie de efectos y cuando salimos de ella, pensando que vamos a recobrar el control sobre nuestra visión, lo vemos todo rojo. La obra demuestra dos de los muchos ejemplos en los que no podemos confiar en lo que vemos. En cierto sentido, el espectador se convierte en un proyector.

Collage drawing proposal for *Who looks out while you look on...*
Photo collage on illustration board with airbrushed text,
dimensions 8 x 10 inches.
Dibujo collage propuesto para *Who looks out while you look on...*
Collage fotográfico sobre cartón de ilustración con texto
aerografiado, dimensiones aprox. 20 x 25 centímetros.



Collage drawing proposal for *TV is just a memory...*
Photo collage on illustration board with airbrushed text,
dimensions 8 x 10 inches.
Dibujo collage propuesto para *TV is just a memory...*
Collage fotográfico sobre cartón de ilustración con texto
aerografiado, dimensiones aprox. 20 x 25 centímetros.



Installation
Subway Proposal 1979 for NYC subways
Published in Wedge magazine, NYC 1981

Intended for subway platforms when NYC was bankrupt and many of the ad sites in the subway were vacant, this project questioned how another kind of advertising, not product directed and not specific, might foment a desire for a different kind of fantasy space. At the time I saw ads as commodifying the hopes and dreams of an increasingly over-determined form of subjectivity, hence my own desire to see if I could use the techniques of advertising to short-circuit this process within a public space while at the same time calling attention to this process of subjugation.

Instalación
Propuesta para el metro de NY, 1979
Publicada en la revista Wedge, NY 1981

Este proyecto fue concebido para las plataformas del metro cuando NY estaba en bancarrota y muchos de los espacios destinados a publicidad del metro estaban vacíos. Exploraba cómo otro tipo de publicidad, no dirigida al producto y no específica, podía fomentar un deseo de otro tipo en un espacio de fantasía diferente. En aquella época, consideraba que los anuncios convertían las esperanzas y los sueños en mercancía de una forma cada vez más predeterminada de subjetividad. De ahí mi propio deseo de ver si podía emplear las técnicas de la publicidad para perturbar este proceso dentro de un espacio público, mientras que, al mismo tiempo, llamaba la atención sobre este proceso de subyugación.

who looks out while you look on...

tv is just a memory



Facing page: graffiti wall
 Página opuesta: pared con grafiti

This page, left to right: Exterior of museum with 'Andre the Giant', entrance, DIY 'zine station, view of the exhibition.
 Esta página, de izquierda a derecha: Exterior del museo con «Andre the Giant», entrada, área «DIY» de revistas y fanzines, vista de la exposición.



alt.youthmedia

Exhibition design
 The New Museum, New York City 1995
 Curator: Brian Goldfarb

An exhibition on the development of fanzines and student-produced videos and which simultaneously turned the New Museum into a Do-It-Yourself production studio for 'zines and music. The long graphic wall showcased 'zine examples from many sources, while the do-it-yourself area included computers, copiers, a recording and mixing studio and production materials for producing 'zines. Upon entering the exhibition, each visitor was given a pair of headphones which could then be plugged into the many themed stations around the space of museum. Additionally, the show included graffiti and skateboard material.

Diseño de exposición
 The New Museum, Nueva York, 1995
 Comisario: Brian Goldfarb

Una exposición sobre el desarrollo de los fanzines y los vídeos de producción estudiantil, que simultáneamente transformó el New Museum en un estudio de producción para que la gente «fabricara» sus propios fanzines y música. El alargado muro gráfico presentaba ejemplos de numerosas fuentes, mientras que el área de «bricolaje» contaba con ordenadores, fotocopadoras, un estudio de grabación y mezcla y materiales de producción para confeccionar fanzines. Al entrar en la muestra, cada visitante recibía un par de auriculares que podía enchufar a las emisoras de estilos diversos que había repartidas por todo el museo. Además, la exposición incluía material relacionados con los grafiti y la cultura del monopatín.

death valley 69

Music video.
Collaboration with Sonic Youth/Richard Kern, featuring Lydia Lunch
6 minutes
First exhibited Red Bar, NYC 1986

Charles Manson’s ‘family’ and the murder of Sharon Tate, the wife of Roman Polanski, provide the lyrical engine for this exploration of ‘splatter/gore’ film imagery as a kind of ‘painting’. The band, already dead, comes back to life to re-animate/re-examine questions about punk, rock, and violence in relation to lingering questions about the legacy of the 1960’s. This video, like many of my film/video works, ‘samples’ footage from a variety of video and film sources including the ‘70’s cult film, *The Strawberry Statement*.

Vídeo musical
Colaboración con Richard Kern/Sonic Youth, con Lydia Lunch.
6 minutos
Presentado por primera vez en Red Bar, NY, 1986

La «familia» de Charles Manson y el asesinato de Sharon Tate, la esposa de Roman Polanski, me proporcionaron el motivo lírico para esta exploración de la imaginería del cine «gore» como una especie de «cuadro». La banda, ya fallecida, vuelve a la vida para reanimar/reexaminar cuestiones en torno al punk, el rock y la violencia en relación con otras cuestiones aún abiertas sobre el legado de los años 60. Este vídeo, como muchas de mis obras de cine o vídeo, «toma una muestra» de metraje de diversas fuentes fílmicas o de vídeo, incluyendo el filme de culto de los años 70, *Las fresas de la amargura*.



Video still from the gore scene showing Steve Shelley.
Fotograma del vídeo de la escena gore con Steve Shelley

Video stills of two of the 'gore' sequences, the left image is Lee Renaldo rising. The right is Lung.
Fotogramas del vídeo de dos de las secuencias «gore», la imagen de la izquierda es Lee Renaldo levantándose. El de la derecha es Lung.



Video stills showing band members in various poses such as an homage to REM --- among the flowers.
Fotogramas del vídeo en el que vemos a miembros de la banda en diversas poses como homenaje a REM --- entre las flores.



Next page: *Violence in Space*
Sculpture as two adjacent magazine pages. First published Assemblage, Number 20, Violence/Space, MIT Press, Cambridge 1993.
* For caption see p. 189
Página siguiente: *Violence in Space*
Escultura en forma de dos páginas consecutivas de una revista. Publicada por primera vez en Assemblage, número 20, Violence/Space, MIT Press, Cambridge, 1993.
* Ver nota en p. 189



This page left: Cut-out view drawing showing text surround and video floor placement
This page right: Video stills from the animation
Esta página, izquierda: imagen digital en la que vemos las paredes cubiertas de texto y el vídeo situado en el suelo
Esta página, derecha: fotogramas del vídeo de la animación

Following page: Installation view of the piece installed
Página siguiente: imagen de la pieza instalada

maelstrom: max laughs



Installation
Video-sound projection. Dimensions variable.
First exhibited Whitney Museum NYC 1988

Using a variety of computer effects, including 3-D modeling techniques, this floor projection places you viscerally within post-perspectival representational space. Here information technologies and the alienation they can produce are contrasted with collage and motion graphic techniques to underscore the contradictions inherent in these effects; they produce sensations which literally take you places that only your eye can go ---- leaving your body behind.

Instalación
Proyección audiovisual. Dimensiones variables
Expuesta por primera vez en el Whitney Museum, NY, 1988

Usando diversos efectos infográficos, entre ellos técnicas de modelado en 3D, esta proyección de suelo sitúa al espectador visceralmente dentro del espacio figurativo post-perspectiva. Aquí las tecnologías de la información y la alienación que pueden producir son contrastadas con técnicas de *collage* y de *motion graphic* para subrayar las contradicciones inherentes de esos efectos: producen sensaciones que literalmente te transportan a lugar a los que solo pueden ir tus ojos... dejando atrás el cuerpo.



archive fever
mal de archivo

The art of memory . . .
the loss of history . . .

The art of memory, its recognition of architecture as a spatialization of knowledge, and the use of the “memory theater”—of encapsulating meanings through mnemonic iconography—have been crucial to my understanding of the way history is located physically in space and embedded in architecture, art, and design.

Artists used to create fictions to come to terms with the present—to say something more intense, insightful, or resonant than ordinary life appeared. Today fictions have increasingly become our reality, so instead of creating more of them we research and mine history. What becomes of art-making under this regime? While the physical form of an image is usually fixed, the meanings around it are always unstable, continuously shifting with context, audience, and interpretation. And artists have been able to use this instability, particularly as so-called globalization has increasingly exploited the power of the image, producing, perhaps, a more contemporary form of André Malraux’s “museum without walls.”

How can art be effective within culture? In asking that question artists have tried to extend the reach of art beyond the boundaries of the auteur. In many of my site-specific projects, I see myself as more a facilitator than an “artist,” a person whose name is attached to a work as a guarantee of authenticity. For it only is through the generosity of the people who participate in these works that the ideas emerge and become anything at all.

Site-specific work, project-based work, institutional critique, research-based work, analysis—all of these categories of recent art practice call up competing histories of place, invoking what Jacques Derrida called “mal d’archive.” What is the use of these histories? Why this fascination with them, this fever to know their secrets, the secrets of the archive—never fully graspable yet unforgettable, often hiding something unpleasant yet feeding the desire to know (even if knowledge is deferred into a future that may only come after we are gone), giving order to existence . . . or not.

El arte de la memoria. . .
la pérdida de la historia. . .

El arte de la memoria, su reconocimiento de la arquitectura como espacialización del conocimiento, y el uso del «teatro de la memoria» —de encapsular significados mediante la iconografía ne-motécnica— han sido cruciales para mi comprensión del modo en que la historia está localizada físicamente en el espacio y arraigada en la arquitectura, el arte y el diseño.

Los artistas solían crear ficciones para asimilar el presente: para decir algo más intenso, perspicaz o que tuviera más ecos que la vida ordinaria. Hoy en día las ficciones se han ido convirtiendo cada vez más en nuestra realidad, así que, en vez de crear más, investigamos y socavamos la historia. ¿Qué sucede con la creación artística en este régimen? Mientras que la forma física de una imagen suele estar fija, los significados que la rodean son siempre inestables, cambian incesantemente con el contexto, el público y la interpretación. Y los artistas han sido capaces de utilizar esa inestabilidad, en especial la denominada globalización ha explotado crecientemente el poder de la imagen produciendo, quizá, una forma más contemporánea del «museo sin paredes» de André Malraux.

¿Cómo puede el arte ser efectivo dentro de la cultura? Al formular esa pregunta, los artistas han tratado de extender el alcance del arte más allá de las fronteras del auteur. En muchos de mis proyectos concebidos para un lugar específico, me veo más como una facilitadora que como una «artista», una persona cuyo nombre se liga a una obra como garantía de autenticidad. Porque solo a través de la generosidad de las personas que participan en estas obras emergen las ideas y llegan a convertirse en algo.

Las obras para un espacio específico, la obra basada en un proyecto, la crítica institucional, la obra basada en investigación, el análisis... todas estas categorías de la reciente práctica artística traen a la memoria historias enfrentadas sobre el espacio, invocando lo que Jacques Derrida llamó «mal d’archive». ¿Cuál es la función de esas historias? ¿Por qué despiertan esa fascinación, esa fiebre por conocer sus secretos, los secretos del archivo, nunca totalmente comprensibles pero inolvidables, que a menudo esconden algo desagradable y, a la vez, alimentan el deseo de saber (aunque el conocimiento se postergue a un futuro que puede que llegue cuando ya no estemos), que ponen en orden la existencia... o no.

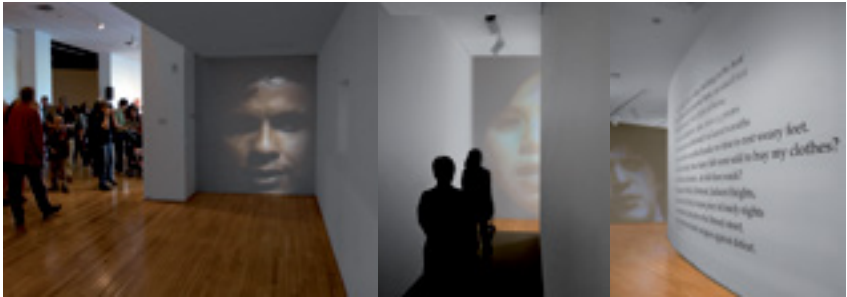
Installation
Video projection of short first person narratives
Dimensions variable
First exhibited Whitney Museum, 1987. On-going series

The impetus for this series was a reflection on some of the theoretical perspectives around the notions of ‘history’ and ‘the construction of subjectivity’ as it differs among various cultures. *First and Third*, the first project, grew out of my interest in narrative as a means of negotiating ideological differences between immigrant expectations and the contradictory messages of the American Dream with its promises of equality, personal freedom and so on. Subsequently I have realized projects, each with a very different theme, in several other cities including London, Rotterdam, Corscia and currently, Cairo. See Judith Barry articles in *October 75* and *October 123*, MIT Press, Cambridge 1995 and 2008, respectively.

not reconciled
first and third, in other words

Instalación
Videoproyección de breves narrativas en primera persona
Dimensiones variables
Presentada por primera vez en el Whitney Museum, 1987. Serie en proceso

El desencadenante de esta serie fue una reflexión sobre algunas de las perspectivas teóricas desarrolladas en torno a los conceptos de «historia» y de «la construcción de la subjectividad» y sus diferencias en diversas culturas. *First and Third*, el primer proyecto, surgió de mi interés por la narrativa como medio para negociar las diferencias ideológicas entre las expectativas de los inmigrantes y los contradictorios mensajes ideológicos del Sueño Americano con sus promesas de igualdad, libertad personal, etcétera. Posteriormente he realizado proyectos, cada uno de ellos con un tema muy diferente, en varias ciudades, como Londres, Róterdam, Corscia y, en la actualidad, El Cairo. Ver los artículos de Judith Barry en *October 75* y *October 123*, MIT Press, Cambridge 1995 y 2008, respectivamente.



First and Third at the Queens Museum '06, installed so that it appears that the walls themselves are speaking.
First and Third en el Queens Museum '06, instalada de modo que parezca que son las propias paredes las que hablan.



in other words installed at Hammersmith Underground, London'91
in other words instalada en el metro de Hammersmith Underground, Londres'91



left, *First and Third* installed in a Shipping Container, NYC'01,
right *First and Third* installed at the Whitney Biennale, NYC'87
Izquierda, *First and Third* instalada en un contenedor, NY'01,
derecha, *First and Third* instalada en la Bienal de Whitney, NY'87

Drawing of *First and Third* for the Whitney Biennale, NYC '87
Dibujo de *First and Third* para la Bienal de Whitney, NY '87





This page: an image from the fiber-optic video projection
Esta página: imagen de la videoproyección de fibra óptica

Installation

Fiber-optics, 3 channel video - sound projection, Guide book, speakers

Dimensions variable

Guide book in collaboration with Brad Miskell / Tom Zummer

First exhibited National Urban Institute, Rouen 1993

This installation creates an environment where any periphery place can become the center of the world, through reading. A hybrid form –a literary, critical, cyber-fiction travel guide to the city of the future– this installation asks the question, “what would happen if everyone lived in their imagination?” and learns all-too-well the lessons of Gustave Flaubert’s *Madame Bovary*: that the imaginary realm is preferable to the ‘real’ world and that in the imagination everything is possible. Using fiber optics and video projection, this installation reads *Rouen...the Guide Book* as it re-presents your city as ‘the Center of the World’. See Barry/Miskell/Zummer, *Rouen: Touring Machines / Intermittent Futures*, Usine Fromage, Rouen, 1993.



Facing page from l – r: Drawing from the book, then two images from the projection
Página opuesta de izquierda a derecha: dibujo del libro y dos imágenes de la proyección

Instalación

Fibra óptica, proyección audiovisual de 3 canales, guía, altavoces

Dimensiones variables

Guía en colaboración con Brad Miskell / Tom Zummer

Presentada por primera vez en el National Urban Institute, Rouen, 1993

Esta instalación crea un entorno en el que cualquier lugar periférico puede convertirse en el centro del mundo a través de la lectura. Es una forma híbrida –una guía de viajes literaria, crítica, de cyber-ficción de una ciudad de futuro– que plantea la pregunta «¿Y si todo el mundo viviera dentro de su imaginación?» y aprendiera demasiado bien las lecciones de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert de que el reino de lo imaginario es preferible el mundo «real» y que en la imaginación todo es posible. Utilizando la fibra óptica y la proyección de vídeo, esta instalación sería como *Rouen...La guía* y representaría tu ciudad como «el Centro del Mundo». Ver Barry/Miskell/Zummer, *Rouen: Touring Machines / Intermittent Futures*, Usine Fromage, Rouen, 1993.



rouen: touring machines
/ intermittent futures

This page from l-r: Two installation shots and two drawings from the book
Esta página de izquierda a derecha: dos imágenes de la instalación y dos dibujos del libro



Facing page: Drawing from the book
Página opuesta: dibujo del libro





Installation

A series of 9 cards and a display stand
Site-specific work for the Carnegie International,
Carnegie Museum of Art, 1991.

Visitors to the Carnegie International were given a free packet of 9 cards to orient themselves to the myriad of collections housed in the Carnegie. The instructions on the cards were an invitation to turn their tour into a personal memory palace: a place to store and recall all that they wished to remember by using the ancient 'art of memory' and mnemonic techniques. As the Carnegie International was predominantly large installations, visitors using these cards could create their very own large installations simply by performing the 'art of memory'.

Instalación

Una serie de 9 tarjetas y un expositor
Obra adaptada al espacio expositivo para Carnegie International,
Carnegie Museum of Art, 1991

Los visitantes de la Carnegie International recibían un paquete gratuito de 9 tarjetas para orientarse en la miríada de colecciones que alberga Carnegie. Las instrucciones de las tarjetas invitaban a convertir su recorrido en su propio palacio de la memoria: un lugar donde almacenar y recordar todo lo que desearan recordar utilizando el antiguo «arte de la memoria» y técnicas mnemotécnicas. Puesto que la Carnegie International presentaba predominantemente instalaciones grandes, los visitantes que utilizaran esas tarjetas podrían crear sus propias instalaciones de gran tamaño sencillamente poniendo en práctica el «arte de la memoria».

ars memoriae carnegiensis: a memory theater



Facing page: Examples from the cards describing how to construct a personal 'memory theater'
Página opuesta: ejemplos de las tarjetas que describen cómo construir un «teatro de la memoria»

This page: Two views of the display stand or kiosk where the cards were distributed free to all visitors. Each set of cards came wrapped in a silver band, hence the strip running the length of the kiosk.
Esta página: dos imágenes del expositor donde las tarjetas se pusieron a disposición de todos los visitantes de forma gratuita. Cada juego de cartas estaba envuelto en una banda plateada, creando la franja que recorre el expositor.

Sculpture/installation
Collaboration with Brad Miskell
Crate with ‘dead tech’ coaxed back to life: computer discards, 3 video monitors, surveillance camera, 3 video projections, 37 various other technological devices, programmed ‘random motion’ board, sound. Wood, paint, mixed media
Dimensions 6’x 6’x4’
First exhibited Thread Waxing Space, NYC 1994

A crate seems to have fallen from the sky, spilling its contents, mostly ‘dead technology’. As you approach, it seems to move and shift slightly as though sentient. Looking inside, various parts seem to activate as you come closer. Gradually, you realize it is one organism, trying to re-animate using a humorous and low tech version of the ‘bottom -up’ approach to producing artificial intelligence.

ha@dcell

Escultura/instalación
En colaboración con Brad Miskell
Caja de embalaje con «tecnología muerta resucitada»: restos de ordenadores, 3 monitores de vídeo, cámara de vigilancia, 3 videoproyecciones, otros 37 dispositivos tecnológicos diversos, panel de «movimiento programado de forma aleatoria» y sonido
Madera, pintura, técnica mixta
Dimensiones aprox. 183 x 183 x 121 cm
Expuesta por primera vez en Thread Waxing Space, NY, 1994

Una caja que parece caída del cielo, cuyos contenidos, principalmente «tecnología muerta» se han desparramado por todas partes. A medida que nos acercamos, parece moverse ligeramente, como si nos percibiera. Al mirar en su interior, diversas partes parecen activarse cuando nos aproximamos. Poco a poco nos damos cuenta de que es un organismo tratando de revivir empleando una versión humorística y de baja tecnología del enfoque «ascendente» para producir inteligencia artificial.



Left, interactive monitor; middle, mechanical device; Right, video still from one of the projections.
Izquierda, monitor interactivo; medio, dispositivo mecánico; Derecha, fotograma de video de una de las proyecciones.

Right, two installation shots. Left, exterior of the crate. Facing page, partial view of interior of the crate.
Derecha, dos imágenes de las instalaciones. Izquierda, exterior de la caja. Página opuesta, imagen parcial del interior de la caja.



Installation shot, partial view of interior of the crate showing some of the computer and mechanical devices.
Imagen de la instalación, imagen parcial del interior de la caja en la que vemos algunos de los dispositivos informáticos y mecánicos.



Above: Installation view showing the miniature book on one of 5 viewing plinths.

Arriba: imagen de la instalación del libro en miniatura en uno de los 5 pedestales expositivos.

Installation

A Somewhat Suggestive Guide and Recent Reminiscences of my Return After a Long Absence to the Art Museum of Southampton, by Thomas Eammes Heartcrest

Miniature book on 5 viewing stands with magnifying glass.

Site specific work for the exhibition “ A Museum Looks at Itself”, Parrish Art Museum, 1994. It subsequently was included in the exhibition, “Seven Room/Seven Shows”, at PS1 in the 4 Walls exhibition.

Miniature books, part of the wardrobe of well-to-do Victorians, were often physiognomy or phrenology manuals. They allowed for an on-the-spot assessment of character by charting facial features, a precursor to today’ s self-help books. Physiognomy and phrenology, both pseudo-sciences, were two ways to come to terms with a rapidly transforming culture. While their biases inscribed race, ethnic and class prejudices across all representational systems –genre painting, the novel, anthropology and ethnography– they did aid in the development of legitimate sciences. This book, written humorously in the voice of a 19thc gentleman, discusses the collection of the Parrish Museum.

Instalación

About Face: Una guía bastante evocadora y recientes reminiscencias de mi regreso, tras una larga ausencia, al Art Museum de Southampton, por Thomas Eammes Heartcrest

Libro en miniatura en 5 expositores con lupa.

Obra adaptada al espacio expositivo para la muestra

«A Museum Looks at Itself», Parrish Art Museum, 1994.

Posteriormente fue incluida en la exposición «Seven Room/Seven Shows», en el PS1 en la exposición «4 Walls».

Los libros en miniatura, que formaban parte de la parafernalia de los victorianos acaudalados, a menudo eran manuales de fisonomía o frenología. Permitían realizar una evaluación instantánea del carácter mediante gráficos de los rasgos faciales, anticipando los actuales libros de autoayuda. La fisonomía y la frenología, ambas seudociencias, eran dos formas de asimilar los rápidos cambios culturales. Aunque su parcialidad inscribía los prejuicios de raza, de etnia y de clase en todos los sistemas figurativos –pintura de género, novela, antropología y etnografía– , contribuyeron al progreso de las ciencias legítimas. Este libro, escrito en tono humorístico en la voz de un caballero del siglo XIX, habla sobre la colección del Parrish Museum.

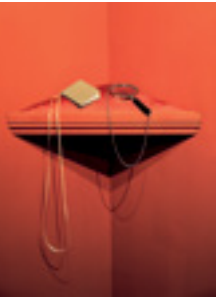
about face



Facing page, right. 3 pages from the miniature book whose subtitle is: *A Somewhat Suggestive Guide and Recent Reminiscences of my Return After a Long Absence to the Art Museum of Southampton*, by Thomas Eammes Heartcrest.

Página opuesta, derecha. 3 páginas del libro en miniatura, subtítulo: *A Somewhat Suggestive Guide and Recent Reminiscences of my Return After a Long Absence to the Art Museum of Southampton*, por Thomas Eammes Heartcrest.

Facing page, right. Installation shot of the miniature book. Página opuesta, derecha. Imagen de la instalación del libro en miniatura.





This page: Installation shot of the images of Glasgow's Industrial past projected in the vitrine surrounded by hundreds of the work documents.

Esta página: fotografía de la instalación de las imágenes del pasado industrial de Glasgow proyectadas en la vitrina rodeada por cientos de los documentos de trabajo.

Installation

Video projection, documents, 14' x 40' x 10' vitrine

Site specific project for TSWA: Four Cities Project, Glasgow 1990

The title, from George Bataille, refers to the need to adequately mourn that which has been lost. In 1990 Glasgow's unemployment rate was 45%, yet once it was at the forefront of the Industrial Revolution. My project was a meditation on the power of images and their efficacy. Hundreds of work documents were strewn in front of a giant vitrine projecting images of Glasgow's glorious industrial past. The documents no longer have value, even the historical society did not want them, yet the images circulate endlessly.

Instalación

Videoproyección, documentos, vitrina de aprox. 427 x 1.219 x 305 cm

Proyecto adaptado al espacio expositivo para TSWA: Four Cities Project, Glasgow, 1990

El título, tomado de George Bataille, hace referencia a la necesidad de llorar de forma adecuada por aquello que hemos perdido. En 1990, la tasa de desempleo en Glasgow era del 45%, a pesar de que una vez estuviera al frente de la Revolución Industrial. Este proyecto fue una meditación sobre el poder y eficacia de las imágenes. Cientos de los documentos de trabajo estaban dispersos delante de una gigantesca vitrina que proyectaba imágenes del glorioso pasado industrial de Glasgow. Los documentos ya no poseen ningún valor, ni siquiera la sociedad histórica estaba interesada en conservarlos, pero las imágenes que produjeron circulan interminablemente.

depense: a museum of irrevocable loss



Facing page left: Video stills from the video

Facing page right: Detail of the work documents

Página opuesta, izquierda: fotogramas del vídeo

Página opuesta, derecha: detalle de los documentos de trabajo

This page: Stills from the game. Left, one of the questions. Right, the game's guess of how a player will answer.

Esta página: fotogramas del juego. Izquierda, una de las preguntas. Derecha, lo que el juego cree que es la respuesta de un jugador.

Facing page: Stills from the game. Left, the consensus page showing how a player answered. Right: the entrance to the game.

Página opuesta: fotogramas del juego. Izquierda, la página de consenso en la que vemos cómo respondió un jugador. Derecha: la página de entrada al juego.



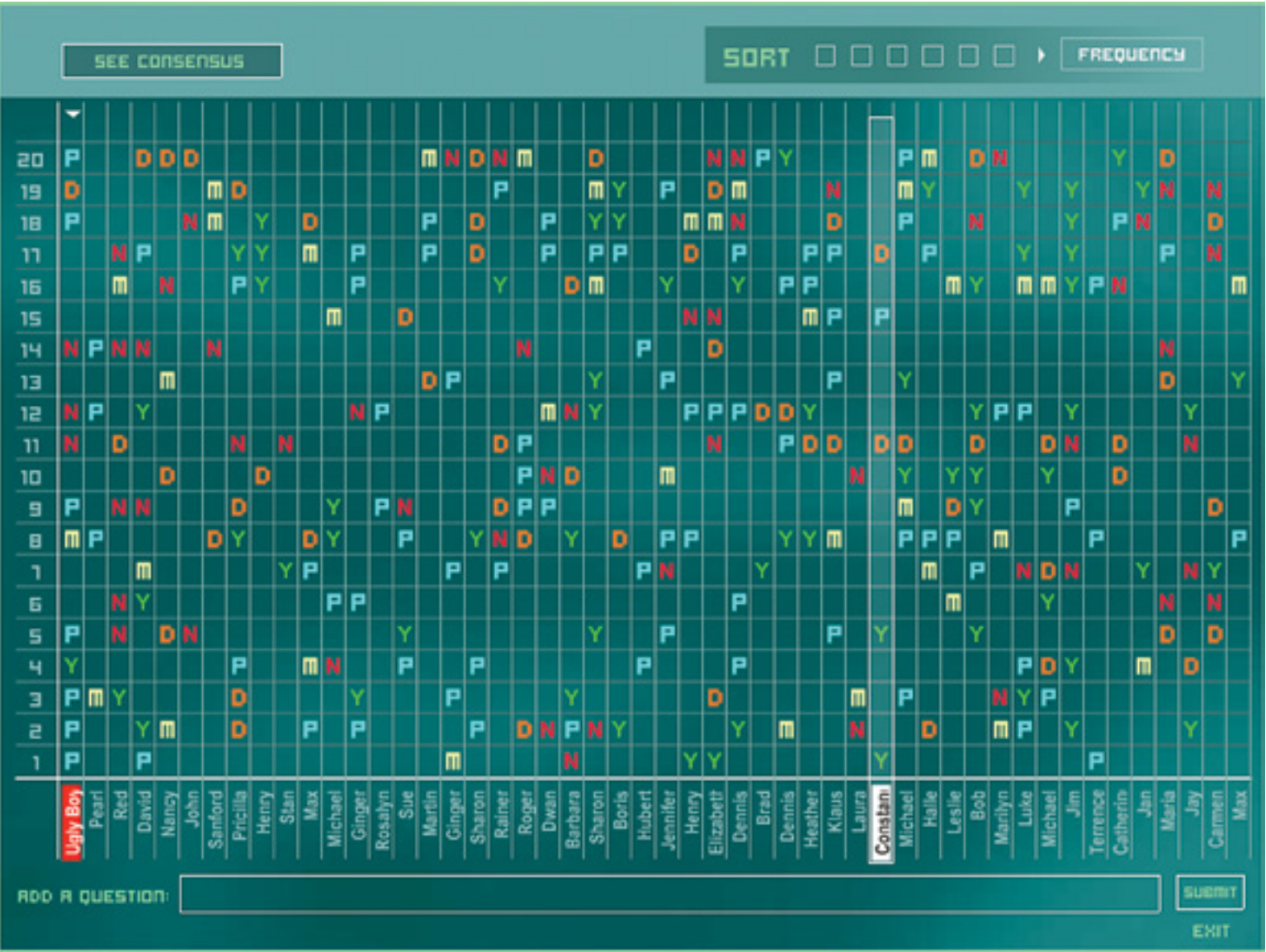
“the museum you want”

Web based interactive game
url: ica.20q.net/intro2.html
First installed, ICA, Boston 1993

An interactive dynamic game asks users to think about what they want a museum to be in both the physical and digital realms. Should it be a memory palace of collective histories, a simulacrum of a physical space, a site for viewing collections on-line or something else entirely? What can make the experience of an on-line museum unique? The database of questions functions as a neural net, a continuously evolving entity that grows and changes exponentially as more users answer the questions; ultimately resulting in a unique graphical index programmable by each user. See Judith Barry, “The Museum You Want” in Wouter Davidts, the Museum in Motion, Museum het Domein, Maastricht, 2003.

Juego interactivo para página web
url: ica.20q.net/intro2.html
Instalada por primera vez en el ICA, Boston, 1993

Un dinámico juego interactivo le pide a los usuarios que piensen qué quieren que sea un museo tanto en el ámbito físico como en el digital. ¿Debería ser un palacio de la memoria de historias colectivas, un simulacro de un espacio físico, un lugar para ver colecciones en línea o algo completamente distinto? ¿Qué puede hacer única la experiencia de un museo en línea? La base de datos de preguntas funciona como una red neuronal, una entidad en constante evolución que crece y cambia exponencialmente a medida que más y más usuarios responden a las preguntas y, en última instancia, da como resultado un único índice gráfico programable por cada usuario. Ver Judith Barry, “The Museum You Want” en Wouter Davidts, *the Museum in Motion*, Museum het Domein, Maastricht, 2003.





Above: Sex Pistols. Right, Duck Rock, world music. Far right, Bow wow wow, the beginning of DIY. The exhibition used fashion, projected quotes and music, running on a 'sound chase' to propel the visitor through the spaces.

Arriba: Sex Pistols. Derecha, Duck Rock, world music. Extremo derecha, Bow wow wow, el comienzo del «DIY». La exposición utilizó moda, citas proyectadas y música, en una «persecución del sonido» que llevaba al visitante por los distintos espacios.



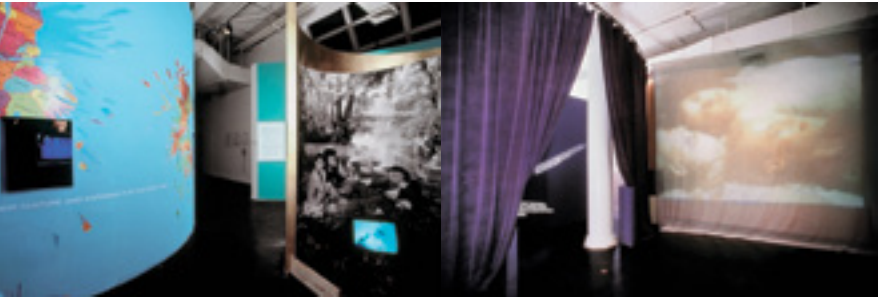
Exhibition Design. Collaboration with Ken Saylor
Curator: Paul Taylor
The New Museum, NYC 1988

This exhibition used popular culture – music videos, clothing and memorabilia, to present Malcolm McLaren's situationalists strategies as an artistic practice and charted his manifestations in the '70's from *The New York Dolls* to *The Sex Pistols* and *Bow Wow Wow* through his interest in global music –the album, *Duck Rock*– to his interest in opera– the album, *Fans*–. One of the first exhibitions to combine art with popular culture, this exhibition portrayed McLaren's ever changing strategies to showcase the fluid relations between publicity, music, fashion, media strategies and celebrity.

Diseño de exposición. Colaboración con Ken Saylor
Comisario: Paul Taylor
The New Museum, NY, 1988

Esta exposición utilizaba la cultura popular (vídeos musicales, ropa y objetos de interés) para presentar las estrategias situacionistas de Malcolm McLaren como práctica artística y hacía un recorrido por sus manifestaciones de los años 70 desde los *New York Dolls* a los *Sex Pistols* y *Bow Wow Wow*, mostrando desde su interés por la música de todo el mundo (el álbum *Duck Rock*) a su interés por la ópera (álbum *Fans*). Esta es una de las primeras exposiciones que combinó el arte con la cultura popular, presentando las estrategias siempre cambiantes de McLaren para mostrar las fluidas relaciones que existen entre la publicidad, la música, la moda, las estrategias mediáticas y la celebridad.

impresario: malcom mclaren and the british new wave



Above: entrance showing McLaren's Situationist background. Right, Duck Rock and Bow wow wow. Far right, McLaren's pop opera phase, *Fans*.
Entrada en la que vemos el fondo situacionista de McLaren. Derecha, Duck Rock y Bow wow wow. Extremo derecha, fase de ópera pop de McLaren, *Fans*.



Installation shot of the banquet scene showing time rupturing.
Vista de la instalación, escena del banquete que muestra una ruptura temporal.

Study for Mirrow and Garden
Redux 2007
2 channel video sound projection. Dimensions variable
Originally produced by Centro Jose Guerrero, Granada 2003
Redux Version showed in DA2, Salamanca 2008

This installation uses video and special effects along with architectural mirroring to evoke the secret gardens, hidden meanings, and picaresque narratives of the “converso” tradition in Spanish literature and culture, which allowed banished cultures to survive by hiding in plain sight. At first the story seems to turn on mistaken identities, but as time ruptures & slips and characters morph into cultural archetypes, it becomes an investigation of the origins of our desire for the irrational to erupt into modern narrative space. See Judith Barry, *Study for the Mirror and Garden*, Museum José Guerrero, Diputación de Granada, 2003.

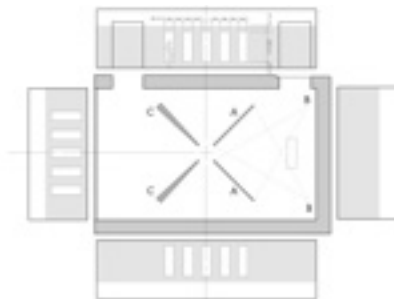
Instalación
Redux 2007
Proyección audiovisual bicanal con espejos, dimensiones variables
Originalmente producida por el Museo José Guerrero, Granada, 2003,
Redux Version mostrada en el DA2 de Salamanca, 2008

Esta instalación utiliza la composición de vídeo y un juego arquitectónico con espejos para evocar los jardines secretos, los significados ocultos y las narrativas picarescas de la tradición de los conversos en la literatura y la cultura españolas, una tradición que permitía a las culturas prohibidas sobrevivir ocultándose a plena vista. Al principio, la historia parece tratar sobre la confusión de identidades, pero a medida que se producen deslices y rupturas temporales entre ambas proyecciones y los personajes se transforman en arquetipos culturales, la narración pasa a ser una investigación de los orígenes de nuestro deseo de que lo irracional interrumpa el espacio narrativo moderno. Ver Judith Barry, *Study for the Mirror and Garden*, Museo José Guerrero, Diputación de Granada, 2003.

study for the mirror and garden,
redux 2007



Left to right: two views of the banquet, one view of the picnic, and one view of the museum.
De izquierda a derecha: dos imágenes del banquete, una del almuerzo campestre y una del museo.



A- projection screen
 B- video projection
 C- Mirrors
 A- Pantalla de proyección
 B- vídeo proyector
 C- Espejos

Axonometric drawing showing the screen configuration and mirror placement.
 Dibujo axonométrico de la configuración de la pantalla y colocación de los espejos.



Left to right: a view of the museum, a view of the picnic
 De izquierda a derecha: una escena del museo, una escena del almuerzo campestre



Installation shot of banquet scene showing characters' transformation.
 Imagen de la instalación de la escena del banquete en la que podemos ver la transformación de los personajes.

representing the invisible
el mundo se hace visible

Unsayable because unsaid, unrepresentable because unknown . . .

If we live in a time when truth is a synonym of contradiction, and when the rematerialization and dematerialization, conceptual and digital, of daily life is embodied by the conundrums that are daily life today, then how can art respond to these transformed conditions, with which it coexists?

The dematerialized nature of much of our present reality, which is marked by elisions, distillations, fractures, and ruptures, intensifies the need for representations that can come to terms with the contradictions of the present moment and for new modalities of thinking that can provide insight—for what Gilles Deleuze described as a way beyond representation, beyond authenticity and inauthenticity, to what he termed “becoming becoming.”

It is not so much that there is no real “out there” to represent, but that the relationships between our sense of what is real and can be made manifest and what is real but has no physical form have been occluded. Is the problem one of both access to and representation of the interdiscursive space that constitutes our relationship to the world we inhabit? I think that to some extent this problem of access is attributable to a kind of loss of imaginal depth, a collapse of imaginary space—our heightened ability to simulate images, and the multitude of images that we accordingly encounter, produce confusion. This perceived loss results in an inability to delve deeply into the psychic structure and paradoxical nature of imaginary space, so that we are compelled to remain on the surface of experience rather than penetrate a deeper realm. It is precisely this impression of a loss of place that produces the sensation that there is no “real” out “there” anymore. I think that the notion of the liminal returns to us the potential for an engagement with the psychic structure of imaginary space—paradoxes and all.

Indecible porque no se dice, irrepresentable porque se desconoce. . .

Si vivimos en una época en la que la verdad es sinónimo de contradicción y en la que la rematerialización y desmaterialización, conceptual y digital, de la vida cotidiana están encarnadas en los enigmas que son la vida cotidiana de hoy en día, entonces ¿cómo puede el arte responder ante esas condiciones transformadas con las que coexiste?

La desmaterializada naturaleza de gran parte de nuestra realidad presente, que está marcada por elisiones, síntesis, fracturas y rupturas, intensifica la necesidad de representaciones que puedan hacer frente a las contradicciones del momento actual y de nuevas modalidades de pensamiento que pueden proporcionar una información privilegiada... de lo que Gilles Deleuze describió como un camino más allá de la representación, más allá de la autenticidad y la inautenticidad, lo que él llamaba «devenir devenir».

No es tanto que no haya un verdadero «ahí afuera» que podamos representar, sino que las relaciones entre nuestra sensación de lo que es real y puede ponerse de manifiesto y lo que es real pero no posee forma física han sido obstruidas. ¿Es acaso un problema tanto de acceso como de representación del espacio interdiscursivo que constituye nuestra relación con el mundo que habitamos? Creo que, hasta cierto punto, este problema de acceso es imputable a una especie de pérdida de profundidad de la imagería, un desmoronamiento del espacio imaginario: nuestra acentuada habilidad para simular imágenes y la multitud de imágenes que, correspondientemente, nos encontramos, producen confusión. Esta pérdida observada tiene como resultado la incapacidad para ahondar en la estructura psíquica y la naturaleza paradójica del espacio imaginario, de modo que nos vemos obligado a permanecer en la superficie de la experiencia en vez de penetrar en un ámbito más profundo. Es precisamente esa impresión de pérdida de lugar la que produce la sensación de que ya no hay un «verdadero» «ahí fuera». Creo que la noción de lo liminal nos devuelve el potencial de establecer una estrecha relación con la estructura psíquica del espacio imaginario... incluyendo sus paradojas.

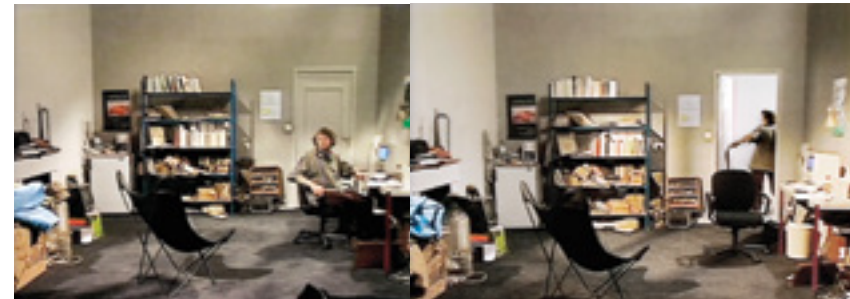


Facing page: various shots of the listeners side
 Página opuesta: varias imágenes del lado del hombre que escucha

This page: the listener after he has broken the wall
 Esta página: el hombre que escucha tras romper el muro

Installation
 2 channel video – sound projection
 Dimensions variable
 First exhibited Le Fresnoy, Tourcoing, France 1999

How might the voice might be represented visually? A room is divided into two identical halves and the wall separating the room is the projection area. The videos on either side of the shared wall explore what the voice is in terms of possession and loss; presenting the viewer with two metaphoric narratives that unfold simultaneously. On one side a dream-like sequence enacts the personal, intimate and interior encounters that one has with the voice. On the other side, a man trying to work grows increasingly distracted as he tries to locate the source of the sounds he hears.



Instalación
 Proyección audiovisual bicanal
 Dimensiones variables
 Presentada por primera vez en Le Fresnoy, Tourcoing, Francia, 1999

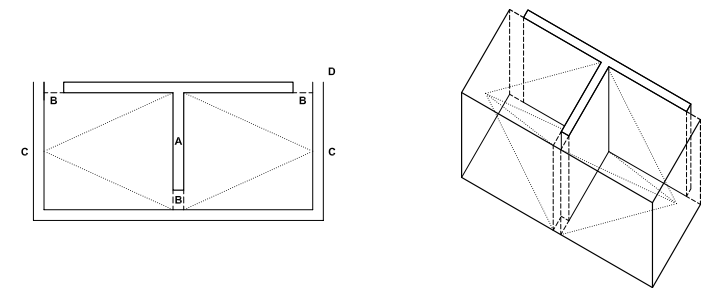
¿Cómo puede representarse visualmente la voz? Una habitación ha sido dividida en dos mitades idénticas mediante la pantalla, que actúa como pared divisoria. Los dos vídeos proyectados en cada uno de los lados de esa pared compartida exploran la idea de qué es la voz en términos de posesión y pérdida, proponiendo al espectador dos narrativas metafóricas que se desarrollan simultáneamente. En uno de los lados, una secuencia de ambiente onírico recrea encuentros personales, íntimos e interiores que tenemos con la voz. En el otro, un hombre que está intentando trabajar se ve distraído por unos ruidos que acaban haciendo que se obsesione con encontrar la fuente de esos sonidos.

voice off



Two drawings showing the configuration of the space.
Dos dibujos que muestran la configuración del espacio.

- A- Projection screen
- B- Secret passage
- C- Projector
- D. Wall enclosure
- A- Pantalla de proyección
- B- Pasaje secreto
- C- Proyector
- D- Tabiques de cerramiento



Right side and facing page: Several views of the 'dream-like' sequence representing the voice.
Lado derecho y página opuesta: varias imágenes de la secuencia onírica que representa la voz.



This page: The Woman's Building as seen from the parking lot.
Esta página: El Woman's Building desde el aparcamiento.

Facing page: Left, The parking lot. Right, interior of The
Woman's Building.
Página opuesta: izquierda, aparcamiento. Derecha, interior
del Woman's Building.



Performance for an inside and outside space
First performed The Women's Building, Los Angeles 1979

Senselines sought to provoke, ala Allan Kaprow, an unrehearsed response in both the performer and audience. It took place across two spaces; the dark, barely habited parking lots around the Women's Building and within the Women's Building itself. Several participants, each at different times, were given set of activities to perform, which sometimes caused them to be included within one another's activities. None of the performers knew one another and none knew that other performers were intended to participate with them. The performance occurred when they figured this out through the activity of performing.

Senselines communicated somehow
What we who knew what we did
Sometimes thought about
But not always to each other

Surveillance of an audience / signaling to one another

Surveillance of one another / signaling to an audience

Imagined or not

10 sound – movers outside
1 sound – maker inside
Audience all around



Performance para un espacio interior y exterior
Representado por primera vez en Women's Building, Los Angeles, 1979

Senselines buscaba provocar, a la Allan Kaprow, una respuesta espontánea tanto en el performer como en el público. Tenía lugar en dos espacios: el oscuro, casi desértico aparcamiento en torno al Women's Building y el interior del propio Women's Building. Encargué a varios participantes que realizaran una serie fija de actividades, cada uno en un momento distinto, que, en ocasiones, provocaba que estuvieran incluidos en las actividades de los otros. Ninguno de los *performers* se conocía entre sí y ninguno sabía que los otros iban a interactuar con ellos. La *performance* se producía a medida que se iban dando cuenta de ese hecho durante la actividad que realizaban.

Senselines comunicaba de algún modo
Lo que nosotros, que sabíamos lo que habíamos hecho,
Pensábamos a veces al respecto
Pero no siempre nos contábamos mutuamente

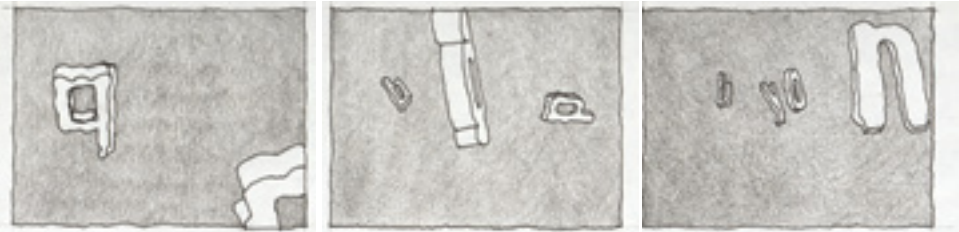
Vigilancia del público / haciéndose señas mutuamente

Vigilancia mutua / haciendo señas al público

Imaginado o no

10 individuos moviéndose con los sonidos en el exterior
1 fabricante de sonidos en el interior
El público alrededor





This page and facing page: Preparatory drawings showing the 3D animation sequences. This page, individual moves. Facing page, all 4 screens.
Esta página y la opuesta: dibujos preliminares de las secuencias en 3D. Esta página, movimientos individuales. Página opuesta, las 4 pantallas.

Photographs: installation shots of the sculpture.
Fotografías: imágenes de la instalación de la escultura.



Installation. Sculpture with 4 channel 3D video projection
Also shown separately as a 3D animation
Fabric, steel, fans, 4 video projectors, 4 DVD players, synchronizer
First exhibited Xavier Hufkens, Brussels 1996. 3-D animation produced 2003. First exhibited Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles 2004

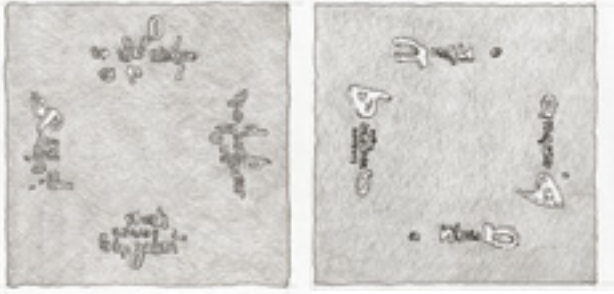
A shapeless blob occupies the center of a room. As you walk near it, it begins to move, flapping or stretching, trying to fly. As it moves, letters seemingly tumble out from its center, striking the 4 walls around the room, forming words which do not linger in a 'hunt for language before it is born on the tip of the ... tongue.... (after Theresa Hak Kyung Cha).



Instalación. Escultura con videoproyección de 4 canales en 3D
También mostrada de forma independiente como animación en 3D
Tela, acero, abanicos, 4 videoproyectores, 4 reproductores de DVD, sincronizador. Presentada por primera vez en Xavier Hufkens, Bruselas, 1996. Animación en 3D producida en 2003. Presentada por primera vez en: Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 2004

Una masa informe ocupa el centro de la sala. Cuando nos acercamos a ella empieza a moverse, agitándose o estirándose, intentando volar. Cuando se mueve, unas letras parecen salir a trompicones de su centro, chocando contra las cuatro paredes, formando palabras que no permanecen en una «búsqueda del lenguaje antes de que brote en la punta de la lengua» ... (inspirado en Theresa Hak Kyung Cha).

the hunt for language



This page: installation shot showing the two film loops, a woman watching a man sleep, and the slide sequences dissolving.
Esta página: vista de la instalación que muestra los dos bucles, una mujer observando a un hombre dormido y la secuencia de diapositivas disolviéndose.

Facing page: various installation shots. Last image is of detail of one of the film loops – people looking.
Página opuesta: imágenes de la instalación. La última imagen es un detalle de uno de los bucles de la película: gente mirando.



Installation. Two sided slide/film/sound projection
Dimensions variable, 1982-5
First exhibited Artists Space, NYC 1985

The title is my explanation for our insatiable hunger for images as well as a critique of the pessimistic stance of postmodern philosophers such as Jean Baudrillard who see our increasingly media-defined world as leading to schizophrenia. Instead of schizophrenia, I proposed the vampire as a more compelling (and humorous) metaphor for our insatiable hunger for images. You circle the screen, finding and losing yourself in the fragmented narratives that re-occur over the endlessly dissolving slides ---- a filmic form of scatter sculpture. See Judith Barry, *Willful Amnesia* in *Felix Voyeurism* #2, NYC 1999.

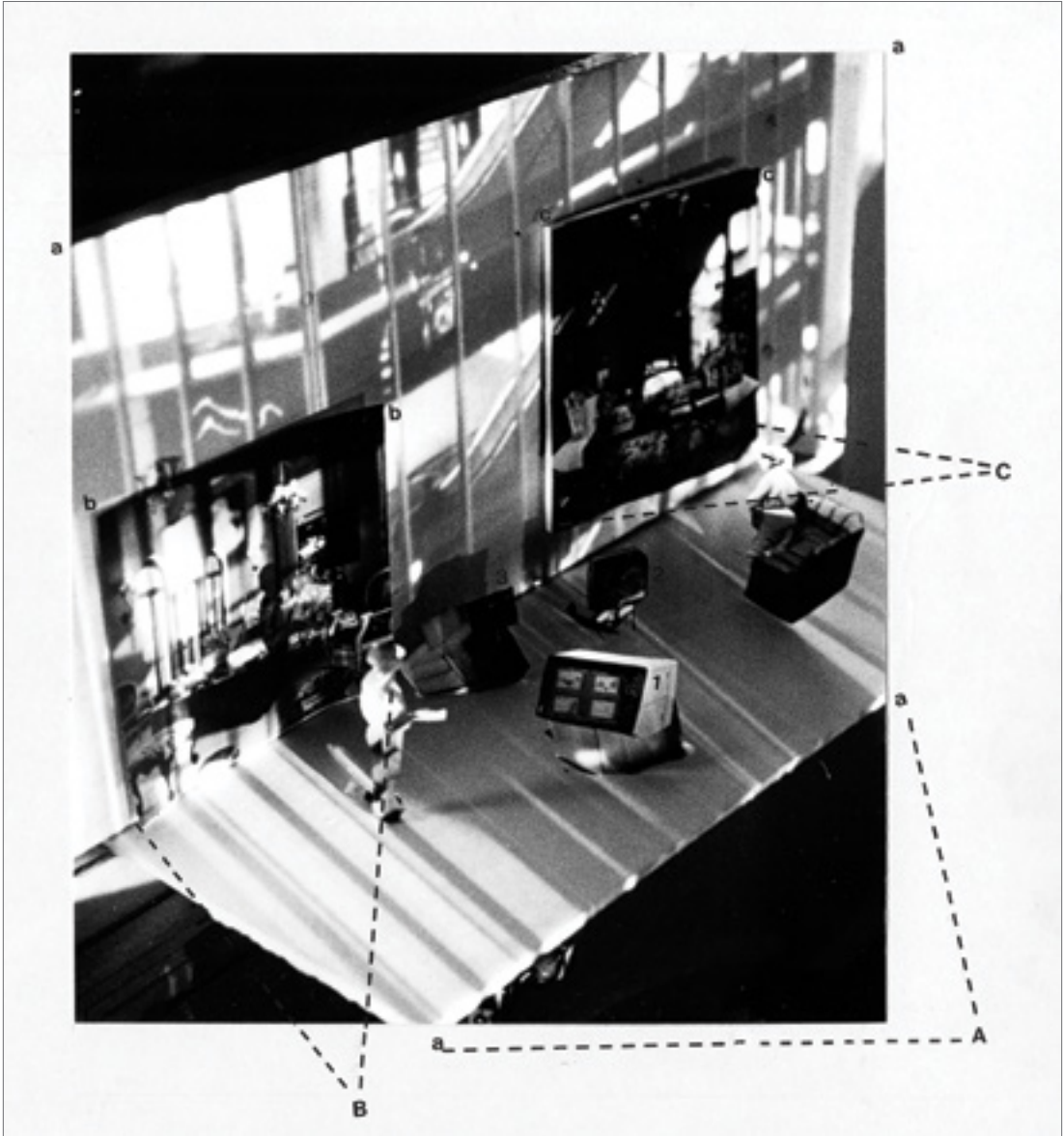
Instalación. Proyección de dos lados de diapositivas/película/sonido
Dimensiones variables, 1982-5
Presentada por primera vez en el Artists Space, NY, 1985

El título es mi explicación de nuestra insaciable hambre de imágenes, así como una crítica de la actitud pesimista de filósofos posmodernos como Jean Baudrillard, que creen que nuestro mundo, cada vez más definido por los medios de comunicación, nos lleva hacia la esquizofrenia. En vez de la esquizofrenia, propuse al vampiro como metáfora más atractiva (y humorística) de nuestra insaciable hambre de imágenes. El espectador gira en torno a la pantalla, encontrándose y perdiéndose en las fragmentadas narrativas que reaparecen en las diapositivas, que se funden interminablemente: una forma fílmica de escultura dispersa. Ver Judith Barry, «Willful Amnesia» en *Felix Voyeurism* n.º 2, NYC 1999.

in the shadow of the city... vamp r y

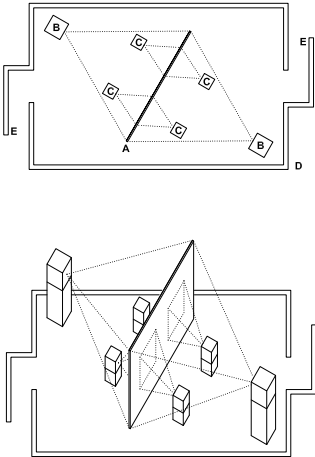


Left side, early drawing
Lado izquierdo, dibujo de la primera fase



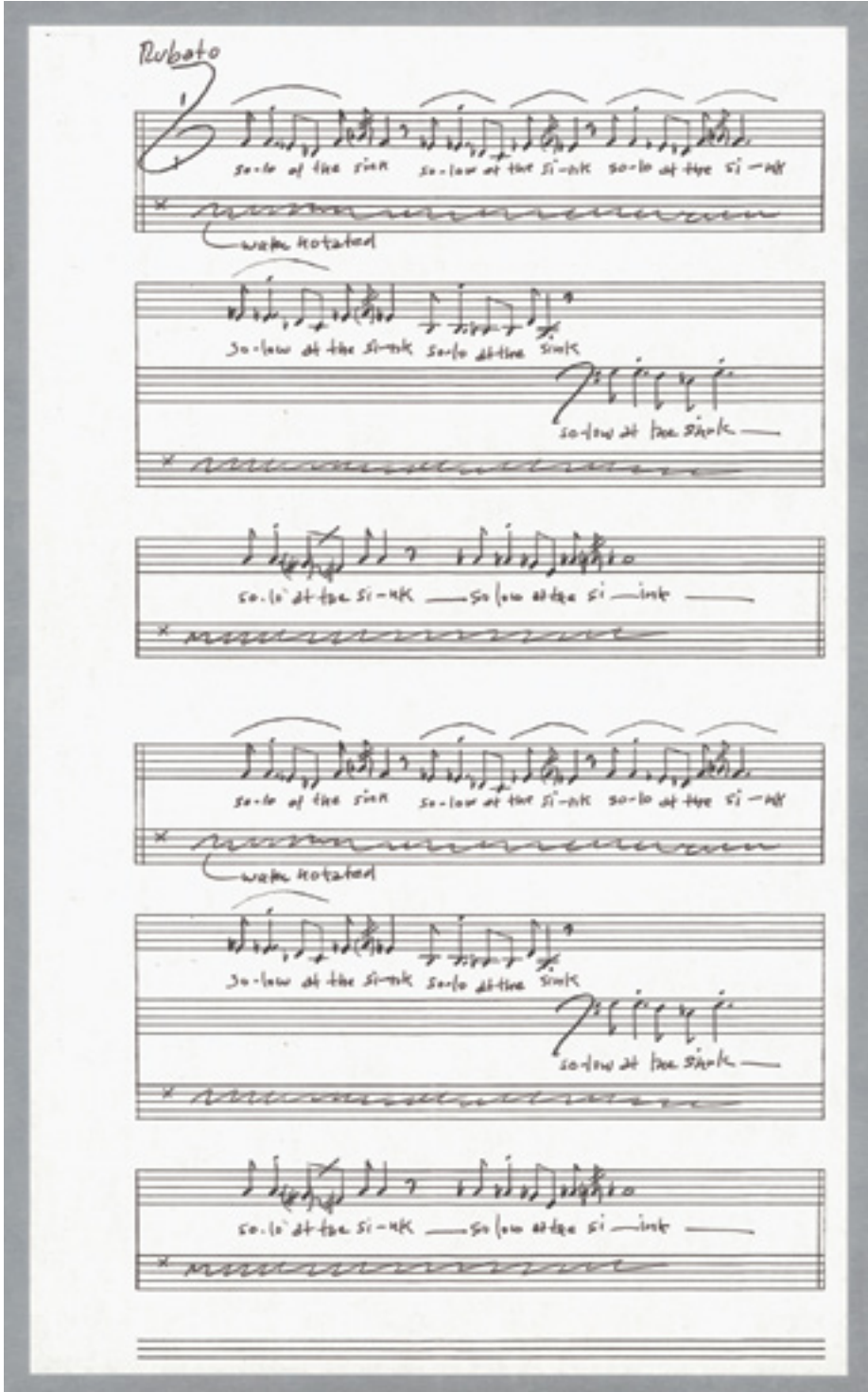
Below: two drawings showing the layout of the piece.
Abajo: dos dibujos del diseño de la pieza.

- | | |
|----------------------|------------------------------|
| A. Projection Screen | A. Pantalla de proyección |
| B. Slide Projector | B. Proyector de diapositivas |
| C. Video Projector | C. Videoprojector |
| D. Wall Enclosure | D- Tabiques de encerramiento |
| E. Light Lock | E -Sistema antiluz |



Installation shot, showing the aged room: Film loops are the Bronx at night and a man tripping over his children's toys.
Vista de la instalación en la que vemos la habitación envejecida: los bucles muestran el Bronx de noche y un hombre tropezando con los juguetes de su hijo.





Performance / Instalación
First performed at SFAI 1974
First installed, Mabuhay Gardens, San Francisco 1975

From the series: “ How visual does an art work have to be to be an art work?” 1974 – 1982.
In trying to figure out what I could do in/with performance, I decided very consciously to explore sound as performance within a social space and as a way of producing a sense of space. The central question being: did it have to be visual to produce a visual effect? Could it be of a short duration? I called these works ‘time gestures’ after gesture drawings or ‘soundshots’ after snapshots. I saw the works in this series as questioning the nature of the art object especially how an object produces both presence and absence --- a dilemma central to conceptual art as well as phenomenology and Structuralist thinking.

Performance/Instalación
Presentada por primera vez en SFAI, 1974
Presentada por primera vez, Mabuhay Gardens, San Francisco, 1975

De la serie: «How visual does an art work have to be to be an art work?» 1974 – 1982.
Cuando trataba de dilucidar qué podía hacer en/con las *performances*, decidí de forma muy consciente explorar el sonido como performance dentro de un espacio social y como forma de producir una sensación de espacio. La cuestión central era: ¿Tenía que ser visual para producir un efecto visual? ¿Podía durar poco tiempo? Llamé a esas obras «gestos del tiempo» por los dibujos gestuales o «soundshots» por las instantáneas (*snapshot* en inglés). Consideré las obras de esta serie como un cuestionamiento de la naturaleza del objeto artístico, en especial de cómo un objeto produce a la vez presencia y ausencia (un dilema clave tanto para el arte conceptual como para la fenomenología y el estructuralismo).

solo at the sink/so low at the sink

Left, a sink. When the water is turned on the sculpture begins to play. When the faucet is turned off, it stops.
Izquierda, un lavabo. Cuando se abre el grifo, de la escultura empieza a brotar música. Cuando se cierra el grifo, se detiene.

Right, Sheet music for the sculpture.
Derecha, partituras para la escultura.

Performance in 20 scenes with pre-recorded/live video, slides, projection, audio
First performed La Mamelle, San Francisco 1978

Cup/Couch examined the relationship between acting and being acted upon in a systematic linguistic exploration of the difference between ‘telling’ and ‘doing’. The reciprocally between the two performers, each of whom attempts autonomy of action in a ‘pure’ sense as well as the modes of representation utilized were underscored in 20 scenes that operated along the continuum between ‘metaphor’ and ‘metonymy’ and the psychoanalytic tropes of ‘condensation’ and ‘displacement’. While each performer was concerned with performing autonomous scenes, each also interrupted the other performance, thus demonstrating their inter-connectedness and maintaining/exposing the reciprocity of these terms.

cup/couch

This page: Some of the actions that comprised the performance.
Esta página: algunas de las acciones del *performance*.

Facing page: The audience, seated in the round, watching one of the actions as a ‘live video feed’ on various monitors located throughout the performance space.

Página opuesta: el público, sentado en círculo, mientras observan una de las acciones como «material de un vídeo en directo» en varios monitores situados por el espacio performativo.



Performance en 20 escenas con vídeo pregrabado/en directo, diapositivas, proyección, audio
Presentada por primera vez en: La Mamelle, San Francisco, 1978

Cup/Couch examinaba la relación entre actuar y ser objeto de la acción de otro en una exploración lingüística sistemática de la diferencia entre «decir» y «hacer». La reciprocidad entre ambos *performers*, que intentan actuar de modo autónomo en un sentido «puro», así como los modos de representación utilizados fueron subrayados en 20 escenas que operaban a lo largo del continuo entre «metáfora» y «metonimia» y los tropos psicoanalíticos de «condensación» y «desplazamiento». Cada uno de los *performers* trataba de llevar a cabo una escena autónoma, pero a la vez interrumpían la otra *performance*, demostrando así su interconexión y manteniendo/revelando la reciprocidad de estos términos.



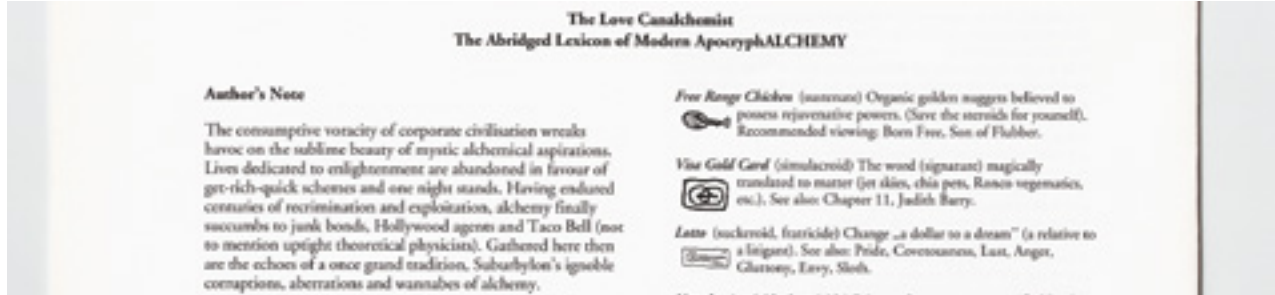
Installation
10 interactive fiber-optic projectors, interactive sound/recording technologies, strobe light, rug, mixed media
Dimensions variable. Glossary written with Brad Miskell
First exhibited MUKHA, Antwerp 1993

Building on the metaphor of Gordon Matta Clark’s exploded ceiling and his notion of “taking a normal situation and translating it into multiple and overlapping discourses”, this installation explores how we give materials a history by constructing one in time and space. A mass of cables dangle. Some of them light up with sounds. Gradually, the sounds cohere into stories. Around you are pages from a Glossary. You discover that the cables are fiber-optics responding to the sounds and your reading, shaping the room. A kind of visual automatic writing takes place. You are like a woodcutter in a magic story who makes a wish. Something happens. The sound tracks trace the relationships between science, alchemy, and smart materials, from ancient times through the present.

whole potatoes from mashed

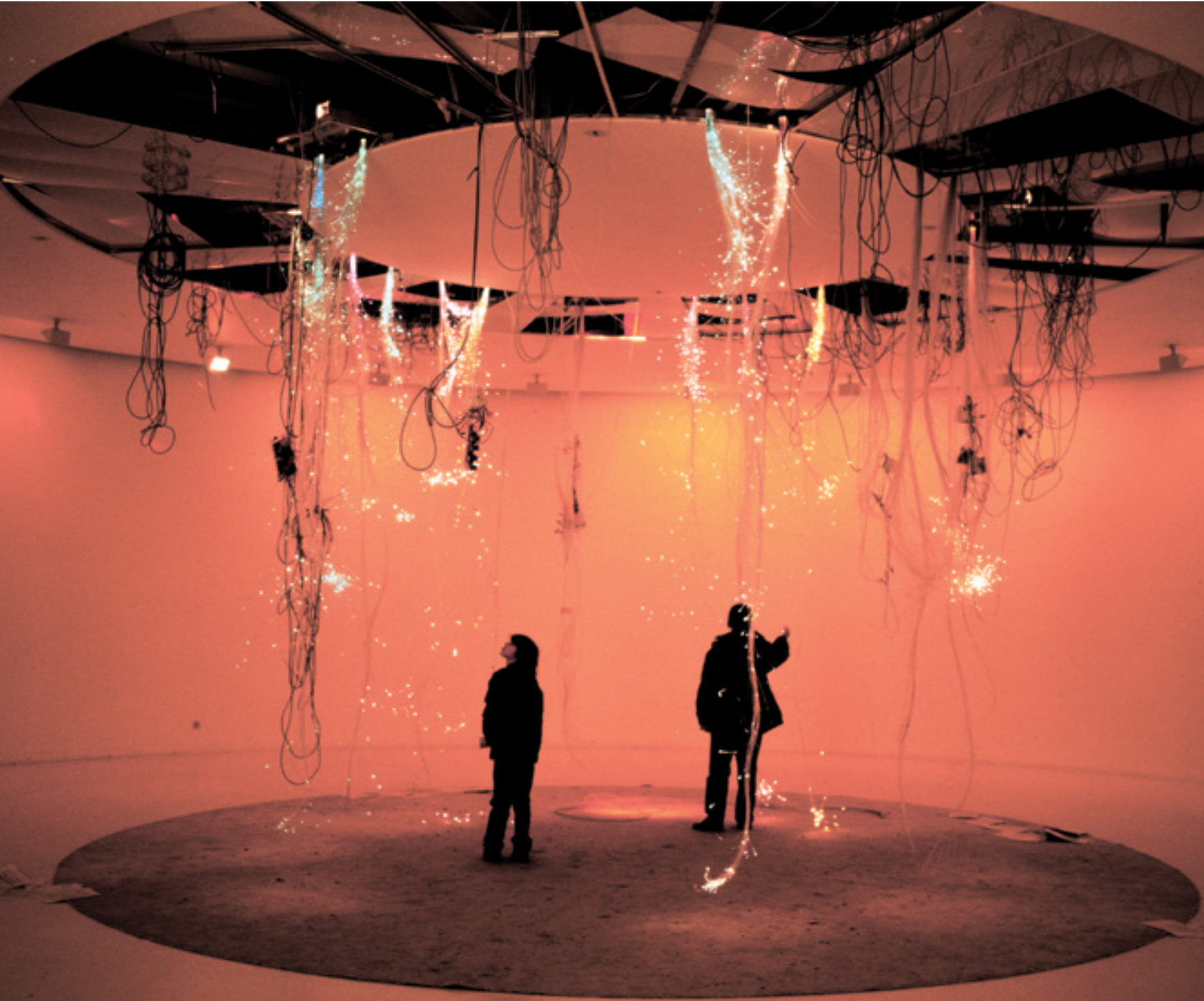
This page: Selection from the glossary in English and Flemish.
Esta página: Selección del glosario en inglés y flamenco

Facing page: installation shot at MUKHA, Antwerp, Belgium 1993
Página opuesta: imagen de la instalación en MUKHA, Amberes, Bélgica, 1993



Instalación
10 proyectores interactivos de fibra-óptica, tecnologías interactivas de sonido/grabación, luz estroboscópica, alfombra, técnica mixta.
Dimensiones variables. Glosario escrito con Brad Miskell
Presentada por primera vez en el MUKHA, Amberes, 1993

A partir de la metáfora del techo que estalla de Gordon Matta Clark y su concepto de «tomar una situación normal y traducirla en múltiples discursos que se solapan», esta instalación explora el modo en que construimos una historia para los materiales en el tiempo y en el espacio. Una masa de cables colgando. Algunos se encienden con sonidos y, poco a poco, los sonidos se unen formando historias. Alrededor vemos las páginas de un glosario y descubrimos que los cables son fibras ópticas que responden a los sonidos y a nuestra lectura, dando forma a la sala. Se produce una especie de escritura automática visual. Somos una especie de leñadores en un cuento mágico pidiendo un deseo. Algo sucede. Los sonidos revisan las relaciones entre la ciencia, la alquimia y los materiales inteligenes, desde la Antigüedad hasta el presente.



This page: Video still of the man as he 'steps from the shower'.
Esta página: fotograma del vídeo del hombre cuando «sale de la ducha».

Facing page: video stills from the *ten second film*
Página opuesta: fotogramas del vídeo de *ten second film*



Single channel video,
R/T = 10 seconds
First exhibited 80 Langton Street, San Francisco 1982

Can a sentence be a story? What is the difference between telling a story versus using images to show a story? What happens when you put both together? This piece is also a paeen to another artist's work: Jonathan Borofsky's *Dream* series. The narrator says, "When I stepped from the shower a chorus of Greek women blew dry my hair" as the viewer sees a man stepping from his shower and women in togas blowing on him. The video is exactly as long as the time it takes the narrator to say the story.

Vídeo monocanal,
duración= 10 segundos
Presentada por primera vez en 80 Langton Street, San Francisco, 1982

¿Puede una frase ser una historia? ¿Cuál es la diferencia entre contar una historia y utilizar imágenes para mostrar una historia? ¿Qué sucede cuando unes ambas cosas? Esta pieza es también un homenaje a la obra de otro artista: la serie *Dream* de Jonathan Borofsky. El narrador dice: «Cuando salí de la ducha, un coro de mujeres griegas me secó el pelo soplando» mientras el espectador ve a un hombre que sale de la ducha y a unas mujeres vestidas con toga soplando hacia él. El vídeo dura exactamente lo que tarda el narrador en contar la historia.

blew





*Sculptures with video projection, plastic, motors,
3.5' x 1.5' x 2.2', 1993 to present
First exhibited Xavier Hufkens, Brussels 1996*

These pieces use projection/animation to question the differences between language (as what can be said or written) and the visual (that which can not). Each sculpture presents the viewer with a set of references whose rebus-like meanings become clearer as the viewer interacts with them. Is the increasingly liminal status that might be ascribed to the object the result of the de-materialization of the object or merely the effect of the insistence of the visual as it coheres around the object? Presented here are six sculptures which raise that question in a different way.

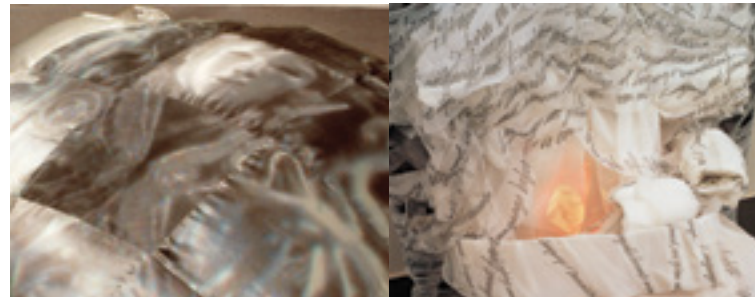
*Esculturas con videoproyección, plástico, motores,
aprox. 107 x 46 x 67 cm, desde 1993 al presente
Presentada por primera vez en Xavier Hufkens, Bruselas, 1996*

Estas piezas utilizan la proyección/animación para cuestionar las diferencias entre lengua (lo que puede decirse o escribirse) y lo visual (lo que no puede decirse ni escribirse). Todas las esculturas proponen un conjunto de referencias cuyos significados, presentados como jeroglíficos, van cobrando claridad a medida que el espectador interactúa con ellas. ¿Es el estatus cada vez más liminar que puede atribuírsele al objeto el resultado de su desmaterialización o es solo el efecto de la insistencia de las connotaciones de lo visual que rodea al objeto? Se presentan aquí seis esculturas que plantean esa pregunta de un modo distinto.

au bout des levres

Facing page: Video still from 'untitled' (box)
Página opuesta: fotograma del vídeo de «untitled» (caja)

This page left : Installation shots of 'untitled' (medusa) and 'untitled' (the hunt...)
Esta página, izquierda: imágenes de la instalación de «untitled» (medusa) y «untitled» (la caza...)



This page right: Photograph from the Medusa shoot, left. Installation shots of 'untitled' (contortion) and 'untitled' (box)
Esta página, derecha: fotografía del vídeo de la Medusa, izquierda. Imágenes de la instalación de «untitled» (contorsión) y «untitled» (caja)



Exhibition design. Collaboration with Ken Saylor
Curator: Josh Decter
Hessel Museum of Art, Bard College, Annandale-on-Hudson,
New York 1996

A/*drift* presented the work of 92 artists and seemed to recall the Situationalist project (1957-1972), “the apparent celebration of intellectual vacancy in the work of many contemporary artists... as well as their relationship with contemporary popular culture...” Invoking two Situationalist strategies, ‘detournement’ and the ‘derive’, the exhibition design literally ‘cut through’ the exhibition walls, making the space porous and using various kinds of media to allow the works to co-mingle, producing both a complete break-down of the space as well as fostering exchange. See *A/*drift* catalogue*, Bard College, 1996.

a/*drift*: scenes from the penetrable culture

Facing page: Installation view showing media devices and wall cut-outs.

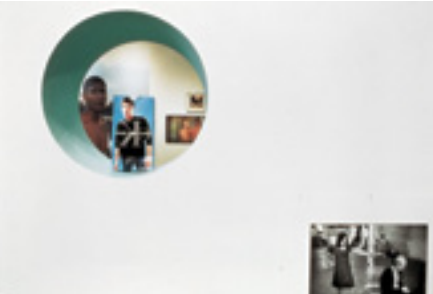
Página opuesta: vista de la instalación mostrando los dispositivos mediáticos y los recortables de las paredes.

This page: Various installation views showing the holes and media devices.

Esta página: imágenes de la instalación mostrando los huecos y los dispositivos mediáticos.

Diseño de exposición. Colaboración con Ken Saylor
Comisario: Josh Decter
Hessel Museum of Art, Bard College,
Annandale-on-Hudson, Nueva York, 1996

*A/*drift** presentaba la obra de 92 artistas y parecía evocar el proyecto situacionista (1957-1972), «la aparente celebración del vacío intelectual en la obra de muchos artistas contemporáneos... así como su relación con la cultura popular contemporánea...» Invocando dos estrategias situacionistas, el «detournement» y la «derive», el diseño de la exposición literalmente «atravesó» las paredes de la muestra, convirtiendo el espacio en algo poroso y utilizando diversos tipos de medios para permitir que las obras se mezclaran entre sí, lo que produjo a la vez una desintegración total del espacio y fomentó el intercambio. Ver *A/*drift* catalogue*, Bard College, 1996.





Installation. 4 channel video sound projection
 Dimensions and configurations variable
 First exhibited at INsite2000, San Diego/Tijuana 2000

“There is nothing so _____ as that border in the mind”
 This project, an ‘ambient network’ of short stories, identity graphics and artists projects about life along the border between San Diego and Tijuana, raises questions about what media might be other than television or advertising when it appears unbidden within a cityscape. Designed to function somewhat like the ‘situationalists’ notion of a “detournement”, it was situated across several consecutive windows as an invisible border between the new sanitized tourist-friendly downtown and the old seedy port city of San Diego.

Instalación. Proyección de vídeo de 4 canales
 Dimensiones y configuraciones variables
 Presentada por primera vez en INsite2000, San Diego/Tijuana, 2000

«No hay nada tan _____ como esa frontera mental».
 Este proyecto, una «red ambiental» de historias cortas, gráficos de identidad y proyectos de artistas sobre la vida en la frontera entre San Diego y Tijuana, plantea preguntas sobre qué otros medios puede haber además de la televisión o la publicidad cuando aparecen de forma inesperada en un paisaje urbano. Concebido para funcionar de algún modo como la noción situacionista de «detournement», estaba situado en varias ventanas consecutivas como una frontera invisible entre el renovado y turístico centro y la sórdida zona antigua de la ciudad portuaria de San Diego.

border stories, working title, from
 one place to another

Model of the installation, “border stories...”
 Dimensions: 18"x18"x 6". Wood, paint, 4 small video monitors, 4 DVD players, speakers, 2001 – 2006.
 Esta página: maqueta de la instalación, «border stories...»
 Dimensiones: aprox. 46 x 46 x 15 cm. Madera, pintura, 4 monitores de vídeo pequeños, 4 reproductores de DVD, altavoces, 2001 – 2006.



This page and facing page: Video stills from one of the stories. These stories chart the increasingly blurred boundaries between Tijuana and San Diego. Esta página y la opuesta: fotogramas de vídeo de una de las historias, que reflejan la creciente desaparición de las fronteras entre Tijuana y San Diego.



Helmut Draxler

Ambivalence and Actualization:
Judith Barry's Exhibition Design and Artistic Practice
Ambivalencia y Actualización:
diseño de exposiciones y práctica artística de Judith Barry

Kate Linker

Cinema and Space(s) in the Art of Judith Barry
Cine y espacio(s) en el arte de Judith Barry

essays
ensayos

Helmut Draxler

Ambivalence and Actualization: Judith Barry's Exhibition Design and Artistic Practice

Ambivalencia y Actualización: diseño de exposiciones y práctica artística de Judith Barry



1,2: *Study for the Mirror and Garden*, pp 128-131 in this catalogue.

Simulation and Representation

One of the most influential concepts in the theoretical discourses of art and the media in the 1980s was simulation. Looking back, it is hard to understand just why the concept engendered so much interest, given that it offered neither any particular systematic stringency nor any specific phenomenological evidence. Jean Baudrillard had simply combined a constructivist position of epistemological criticism—that all signs are socially “constructed” and conventional rather than a direct expression of any reality—with a “fatal” media theory: the real disappears in the media, Baudrillard said, which only simulate it. Their simulation of reality works by means of “seduction,” which in turn Baudrillard defined as a form of production situated directly at the level of desire—a clear case of a “libidinous economy” in which the classical forms of industrial production collapse or implode. Baudrillard saw simulation as the most advanced stage in the representation of images, which were in fact no longer representations of anything other than themselves and had thereby entered a maelstrom of self-referentiality. His theory transformed the atheistic truism that states that we live in a world of our own making into a postmodern scandal and a postindustrial symptom of our world’s own apocalyptic descent into hell, together with all its value-driven dimensions—political, social, economic, aesthetic. For many artists this turn, simultaneously radical and conservative, came at just the right time, since it gave them a theory to legitimize artmaking methods that interested them—methods of pure repetition and appropriation—and that allowed them to take a defensive stance in relation to contemporary media landscapes. In particular, a group of New York artists (notably Peter Halley) proclaimed Baudrillard as their philosophical mentor, or at least many of their works were read and interpreted in this way.

The art of Judith Barry might also be seen as revolving around the relationship between simulation and representation. Since the late 1970s, Barry has produced a series of large, expansive installations using many different media, from video projection to glass-fiber cables.¹ Typical features of these works are performative, architectonic, or space-defining elements and a link between projections and objects: whatever is shown on the videos is linked to the specific situation of the showing, and the “immateriality” of the image is intensely connected with the technological, medial, or object-based materiality of its means of representation. The phenomenological appearance and the content of the videos can mostly be traced back to the imaginary or simulative dimensions of contemporary media culture, whereas the object-based or installation form of the

Simulación y representación

Uno de los conceptos más influyentes de los discursos teóricos del arte y los medios de comunicación en los años 80 fue la simulación. En retrospectiva, es difícil comprender por qué el concepto generó tanto interés, dado que no ofrecía ningún rigor sistemático especial ni ninguna evidencia fenomenológica concreta. Sencillamente, Jean Baudrillard había combinado una posición constructivista de la crítica epistemológica —que todos los signos están «construidos» socialmente y son convencionales en vez de una expresión directa de una realidad— con una teoría «fatídica» de los medios: lo real desaparece en los medios de comunicación, dijo Baudrillard, que solo lo simulan. Su simulación de la realidad funciona por medio de la «seducción», que a su vez Baudrillard definió como una forma de producción situada directamente al nivel del deseo: un claro caso de una «economía libidinosa» en la que caen o hacen implosión las formas clásicas de la producción industrial. Baudrillard consideró la simulación como la fase más avanzada de la representación de imágenes, que, de hecho, ya no representaban nada que no fueran ellas mismas y habían entrado así en la vorágine de la autorreferencialidad. Su teoría transformaba el cliché ateo que afirma que vivimos en un mundo hecho por nosotros mismos en un escándalo posmoderno y un síntoma posindustrial del descenso apocalíptico al infierno de nuestro propio mundo, junto con todas sus dimensiones basadas en el valor: políticas, sociales, económicas y estéticas. Para muchos artistas, este giro, radical y conservador a la vez, llegó en el momento justo, ya que les facilitó una teoría para legitimar métodos de hacer arte que les interesaban —métodos de pura repetición y apropiación— y que les permitía ponerse a la defensiva en relación con los paisajes mediáticos contemporáneos. En especial un grupo de artistas neoyorquinos (sobre todo Peter Halley) proclamaron a Baudrillard como su mentor filosófico, o al menos muchas de sus obras fueron leídas e interpretadas de ese modo.

Podría considerarse asimismo que el arte de Judith Barry gira en torno a la relación entre simulación y representación. Desde finales de los años 70, Barry ha producido una serie de grandes instalaciones expansivas en las que utiliza muchos medios distintos, desde proyecciones de vídeo a cables de fibra óptica¹. Típicos rasgos de estas obras son los elementos performativos, arquitectónicos o elementos que definen el espacio y el vínculo entre las proyecciones y los objetos: todo lo que se muestra en los vídeos está ligado a la situación específica del visionado, y la «inmaterialidad» de la imagen está intensamente conectada con la materialidad tecnológica, mediática o basada en objetos del medio de representación empleado. La fenomenología y el contenido de

presentation locates the imaginary of the images within a concrete public situation of perception. Thus the simulative stands in contrast to the social, economic, and aesthetic dimensions of such situations, and proves to be a very specific relation of representation.

Barry mostly creates these situations of perception in installations that suggest a specific form of access to the images. For example, viewers can walk around the object, look into it, and sometimes even enter it. To understand a story told in two projections, with the front and the back of the screen providing different but related narratives, they may have to move several times from one side to the other.² In interventions in public or urban spaces, the images are directly projected onto architectural elements and thus seem to derive spontaneously from everyday contexts. This enhances what is already the kind of “magic” appearance of these images, which, through their heightened “immateriality,” generally represent icons of the simulative, and sometimes recall motifs from science fiction cinema of the period of Ridley Scott’s 1981 cult film *Blade Runner*. This form of appearance, and the omnipresence of media images, are what these images are really about. They embody the desire for identification with and inclusion in hegemonic regimes of the gaze. This desire, however, is countered by the concrete experience of the exhibition, which decouples image and structure and triggers a process of distancing. Even if these installations always bear traces of the “simulative” totality of the images, they at the same time emphasize the way out of this totalizing dimension, and through this difference they make visible the social and in particular the gender representations of these images. It is not only specific narrative and installation elements that are significant here, but also a form of reflection that can be extracted from Barry’s texts on interdisciplinary intersections between media, design, and cultural theory. Not only do her texts contextualize and historicize her own work, they also—at least implicitly—raise the issue of the role and scope of art in modern media cultures. Questions as to how far art can represent these media cultures without succumbing to them, or how art can thematize desire without ultimately itself just seeming “desirable,” constitute the framework of cultural theory within which Barry’s artistic positions are negotiated.

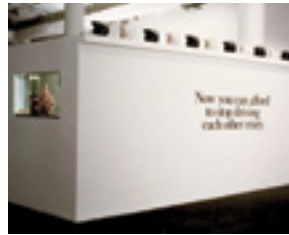
But how is the “difference” that characterizes a particular artwork as artistic and critical really manifested, given that in the 1980s the goal seemed to be to make this difference indistinguishable among all the myriad forms of repetition and fake?³ Barry’s work might be best understood in terms of a direct reaction to these strategies of rephotography

los vídeos están inspirados, en la mayoría de los casos, en las dimensiones imaginarias o de simulación de la cultura mediática contemporánea, mientras que la presentación, basada en objetos o instalaciones, localiza el imaginario de las imágenes dentro de una situación pública concreta de percepción. Así, el componente de simulación contrasta con las dimensiones social, económica y estética de tales situaciones, y demuestra tener un parentesco muy específico con la representación.

En general, Barry crea estas situaciones de percepción en instalaciones que sugieren una manera específica de acceder a las imágenes. Por ejemplo, los espectadores pueden caminar en torno al objeto, mirarlo y a veces incluso entrar en él. Para comprender una historia contada en dos proyecciones, en la que la parte delantera y trasera de la pantalla ofrecen narrativas diferentes pero relacionadas, tendrán que moverse varias veces de un lado al otro². En intervenciones en espacios públicos o urbanos, las imágenes se proyectan directamente sobre elementos arquitectónicos y, así, parecen derivar espontáneamente de contextos cotidianos, acentuando lo que ya es una especie de apariencia «mágica» de estas imágenes que, a través del realce de su «inmaterialidad», suelen representar iconos de lo simulado y, en ocasiones, recuerdan a motivos del cine de ciencia ficción de la época de la película de culto de 1981 *Blade Runner*, de Ridley Scott. Esta forma de apariencia y la omnipresencia de las imágenes de los medios de comunicación, es de lo que estas imágenes hablan realmente. Encarnan el deseo de identificación con y la inclusión en regímenes hegemónicos de la mirada. Sin embargo, este deseo se ve contrarrestado por la experiencia concreta de la exposición, que separa la imagen y la estructura y desencadena un proceso de distanciamiento. Aunque en estas instalaciones siempre hay rastros de la totalidad «simuladora» de las imágenes, al mismo tiempo hacen hincapié en las vías de escape de esta dimensión totalizadora y, a través de esa diferencia, hacen visibles las representaciones sociales así como, en especial, de género de estas imágenes. No solo los elementos narrativos y de instalación específicos son significativos en este caso, sino también una especie de reflexión que puede extraerse de los textos de Barry sobre las intersecciones interdisciplinarias entre la teoría de los medios, del diseño y de la cultura. Estos textos no solo proporcionan un contexto y una época histórica a su propia obra, sino que también —al menos de forma implícita— plantean la cuestión del papel y el alcance del arte en las modernas culturas de medios. Temas sobre hasta qué punto el arte puede representar estas culturas mediáticas sin sucumbir a ellas, o cómo puede el arte tematizar el deseo sin parecer simplemente «deseable» en última instancia, constituyen el marco de la



3: *Voice off*, pp 136-139 in this catalogue.



4,5: *Damaged Goods*, pp 64-65 in this catalogue.

and appropriation. By eschewing the position of denial put forward by classic cultural criticism without adopting one of “affirmative” identification, she seeks to address precisely the difference between artistic forms of production and those of pop or media culture. In addition to installations and texts, she experiments with forms of praxis that elude understanding in terms of any absolute contrast between the commercial product and the artwork. Barry’s “oeuvre” is not restricted to the dimensions of artwork and commentary; the nature of the work as work is itself subjected to interrogation. It is often difficult to define what is an essential part of the work and what is not. Is there any essential core to this work at all, or does the work consist of different facets and plateaus that generate structures of meaning only in their coexistence and their contradictions? This is why the artist’s more “applied” work, which derives from commissions and other opportunities, is as much a part of her art as her activist or “communal” projects. In the case of her exhibition design work, the commission directly becomes an art work, and vice versa.

Your Sweat So Sour

In a certain sense, the height of the Baudrillard reception referred to above came in 1986. A number of European exhibitions that year, such as “Art and Its Double,” curated by Dan Cameron at the Caja de Pensiones in Madrid, presented the dazzling new “simulative” art of Jeff Koons and Haim Steinbach as the latest trend from New York City. This was a form of object art that seemed to refer to nothing more than itself, and that introduced an apocalyptic critique of values as a special thrill in the booming art market. At the same time, an exhibition at the New Museum in New York brought together the same kind of work from a different perspective. Its title, “Damaged Goods,” was taken from a song by the Gang of Four, a post-punk British band from Leeds whose music appropriated Situationist political rhetoric to connect love-song lyrics with a radical critique of capitalism. The purity of Allan McCollum’s “Perfect Vehicles,” Steinbach’s black and white teapots, and Koons’s Hoover vacuum cleaner, all included in the show, were placed within a particular context just by means of this title, which seemed to contradict the works’ simulative approach. In his introduction to the show, curator Brian Wallis emphasized the critique of consumerism inherent in the exhibition. The thematic spectrum of the participating artists—such as Louise Lawler, Barbara Bloom, Gretchen

teoría cultural dentro del cual se negocian las posiciones artísticas de Barry.

Pero ¿cómo se manifiesta realmente la «diferencia» que caracteriza una obra de arte en concreto como artística y crítica, puesto que en los años 80, el objetivo parecía ser que esa diferencia fuera imposible de distinguir entre la mirada de formas de repetición y falsificación³? El mejor modo de comprender la obra de Barry podría ser en términos de una reacción directa a estas estrategias de reotografía y apropiación. Evitando la posición de negación propuesta por la crítica cultural clásica, sin adoptar una posición de identificación «afirmativa», Barry busca abordar precisamente la diferencia entre formas de producción del arte y las de la cultura popular o la cultura de los medios de comunicación. Aparte de trabajar con instalaciones y textos, la artista experimenta con formas de praxis que eluden la comprensión en términos de un contraste absoluto entre el producto comercial y la obra de arte. La *oeuvre* de Barry no se limita a las dimensiones de la obra de arte y al comentario; la propia naturaleza de la obra como obra está sometida a cuestionamiento. Con frecuencia es difícil definir cuál es una parte esencial de la obra y cuál no. ¿Existe un núcleo esencial en esta obra, o consiste en distintas facetas y niveles que generan estructuras de significado solo mediante su coexistencia y sus contradicciones? Esa es la razón por la cual la obra más «aplicada» de la artista, que deriva de encargos y otras oportunidades forma parte de su arte tanto como sus proyectos como activista o «comunitarios». En el caso de su obra de diseño de exposiciones, el encargo se convierte directamente en obra de arte y viceversa.

Your Sweat So Sour

En cierto sentido, el máximo apogeo de la recepción de Baudrillard a la que nos hemos referido anteriormente tuvo lugar en 1986. Varias exposiciones europeas de ese año, como «Art and Its Double», comisariada por Dan Cameron en la Caja de Pensiones de Madrid, presentaba el deslumbrante nuevo arte «simulador» de Jeff Koons y Haim Steinbach como la última tendencia de la ciudad de Nueva York. Esta era una forma de arte objetual que no parecía hacer referencia a nada más que a sí misma, y que introducía en el próspero mercado del arte una crítica apocalíptica de valores como una atracción especial. Al mismo tiempo, una exposición en el New Museum en Nueva York reunió el mismo tipo de trabajo desde una perspectiva diferente. Su título, «Damaged Goods», fue tomado de una canción de Gang of Four, una banda britá-

Bender, Justen Ladda, Ken Lum, and Andrea Fraser—also went beyond a strictly object-based discourse to address aspects of the economics of desire in the media, as well as the validity of art collectors’ and institutions’ fixation with objects. Rather than following the logic of the concentrated promotion of a particular hype, Wallis aimed to reconstruct and contextualize the “simulative” object discourse in its various dimensions.⁴

Barry was invited to participate in “Damaged Goods” as an artist, but what she actually did was design the exhibition. She saw her design as an intervention intended both to articulate and also visibly to present Wallis’s curatorial aims as a concrete and legible part of the exhibition. In addition to the design itself, this entailed entering into dialogue with the participating artists in a collective effort to display not only individual works but their interconnections on a discursive level. McCollum’s “Perfect Vehicles,” for example, vessellike sculptures that were usually presented in groups as a compact mass, were set up individually on velvet-covered plinths all over the show, for which they thus served as a leitmotif. Other forms of presentation referred back to famous exhibition designs of the past, such as El Lissitzky’s “demonstration rooms” and the dioramas of nineteenth-century natural history museums. The architectonic plinth construction for Steinbach’s work incorporated an aquarium through which the rest of the exhibition could be viewed. Celebrity culture was a reference point in the entrance area, where a red carpet and Ladda’s plinths, whose arms reached out to grab you as you walked by them, made for a glamorous introduction. All of these presentation strategies, and the somewhat theatrical lighting throughout, constituted a serious intervention in the “autonomy” of the artworks on show. Koons vetoed any intervention of this kind, but his piece was transformed into a kind of architectonic monument simply by its placement in the show as a whole: in this context his simulative vacuum cleaners effectively revealed the representative aspect of an artistic claim to dominance and control.

All of this leads to questions that are decisive far beyond the art of the 1980s, namely, how far the works of art themselves constitute or incorporate their critical or affirmative status. If the critical is to take effect beyond its mere intentional appearance, what is needed is a specific form of actualization that can no doubt be part of the artistic concept—can be integrated into a broader understanding of what constitutes the work—and can also be founded in a curatorial position or an exhibition design. In particular the simulative strategies of the 1980s, with

nica post-punk de Leeds cuya música se apropió de la retórica política situacionista para combinar las letras de las canciones de amor con una crítica radical del capitalismo. La pureza de los *Perfect Vehicles* de Allan McCollum, las teteras blancas y negras de Steinbach y la aspiradora Hoover de Koons, todo incluido en el espectáculo, fueron situados en un contexto especial solo por medio de este título, que parecía contradecir el enfoque de las obras, centrado en la simulación. En su presentación de la exposición, el comisario Brian Wallis hizo especial hincapié en la crítica del consumismo inherente a la exposición. El espectro temático de los artistas participantes —Louise Lawler, Barbara Bloom, Gretchen Bender, Justen Ladda, Ken Lum y Andrea Fraser—también fue más allá de un discurso meramente objetual y abordó aspectos de la economía del deseo en los medios de comunicación, así como la validez de la fijación de los coleccionistas de arte y las instituciones con los objetos. Más que seguir la lógica de la promoción concentrada de un éxito mediático en concreto, Wallis trató de reconstruir y contextualizar el discurso del objeto «simulador» en sus diversas dimensiones⁴.

Barry fue invitada a participar en «Damaged Goods» como artista, pero lo que hizo en realidad fue diseñar la exposición. Consideró su diseño como una intervención que pretendía tanto articular como presentar de forma visible los objetivos curatoriales de Wallis como una parte concreta y legible de la exposición. Además del propio diseño, su proyecto implicaba entrar en diálogo con los artistas participantes en un esfuerzo colectivo para exhibir no solo obras individuales sino también sus interconexiones a nivel discursivo. Los *Perfect Vehicles* de McCollum, por ejemplo, esculturas con apariencia de recipientes que normalmente se presentaban en grupos que componían un conjunto compacto, fueron instalados de modo individual en pedestales recubiertos de terciopelo desperdigados por toda la exposición, para la cual sirvieron así como *leitmotif*. Otras formas de presentación hacían referencia a famosos diseños de antiguas exposiciones, como los *Demonstrationsräume* de Dresden y Hannover de El Lissitzky y los dioramas de los museos de historia natural del siglo XIX. El pedestal arquitectónico de la obra de Steinbach incorporaba un acuario a través del cual se podía ver el resto de la exposición. La cultura de la celebridad era un punto de referencia en el área de la entrada, donde una alfombra roja y los pedestales de Ladda, cuyos brazos se alargaban hacia el espectador según pasaba junto a ellos, constituían una glamurosa introducción a la exposición. Todas estas estrategias de presentación y la iluminación, en cierto modo teatral, que acompañaba toda la exposición representaban una seria intervención en la «autonomía» de las obras de arte expues-

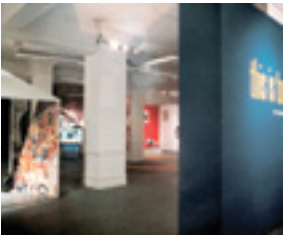


6



7

6,7: *Damaged Goods*, pp 64-65 in this catalogue.



8



9



10

8, 9, 10: *Artists' Architecture*, PS1/Clocktower installation, *This is tomorrow, today*, pp 72-75 in this catalogue.

their high degree of intentional ambivalence, increasingly seemed to require this kind of actualization. The focus on the fetish qualities of consumer objects or images from advertising made these visible as never before, and thereby set up and justified a certain critical stance, but also eroded the opportunity to relate to these objects in a more fundamental critical way. In fact a farewell to critique was an inherent part of the “simulative” project, and some of these works accordingly engendered a sense of a impotence and a lack of alternatives.

This was of course precisely the reaction implicit in the objects and images that this art repeated or “appropriated,” objects whose design perfected the libidinous economy of an all-out consumer culture. Yet to show this is not so much to represent the truth behind late capitalism as to manifest its neoliberal ideal: the suggestion that the system is working smoothly.⁵ An exhibition design might work as an antidote to this: by revealing and emphasizing the rhetorics implicit in forms of presentation and display, and the structural function and thematic breadth of those rhetorics, it might address the ambitions of the libidinal economies and thereby at least implicitly indicate their intrinsic contradictoriness—a contradictoriness that drives the appearance not only of consumer goods but of their appropriations in art. This is design against design, directed against both the inherent design of the consumer objects so appropriated and the self- or theory-based design of chic artistic discourse. The approach also shows clearly that it cannot be understood in terms of the negative concept of design that dominates cultural- and art-critical tradition to this day.⁶ Even if much of the criticism leveled at design can be justified, it remains a practice with a complex history that can neither be subsumed under a capitalist logic of production and presentation nor seen in complete isolation from the history of “high” art.

To make a claim for exhibition design as an independent form of artistic practice requires a tolerant, productive view of design and also a concept of art as not constituted through any rigid distinction from design. Historically, this approach can be understood on the one hand through reference to the rise of interdisciplinary endeavors between high and popular culture that followed Pop art, and on the other by means of the proximity of exhibition design to installation art. In his legendary book *Inside the White Cube*, Brian O’Doherty wrote of “context as content,” and noted the significance of Marcel Duchamp’s exhibition designs of the late 1930s and early ’40s for the development in the 1970s of a critical art that reflected on its own location.⁷ In

tas. Koons vetó cualquier intervención de este tipo, pero su pieza se vio transformada en una especie de monumento arquitectónico simplemente por el hecho de aparecer en esa muestra: en ese contexto sus aspiradoras simuladas revelaron de modo efectivo el aspecto representativo de una reivindicación artística de dominio y control.

Todo esto nos lleva a una pregunta que sigue siendo decisiva para el arte mucho más allá de las obras de los años 80: ¿hasta qué punto las obras de arte constituyen o incorporan en sí mismas la crítica o la afirmación? Si se aspira a que la crítica tenga un efecto que trascienda su mera apariencia intencional, lo que se necesita es una forma específica de actualización que sin duda puede formar parte del concepto artístico —puede integrarse en una comprensión más amplia de lo que constituye la obra— y puede también fundarse en una posición curatorial o en un diseño expositivo. En concreto las estrategias de simulación de los años 80, con su alto grado de ambivalencia intencional, parecían requerir cada vez más este tipo de actualización. Su especial interés en las cualidades fetiche de los bienes de consumo o las imágenes publicitarias las hizo más visibles que nunca y, de ese modo, creó y justificó una cierta actitud crítica, pero también menoscabó la oportunidad de relacionarse con esos objetos en un modo crítico más fundamental. De hecho una parte inherente del proyecto «simulador» era un adiós a la crítica y, en consecuencia, algunas de estas obras generaron la correspondiente sensación de impotencia y una falta de alternativas.

Por supuesto, esa era precisamente la reacción implícita en los objetos e imágenes que este arte repetía o de los que se «apropiaba», objetos cuyo diseño perfeccionó la libidinosa economía de la cultura consumista total. Y, sin embargo, mostrar eso no es tanto representar la verdad que subyace tras el capitalismo tardío como manifestar su ideal neoliberal: la sugerencia de que el sistema está funcionando a la perfección⁵. Un diseño de exposiciones podría funcionar como antídoto contra ello: revelando y poniendo de relieve la retórica implícita en las formas de presentación y exhibición, así como la función estructural y la amplitud temática de esa retórica, podría enfrentarse a las ambiciones de las economías libidinosas y, de ese modo, al menos implícitamente, señalar su contradicción interna, una contradicción que impulsa la apariencia no solo de los bienes de consumo, sino también de sus apropiaciones artísticas. Es diseño contra diseño, dirigido tanto contra el diseño inherente de los objetos de consumo apropiados como contra el diseño basado en el yo o en la teoría del discurso artístico chic. El enfoque muestra así mismo con claridad que no puede ser entendido en térmi-

her essay for the “Artist’s Architecture” exhibition in London in 1982, Barry herself discussed other sources: Lissitzky’s room designs, for example, which aimed to give the artworks a “triple life” through the use of multiple perspectives, and also and particularly the thematic exhibitions of the Independent Group in London in the 1950s.

Even if context meant something very different for Duchamp, Lissitzky, and the Independent Group, each aimed to put classical methods of design and visual communication in the service of critical art. In each case the exhibition itself moved into the center of attention as its own medium, and the challenge was to address the connections between the individual works, the program of showing them together, and the specific way in which the audience was addressed. In the case of Lissitzky this address began with the discourse of extending art into space and culminated in the mass agitation of the “factographic” photomurals.⁸ For Duchamp it might be understood as a tactical move: with his sacks of coal suspended from the ceiling in Paris in 1938, or the “mile of string” that formed a web between the temporary walls of his “First Papers of Surrealism” exhibition in New York in 1942, Duchamp wanted not only to provoke his audience but to demonstrate his ambivalent relationship to artists of the Surrealist movement. Meanwhile, as a loose association of artists, designers, theorists, and architects, the Independent Group worked through thematic considerations of the effects of technology and consumerism on everyday life, and especially on ideas of the private and gender relations. Linking the collective design ideas of the Bauhaus with a Dada-like form of appeal, they created icons of British Pop art, in particular in the exhibition “This Is Tomorrow,” of 1956.

Barry used a number of these methods in “Damaged Goods.” To expose oneself to the less-than-ideal conditions that come with providing a service, such as exhibition design—instead of presenting a work of art—is already to question the implicit hierarchies of what is termed art and what is not. It also raises questions of gender politics and representation, and offers the possibility of investigating the ambivalence in one’s own approach and in works by other artists. Here, instead of just polishing the surface, design can become an opportunity to articulate the space between curatorial work and individual artistic representation and also, more generally, between thematic aspirations and their material realization. Instead of indulging in vaguely political flag-waving, design can actualize and thereby also “politicize” the exhibition’s moments of social representation.⁹

nos del concepto negativo de diseño que domina la tradición cultural y de la crítica del arte hasta la fecha⁶. Aunque gran parte de las críticas contra el diseño pueden estar justificadas, sigue siendo una práctica con una historia compleja que no puede subsumirse en la lógica capitalista de la producción y la presentación ni contemplarse de forma completamente aislada de la historia del arte «culto».

Reivindicar que el diseño de exposiciones es una forma independiente de práctica artística requiere una visión tolerante y productiva del diseño y también un concepto del arte que no esté constituido a partir de ninguna rígida distinción entre diseño y arte. Históricamente, este enfoque puede entenderse, por una parte, a través de la referencia al incremento de los esfuerzos interdisciplinarios entre cultura culta y popular que siguieron al Pop art y, por otra, a través de la proximidad del diseño de exposiciones con el arte de instalaciones. En su legendario libro *Inside the White Cube* (Dentro del cubo blanco), Brian O’Doherty escribió del «contexto como contenido» y señaló la importancia de los diseños de exposiciones de Marcel Duchamp a finales de los años 30 y principios de los 40 para el desarrollo en los años 70 de un arte crítico que reflexionaba sobre su propia localización⁷. En su ensayo para la exposición «Artist’s Architecture» organizada en Londres en 1982, la propia Barry hizo referencia a otras fuentes: los diseños de salas expositivas de El Lissitzky, por ejemplo, que buscaba dar a las obras de arte una «vida triple» a través del uso de perspectivas múltiples y, también y sobre todo, las exposiciones temáticas del Independent Group celebradas en Londres en los años 50.

Aunque el contexto significara algo muy distinto para Duchamp, El Lissitzky y el Independent Group, todos ellos aspiraban a poner métodos clásicos del diseño y la comunicación visual al servicio del arte crítico. En cada uno de estos casos, la exposición en sí pasó a ser el centro de atención como su propio medio, y el reto consistía en abordar las conexiones entre las obras individuales, el programa de acuerdo con el cual se mostraban todas juntas y el modo específico en el que el artista se dirigía al público. En el caso de El Lissitzky, comenzó con el discurso de extender el arte en el espacio y culminó en la agitación de masas de los muros «factográficos» de fotografías⁸. En el caso de Duchamp podría comprenderse como un movimiento táctico: con sus sacos de carbón colgados del techo en París en 1938 o la «milla de cordel» que formaba una especie de telaraña entre los muros temporales de su exposición de 1942 «First Papers of Surrealism» en Nueva York, Duchamp quería no solo provocar a su público sino también demostrar su ambivalente relación con los artistas del movimiento surrealista. Entretanto, como asociación informal de artistas,



11



13

11, 12: *Desire of the Museum*, See the caption pp 176.



13

11, 12: *Desire of the Museum*, See the caption pp 176.

Reflection Designs

The exhibition designs that followed “Damaged Goods,” which Barry often realized together with Ken Saylor, were mainly thematic. That meant that the specific problem of a group exhibition—the coordination of “autonomous” artistic works—was no longer valid in the same way.¹⁰ Nevertheless, the key elements of exhibition design as artistic praxis were evident here, too. Again, Barry used very different forms of presentation depending on the subject: British post-punk culture (“Impresario: Malcolm McLaren and the British New Wave,” at The New Museum in 1988); the history of television (“From Receiver to Remote Control: The Television Set,” at The New Museum in 1990); and the museum (“The Desire of the Museum,” at the Whitney Museum Downtown Branch, New York, in 1989). She emphasized the exchange between various strategies for influencing the public and active methods of reception and appropriation in the media, in popular culture, and in cultural institutions. The twenty “period rooms” of “From Receiver to Remote Control” looked at the transformation of private space as a result of the advent of television; the show on Malcolm McLaren investigated the relationship between five of the musical projects he launched, looking at the fashion and politics of their fans;¹¹ while the show on the museum addressed various forms of participation and visitor activation. Although the themes of these shows were diverse, a common approach was evident in Barry’s designs, based on a specific way of investigating the subject and its visual codes of representation. She and Saylor worked with those codes themselves, but they did not merely quote them; in line with the conceptual design of each exhibition, the codes were backed up with historical forms of exhibition design or typical displays of goods, leading to a multilevel aesthetics in which the individual exhibits could be seen within a complex framework of references.

An exhibition on the Independent Group (“This Is Tomorrow Today,” at The Clocktower, New York, in 1987), including a partial reconstruction of the original “This Is Tomorrow” exhibition, was exemplary as an exhibition design about an exhibition design. Here it was possible to reuse the original show’s method of expanding montages into space. “This Is Tomorrow” had connected Duchamp’s “Rotoreliefs,” and other Op art-like elements, with popular images from the popular culture of the time, relating the deceptive, illusionist effects of the artwork back to the contents of the media images. The spatial and architectonic arrangement of the pictures and objects in the 1956 show had also emphasized the rhetoric of the

diseñadores, teóricos y arquitectos, el Independent Group analizó las consideraciones temáticas de los efectos de la tecnología y el consumismo sobre la vida cotidiana y, en especial, sobre las ideas acerca de las relaciones personales y entre los dos sexos. Vinculando las ideas de diseño colectivo de la Bauhaus con una forma de estilo dadaísta, crearon iconos del Pop art británico, en particular en la muestra «This Is Tomorrow» de 1956.

Barry utilizó varios de estos métodos en «Damaged Goods». Exponerse a las condiciones, en absoluto ideales, que acompañan a la prestación de un servicio, como es el diseño de una exposición —en vez de presentar una obra de arte—, ya es cuestionar las jerarquías implícitas de lo que se considera arte y lo que no. También plantea cuestiones de política de género y de representación, y ofrece la posibilidad de investigar la ambivalencia del propio enfoque y de las obras de otros artistas. Aquí, en vez de simplemente pulir la superficie, el diseño puede convertirse en una oportunidad de articular el espacio entre la obra curatorial y la representación artística individual y también, en un sentido más general, entre las aspiraciones temáticas y su realización material. En vez de permitirse un ondear de banderas vagamente políticas, el diseño puede actualizar y, así, también «politizar» los momentos expositivos de la representación social⁹.

Diseños reflexivos

Los diseños de exposiciones que siguieron a «Damaged Goods», que Barry con frecuencia realizó junto con Ken Saylor, eran principalmente temáticos. Eso significaba que el problema específico de una exposición de grupo —la coordinación de obras artísticas «autónomas»— había dejado de ser válido del mismo modo¹⁰. No obstante, los elementos clave del diseño de exposiciones como práctica artística también aquí estaban claramente presentes. De nuevo, Barry empleó formas muy diferentes de presentación dependiendo del tema: la cultura post-punk británica («Impresario: Malcolm McLaren and the British New Wave» en The New Museum en 1988); la historia de la televisión («From Receiver to Remote Control: The Television Set», en The New Museum en 1990); y el museo («The Desire of the Museum» en el Whitney Museum Downtown Branch, Nueva York, en 1989). Hizo hincapié en el intercambio entre diversas estrategias para influir en el público y los métodos activos de recepción y apropiación de los medios de comunicación, de la cultura popular y de las instituciones culturales. Las veinte reconstrucciones de habitaciones de la época de «From Receiver to Remote Control» analizaban

staging, using techniques of isolating and recombining, de- and recontextualizing, to raise various issues relating to representation. By exhibiting these methods themselves in 1987, Barry self-referentially articulated exhibition design as a specific form of praxis—as on the one hand a form of production deeply implicated in the appearance of capitalist everyday culture, and on the other as a potential means of reflecting on this situation artistically. This use of design to show the rhetoric of design emerged from a brief historical moment when the Independent Group worked collectively before its members returned to their own disciplines. Design as a moment of interdisciplinary potential, and also as an opportunity for reflection, was unavailable to the predecessors of the 1920s. The programmatic “Today” in the exhibition title of 1987 therefore not only referred to the 1950s visions of a future in which everyday life would be permeated with technology and consumer goods—a prediction that had long become the case—but also seemed both to address the state of design in the late 1980s and to indicate the aim of using design as a manifesto-like call for collective reflection on how its basic ambivalence can be critically addressed and can undergo continual actualization.

What is the real difference between Barry’s installations and her exhibition designs? The installations, rooted in the film installations of the 1960s and ’70s¹² and extended to the video and object discourses of the 1980s, are highly compact both thematically and in terms of design, offering precise moments of aesthetic experience at the interface between image and structure. By contrast, the exhibition designs create open situations that are always already coded and must be read as systems of multiple reference. As such they had a strong influence on a new kind of installation art, namely the institutional critique undertaken by artists like Fareed Armaly, René Green, and Mark Dion in the early 1990s. A decisive factor here was their indication of new ways to link situative and referential aspects,¹³ revealing the exhibition itself as a joint media effect in which the representative codes of objects overlap with those of forms of presentation. The contents of images, objects, and texts were related to each other in a number of complex ways, without becoming subject to the restrictive dictate of a classical understanding of the “work.”

The aim here, then, is not to establish or justify exhibition design as a new artistic genre but to show the specific qualities that Barry has been able to bring to it since the 1980s, making it a proven form of praxis. By dealing directly with the conditions of representation in media,

la transformación del espacio privado como resultado de la llegada de la televisión; la muestra sobre Malcolm McLaren investigó la relación entre cinco de los proyectos musicales que lanzó, observando la moda y la orientación política de sus fans¹¹, mientras que la exposición del museo trató varias formas de participación y «activación» de los visitantes. Aunque los temas de estas muestras fueron diversos, era evidente que existía un enfoque común en los diseños de Barry, basado en un modo específico de investigar el tema y sus códigos visuales de representación. Saylor y ella trabajaron con esos códigos en sí, pero no los citaron sin más; en corcondancia con el diseño conceptual de cada exposición, los códigos fueron respaldados con formas históricas de diseño de exposiciones o típicas exposiciones de objetos, dando lugar a una estética de múltiples niveles en la que las obras individuales podían verse dentro de un complejo marco de referencias.

Una exposición del Independent Group («This Is Tomorrow Today», en The Clocktower, Nueva York, en 1987), que incluía una reproducción parcial de la exposición original «This Is Tomorrow», fue ejemplar como diseño de exposiciones sobre el diseño de una exposición. En ella fue posible reutilizar el método de la muestra original de expandir los montajes en el espacio. «This Is Tomorrow» había conectado los «Rotoreliefs» de Duchamp, y otros elementos de estilo Op art, con imágenes populares de la cultura popular de la época, relacionando los efectos engañosos, de ilusionismo, de la obra de arte con los contenidos de las imágenes de los medios de comunicación. La disposición espacial y arquitectónica de las imágenes y objetos de la muestra de 1956 había recalcado asimismo la retórica de la escenificación, utilizando técnicas de aislamiento y recombinação, descontextualización y recontextualización para plantear diversas cuestiones relativas a la representación. Al exponer estos mismos métodos en 1987, Barry, de modo autorreferencial, articuló el diseño de exposiciones como una forma específica de praxis: por una parte, como una forma de producción profundamente implicada en la aparición de la cultura capitalista cotidiana y, por la otra, como medio potencial para reflexionar artísticamente sobre esta situación. Este uso del diseño para mostrar la retórica del diseño surgió de un breve momento histórico en el cual el Independent Group trabajó de manera colectiva antes de que sus miembros volvieran a sus propias disciplinas. El diseño como un momento de potencial interdisciplinario y también como una oportunidad para la reflexión no estaba al alcance de sus predecesores de los años 20. Por tanto, el programático «Today» (hoy) del título de la exposición de 1987 no solo hacía referencia a las visiones de los años 50 de un futuro en el que la vida cotidiana estaría plagada de



14: Impresario, pp 124-125 in this catalogue.

14

pop culture, and cultural institutions, she has addressed their inherent moments of desire, and also—referring to her own history—their elements of critical distance. The critical is articulated not from an abstract position on the outside but from close by, and with knowledge of the issues at stake. This has made it possible for Barry to name and negotiate their representative codes and at the same time to make her own artistic methods visible as working with codes of the same kind. Art, critique, media, and pop culture do not merge into one in this process, but they do become negotiable on one level. An ambivalence toward consumer culture becomes the starting point for a practice of actualization in which critique is able not only to act specifically but also to reflect on its own involvement in the cultures it concerns. Design has always been involved in critical practices; mostly, however, they have been well hidden behind rhetorics of direct speech and polar opposition. Barry’s achievement can be described as having made explicit the critical or conceptual rhetorics implicit in design.

bienes tecnológicos y de consumo —una predicción que hacía tiempo que se había cumplido—, sino que asimismo parecía hablar del estado del diseño de finales de los años 80 y señalar el objetivo de utilizar el diseño como un llamado con tono de manifiesto a la reflexión colectiva sobre cómo su ambivalencia básica puede ser abordada críticamente y experimentar una actualización continuada.

¿Cuál es la verdadera diferencia entre las instalaciones de Barry y sus diseños de exposiciones? Las instalaciones, basadas en las instalaciones filmográficas de los años 60 y 70¹² y ampliadas a través de los discursos sobre el vídeo y los objetos de los años 80, son muy compactas tanto temáticamente como en términos de diseño y ofrecen momentos precisos de experiencia estética en el interfaz entre la imagen y la estructura. Por el contrario, los diseños de exposiciones crea situaciones abiertas que siempre están ya codificadas y deben ser interpretadas como sistemas de referencias múltiples. Como tales, ejercieron una enorme influencia sobre un nuevo tipo de arte de instalaciones, en concreto la crítica institucional emprendida por artistas como Fareed Armaly, René Green y Mark Dion a principios de los años 90. Un factor decisivo fue su propuesta de nuevos modos de vincular aspectos situacionales y referenciales¹³, presentando la propia exposición como un efecto conjunto entre distintos medios en virtud del cual los códigos representativos de los objetos se solapan con los de las formas de presentación. Los contenidos de imágenes, objetos y textos estaban relacionados entre sí de diversas maneras complejas, sin someterse al restrictivo dictado de un entendimiento clásico de la «obra».

Así pues, mi objetivo no es establecer o justificar el diseño de exposiciones como un nuevo género artístico, sino mostrar las cualidades específicas que Barry ha sido capaz de incorporar a esa práctica a partir de los años 80, convirtiéndolo en una forma de praxis de probada eficacia. Al ocuparse directamente de las condiciones de la representación en los medios de comunicación, en la cultura popular y en las instituciones culturales, ha tratado sus momentos inherentes de deseo y también —haciendo referencia a su propia historia— sus elementos de distancia crítica. El componente crítico se articula no desde una posición abstracta situada en el exterior sino desde la proximidad, y con el conocimiento de las cuestiones que están en juego. Eso ha hecho posible que Barry nombre y negocie sus códigos de representación y, al mismo tiempo, ponga de manifiesto de forma visible que sus propios métodos artísticos funcionan con códigos del mismo tipo. En este proceso, el arte, la crítica, los medios de comunicación y la cultura popular no se funden en una única entidad, pero

sí llegan a ser negociables en un mismo nivel. La ambivalencia hacia la cultura de consumo se convierte en el punto de partida para una práctica de actualización en la que la crítica es capaz no solo de actuar de forma específica sino también de reflexionar sobre su propia participación en las culturas de las que se ocupa. El diseño siempre ha estado implicado en prácticas críticas; sin embargo, en la mayoría de los casos, han estado muy bien escondidas tras la retórica del discurso directo y la oposición frontal. Podría decirse que el logro de Barry consiste en haber hecho explícita la crítica o la retórica conceptual implícitas en el diseño.

Notes

- 1 . Examples include *In the Shadow of the City . . . Vamp r y* (1985), *Model for Stage and Screen* (1987), and *Whole Potatoes from Mashed* (1993).
- 2 . As in *Voice off* (1998/99).
- 3 . See the careers of Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine, but also Elaine Sturtevant, Mike Bidlo, and many others in the 1980s.
- 4 . This also made the exhibition an important link between the late 1970s and the early 1980s.
- 5 . Theodor Adorno's "suggestive critique of the tyranny of equivalence leads him too often to 'demonize' modern capitalism as a seamless, pacified, self-regulating system. This, no doubt, is what the system would like to be told." Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (London and New York: Verso, 1991), p. 128.
- 6 . See Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)* (London and New York: Verso, 2002), and Helmut Draxler, "Letting Loos(e): Institutional Critique and Design," in Alexander Alberro and Sabeth Buchmann, eds., *Art after Conceptual Art* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006).
- 7 . Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, first published in *Artforum* in 1976, reprinted by Lapis Press, San Francisco, in 1986, and later by the University of California Press. On Duchamp see Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001).
- 8 . See Benjamin H. D. Buchloh, "From Faktura to Faktographie," *October* 30 (1984): 82–119.
- 9 . See Jean-Luc Godard's distinction between "political films" and "making film political."
- 10 . It only became so again in the exhibition designs of the 1990s.
- 11 . The rock groups the Sex Pistols, Bow Wow Wow, and Adam and the Ants, and the record albums *Duck Rock* and *Fans*.
- 12 . Many of these works were shown in exhibitions, including "Into the Light" (Whitney Museum of American Art, New York, 2001), "X-Screen" (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienna, 2003), and "Projections" (Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin, 2006).
- 13 . On the relationship between situation and reference see Draxler, *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaly/Coercing Constellations: Representation, Space, and Reference in the Early Work of Fareed Armaly* (Berlin: b-books, 2007).

Notas

- 1 . Entre otras *In the Shadow of the City . . . Vamp r y* (1985), *Model for Stage and Screen* (1987) y *Whole Potatoes from Mashed* (1993).
- 2 . Como en *Voice off* (1998/99).
- 3 . Véanse las carreras de Richard Prince, Barbara Kruger, Sherrie Levine, pero también de Elaine Sturtevant, Mike Bidlo y muchos otros en los años 80.
- 4 . Por ese motivo, la exposición se ha convertido también en un importante vínculo entre los años finales de la década de los 70 y los primeros de la década de los 80.
- 5 . «Con demasiada frecuencia, la sugerente crítica (de Theodor Adorno) de la tiranía de la equivalencia le lleva a 'demonizar' el capitalismo moderno acusándolo de ser un sistema sin fallas, pacificado, que se autorregula. Sin duda así es cómo al sistema le gustaría que lo describieran.» Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (Londres y Nueva York: Verso, 1991), p. 128.
- 6 . Véase Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)* (Londres y Nueva York: Verso, 2002) y Helmut Draxler, «Letting Loos(e): Institutional Critique and Design» en *Art after Conceptual Art*, eds. Alexander Alberro y Sabeth Buchmann, (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006).
- 7 . Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, publicado primero en *Artforum* en 1976, reeditado por Lapis Press, San Francisco, en 1986, y más tarde por la University of California Press. Sobre Duchamp véase Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous: Marcel Duchamp, Salvador Dalí and Surrealist Exhibition Installations* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001).
- 8 . Véase Benjamin H. D. Buchloh, «From Faktura to Faktographie», *October* 30 (1984): 82–119.
- 9 . Véase la distinción de Jean-Luc Godard entre «películas sobre política» y «hacer películas de forma política».
- 10 . Solo volvió a ser así en los diseños de exposiciones de los años 90.
- 11 . Los grupos de rock Sex Pistols, Bow Wow Wow y Adam and the Ants, y los álbums *Duck Rock* y *Fans*.
- 12 . Muchas de estas obras se exhibieron en exposiciones, incluyendo «Into the Light» (Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2001), «X-Screen» (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, 2003) y «Projections» (Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin, 2006).
- 13 . Sobre la relación entre situación y referencia véase Draxler, *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation bei Fareed Armaly/Coercing Constellations: Representation, Space, and Reference in the Early Work of Fareed Armaly* (Berlín: b-books, 2007).

The Desire of the Museum

Exhibition Design. Curators: Timothy Landers, Jackie McAllister, Catsou Roberts, Benjamin Weil and Marek Wieczorek. Whitney Museum, Maiden Lane, NYC 1989

This exhibition arose out of the desire of five curatorial students at the Whitney Museum to place it under psychoanalysis in order to reveal its own Unconscious desires. The operative question was "What does the Museum want?" Are museums neutral sites or do they have another agenda? Would it revealed as a market manipulator, complicit in aesthetic control, social conditioning, an enforcer of gender roles, a purveyor of corporate culture...? Or did it have another agenda? When data collected from the museum was censored, the exhibition became about the desire of the students and artists for a different kind of museum and art world: one that was self – critical and reflexive. See the Whitney catalogue, *Desire of the Museum*, 1989

The Desire of the Museum

Diseño de exposición. Comisarios: Timothy Landers, Jackie McAllister, Catsou Roberts, Benjamin Weil y Marek Wieczorek. Whitney Museum, Maiden Lane, NY 1989

Esta exposición surgió del deseo de cinco estudiantes de gestión cultural del Whitney Museum de someterlo a psicoanálisis para revelar sus Deseos inconscientes. La pregunta de trabajo era «¿Qué quiere el museo?» ¿Son los museos espacios neutrales o tienen otra agenda? ¿Se revelaría su condición de manipulador del mercado, cómplice de control estético, condicionante social, agentes de la ley de los papeles de ambos sexos, proveedor de cultura corporativa...? ¿O tiene una agenda diferente? Cuando los datos recopilados del museo fueron censurados, la exposición pasó a tratar el deseo de los estudiantes y los artistas de un tipo distinto de museo y de mundo del arte en el que existiera la autocrítica y la autorreflexión. Ver el catálogo del Whitney, *Desire of the Museum*, 1989.



Speedflesh, pp. 26-29

Kate Linker

Cinema and Space(s) in the Art of Judith Barry
Cine y espacio(s) en el arte de Judith Barry

For Gilles Deleuze, Michel Foucault did not write a history of “subjects” so much as a history of the processes of “subjectivation.”¹ Foucault, he observed, saw the relations of power implicit in discursive practices and institutions as operating through simultaneously concrete and abstract “machines”—respectively, visible forms and invisible forces. Thus the panopticon in *Discipline and Punishment* was at once a tangible architecture (“an optical or luminous arrangement”) and an abstract diagram that “impose[d] a particular conduct on a . . . human multiplicity.”² A visible form was the expression of informal forces that both caused and exceeded it. Deleuze noted that the forces in Foucault’s diagrams mapped out different possibilities of interaction; they were “virtual, potential, unstable, vanishing and molecular” as well as “strategic” and “multipunctual.” In Deleuze’s reading these diffuse functions established the social field, constituting a kind of “human technology.” They operated as an immanent cause, directing the assemblages or mechanisms that executed their relations and producing effects that extended throughout society. Deleuze concluded by observing that in Foucault’s work, “machines are social before being technical.”

This duality of forms and formation provides an entry to the art of Judith Barry, who has investigated the way in which visual technologies both produce the social realm and diagram the modes of subjectivity by which we inhabit it. Using video and digital media technologies and calling on her extensive experience in architecture, advertising, and cinema studies, Barry has examined the effects and ideological functions of images in and on society. Her installations and writings, developed over two decades of practice, have charted the transformation of representation by different “machines” of image production, from the spatial ensembles of theater to computer and electronic technologies. Barry’s touch point in this process is the hold exerted over the popular imagination by the figure and representational structure of cinema.

Barry’s work is informed by the Foucauldian concept of film as an *apparatus*, a spatial and social instrument that constructs or produces its subjects. More generally, however, her art confirms a shift of the 1970s away from the analysis of films as discrete objects or “texts” to an attention to the different signifying practices that produce meaning in and through a given work. This semiotic approach, which roughly corresponds to poststructuralism, addresses the constitution of human subjects in specific viewing contexts and the social situations that allow or impede different discursive

Según Gilles Deleuze, Michel Foucault no escribió tanto la historia de los «sujetos» como la historia de los procesos de la «subjetivación»¹. Foucault, observó Deleuze, estableció que las relaciones de poder implícitas en las prácticas discursivas y en las instituciones operaban a través de «máquinas» que eran a la vez concretas y abstractas: formas visibles y fuerzas invisibles, respectivamente. Así, el panóptico de *Vigilar y Castigar* era a la vez una arquitectura tangible («un agenciamiento óptico o luminoso») y un diagrama abstracto que «impone una conducta particular en una . . . multiplicidad humana»². Una forma visible era la expresión de las fuerzas informales que la causaban, pero también la superaban. Deleuze señaló que las fuerzas de los diagramas de Foucault planificaban diferentes posibilidades de interacción; eran «virtuales, potenciales, inestables, evanescentes y moleculares», así como «estratégicas» y «multipuntuales». En la lectura de Deleuze estas funciones difusas determinaban el campo social, constituyendo una especie de «tecnología humana». Operaban como una causa inmanente, dirigiendo los dispositivos o mecanismos que ejecutaban sus relaciones y produciendo efectos que se extendían por toda la sociedad. Deleuze concluía observando que en la obra de Foucault «las máquinas son sociales antes de ser técnicas».

Esta dualidad de formas y formación sirve de introducción al arte de Judith Barry, que ha investigado la manera en la que las tecnologías visuales producen el ámbito social y trazan un diagrama de los modos de subjetividad por los que nos regimos para habitarlo. Utilizando la tecnología del vídeo y los medios digitales y basándose en su amplia experiencia en arquitectura, publicidad y estudios sobre el cine, Barry ha examinado los efectos y funciones ideológicas de las imágenes de y sobre la sociedad. Sus instalaciones y textos, desarrollados a través de dos décadas de práctica, han registrado la transformación de la representación por medio de las distintas «máquinas» de producción de imágenes, desde los conjuntos espaciales del teatro al ordenador y las tecnologías electrónicas. El punto en común de la obra de Barry en este proceso es el control ejercido sobre la imaginación popular por la estructura figurativa del cine.

La obra de Barry está informada por el concepto foucaultiano del cine como *aparato*, un instrumento espacial y social que construye o produce sus sujetos. No obstante, de forma más general, su arte confirma el paso del análisis de las películas como objetos discretos o «textos» al interés por las diferentes prácticas de

formations. A key topic in poststructuralist analysis was the association of subject construction with the “machine” of cinema: the camera obscura, itself built around the geometric system of classical perspective, with parallel planes arranged so as to converge optically in space. As numerous writers have observed, the authority of perspective rests on the viewing point from which the rays of light originate, one that mirrors the vanishing point located on the other side of the plane or screen. In film, the spectator fills in or assumes this position, formerly occupied by the camera. As Mary Ann Doane has observed, the coincidence of viewing and vanishing points “stabilize[s] the representational logic [of the image], producing its readability, which is coincident with the notions of unity, coherency, and mastery.”³ The perspective system thus constructs a “punctiform” subject, located outside the represented scene, that is complicit with an ideological view of the self.⁴

Perspective’s construction of a transcendental subject—the “mastering” subject of consciousness—is responsible for its longstanding hold over Western representation. But its ocular regime, which privileges vision over other senses, also establishes a detached and disembodied subject, one whose unity through time and in space masks the division or disunity inherent in the body. As Barry has noted in her essay collection *Public Fantasy*, perspective displaces disparate perceptions and conflictual emotions “onto a kind of mechanics,”⁵ providing “a way to order the world in relation to the observer.”⁶ The multiplicity of senses—touch, smell, and hearing among them—and the irrevocable truth of “other” impressions cede to the unifying authority of a singular viewpoint.

Public Fantasy elucidates key themes in Barry’s oeuvre, offering a verbal gloss on her visual arts practice: works like *Casual Shopper* (1981) and *First and Third* (1987), for example, are discussed in chapters addressing consumption, desire, and spectatorship. A central theme is the development of forms of spectatorship out of the methodology of perspective, a methodology that has increasingly defined social life as well as determining individual viewpoints. A result of this transformation was a focus on the image as individually perceived but collectively experienced. Because architecture transcribes social relations into tangible forms, architectural history provides a concrete record of this change in the collective imaginary. Barry notes, for example, that the conventional theater, with a stage and an auditorium incorporating spectator seating, is a sixteenth-century invention that coincided with the development of perspective.⁷ With its sequence of changing scenes, the

significación que producen significado dentro y a través de una obra específica que tuvo lugar en los años 70. Este enfoque semiótico, que se corresponde más o menos con el postestructuralismo, aborda la constitución de los sujetos humanos en contextos visuales concretos y las situaciones sociales que permiten o impiden distintas formaciones discursivas. Un tema esencial del análisis postestructuralista fue la asociación de la construcción del sujeto con la «máquina» del cine: la cámara oscura, cuya construcción se inspira a su vez en el sistema geométrico de la perspectiva clásica, con planos paralelos colocados de modo que converjan ópticamente en el espacio. Como han observado numerosos escritores, la autoridad de la perspectiva reside en el punto de observación desde el cual se originan los rayos de luz, el punto que es imagen especular del punto de fuga localizado al otro lado del plano o pantalla. En el cine, el espectador ocupa o asume esta posición, anteriormente ocupada por la cámara. Como Mary Ann Doane ha observado, la coincidencia de los puntos de visión y puntos de fuga «estabiliza la lógica figurativa [de la imagen], produciendo su legibilidad, que coincide con las nociones de unidad, coherencia y dominio»³. El sistema de perspectivas crea así un sujeto «puntiforme», localizado en el exterior de la escena representada, que muestra complicidad hacia una visión ideológica del yo⁴.

El modo en que la perspectiva construye un sujeto trascendental —el sujeto «dominante» de la conciencia— ha sido la razón de su prolongado control sobre la representación occidental. Pero su régimen ocular, que privilegia la visión por encima de otros sentidos, establece asimismo un sujeto distanciado e incorpóreo, cuya unidad a través del tiempo y en el espacio enmascara la división o la desunión inherente al cuerpo. Como Barry ha señalado en su colección de textos críticos *Public Fantasy*, la perspectiva traslada las percepciones dispares y las emociones conflictivas «a una especie de mecanismo»⁵, proporcionando «un modo de ordenar el mundo en relación con el observador»⁶. La multiplicidad de los sentidos —el tacto, el olfato y el oído, entre ellos— y la irrevocable verdad de «otras» impresiones ceden a la unificadora autoridad de un único punto de vista.

Public Fantasy dilucida temas clave de la obra de Barry, ofreciendo una glosa sobre su práctica en las artes visuales: obras como *Casual Shopper* (1981) y *First and Third* (1987), por ejemplo, se debaten en capítulos que abordan los temas del consumo, el deseo y la experiencia del espectador. Un tema central es el desarrollo de distintas maneras de ser espectador más allá de la metodología de la perspectiva,



1

1: *First and third*, pp 108-109 in this catalogue.



2

2: *Casual shopper*, pp 30-33 in this catalogue.

Renaissance stage offered a window onto a represented world in much the same way as the simultaneously emerging science of pictorial representation. Vitruvius, Palladio, Serlio and other architects conceived of theater as a world space, a “*theatrum mundi*” in which the new urban life might be represented. Much as in later theaters for collective experience such as the cinema, each scene was individually accessible to multiple viewers through an optical construction that converged on the discrete “point” of the percipient. As a human technology, perspective thus constructed an isomorphism between “eye” and “I,” permitting the observer to be installed in a position of supremacy as master of the visual field.

Barry has compared the construction of this oculocentric technology with the shift from the haphazard, unstructured medieval street to the modern boulevard, whose perspectival construction “impos[ed] order from a fixed plan, demonstrating the illusion of harmony” and providing the itinerant viewer with an ever-emerging vista.⁸ During the expansion of consumer capitalism in the nineteenth century, the public dimension of spectatorship’s private experience became embodied in the shopping arcade. As a realm of spectacle dedicated to visual delectation as well as display, the arcade found its emblematic subject in the Baudelairean flâneur and its function in the practice of voyeurism. Strolling through a city now dominated by the commodity, experiencing the characteristic pleasure-in-vision of bourgeois capitalism, this new subject-flâneur submitted to what Marcel Duchamp would later describe as “the interrogation of shop windows.”⁹ The art historian Norman Bryson has remarked that the viewer/voyeur made use of perspective’s “personal” address, by which “the image recognizes (more accurately constructs) the viewer as a unitary subject, master of the prospect, unique possessor of the scene.”¹⁰ Hence the illusion of completion through consumption became the aim and practice of the disembodied subject. With the development of mass culture and the expansion of consumer society, the promised satisfaction of the image-world installed in the subject an endless, insatiable desire for images that Barry has called “vampyric.” Presenting what Johanna Drucker has called a historical analogue to Walter Benjamin’s “paradigmatic analysis of space as cultural formation,” her videotape *Casual Shopper* (1980–81) maps the transformation of the arcade into a contemporary equivalent, the shopping mall.¹¹ But she has also traced the rise of other spaces under the scopic regime of the disembodied eye, focusing on the museum (which developed in the nineteenth century to answer demands

una metodología que ha definido cada vez más la vida social, así como los puntos de vista individuales. Uno de los resultados de esta transformación ha sido la concentración en la imagen como algo percibido de forma individual, pero experimentado de forma colectiva. Dado que la arquitectura transcribe las relaciones sociales mediante formas tangibles, la historia de la arquitectura facilita un registro concreto de este cambio en el imaginario colectivo. Barry señala, por ejemplo, que el teatro convencional, con un escenario y un auditorio con asientos para el espectador, es una invención del siglo XVI que coincidió con el desarrollo de la perspectiva⁷. Con su sucesión de escenas cambiantes, el escenario del Renacimiento constituía una ventana abierta hacia el mundo representado de un modo muy similar a la ciencia de la representación pictórica, que estaba surgiendo en aquel mismo periodo. Vitrubio, Palladio, Serlio y otros arquitectos concebían el teatro como un espacio mundial, un «*theatrum mundi*» en el que podía representarse la nueva vida urbana. De un modo muy similar a los posteriores ámbitos de experiencias colectivas, como el cine, cada escena era accesible de forma individual a múltiples espectadores a través de una construcción óptica que convergía en el «punto» diferenciado de cada perceptor. Como una tecnología humana, la perspectiva construía así un isomorfismo entre el «ojo» y el «yo» que permitía al observador instalarse en una posición de supremacía como dueño y señor del campo visual.

Barry ha comparado la construcción de esta tecnología oculocéntrica con el tránsito de las calles medievales, irregulares y desestructuradas, a los bulevares modernos, cuya construcción en perspectiva «impone orden a partir de un plan prefijado, encarnando la ilusión de la armonía» y facilitando al espectador itinerante una vista siempre emergente⁸. Durante la expansión del capitalismo consumista en el siglo XIX, la dimensión pública de la experiencia privada del espectador se plasmó en la galería comercial. Como un reino del espectáculo dedicado al deleite visual además de a la exhibición, la galería encontró su sujeto emblemático en el *flâneur* baudeleriano y su función en la práctica del *voyeurismo*. Paseando por una ciudad dominada ahora por los bienes de consumo, experimentando el característico placer de ver del capitalismo burgués, este nuevo sujeto *flâneur* se sometía a lo que, más tarde, Marcel Duchamp describiría como «la interrogación de los escaparates»⁹. El historiador del arte Norman Bryson ha destacado que el espectador/*voyeur* hacía uso de la dirección «personal» de la perspectiva, por la cual «la imagen reconoce al espectador (o, con más exactitud, construye) como un sujeto unitario, el dueño

for pleasure and ocular “possession”) and the universal exhibition, a testimony to late-nineteenth-century colonialist power. In each case, architecture provided a coordinated public response to the demands of the period’s immanent ideology, offering “one controlling image serving many people.”¹²

As a material and ideological system, perspective ascribes to the observer a specific location outside the scene of representation. Maintaining a distance between the subject and the object of vision, it denies the viewer a place within the space of the image. As a result, the viewer, who inhabits the place from which the representation “makes sense,” invariably reduplicates preexisting meanings. This structural exclusion of the spectator is responsible for the naturalistic hold and ideological efficacy of cinema. Barry’s oeuvre contains a catalogue of architectural spaces or motifs developed within the ocular regime of perspective, including the billboard or screen (*In the Shadow of the City . . . Vamp r y*, 1985; *The Terror and possibilities in the things not seen*, 1997), the display case (*Dépensé: a museum of irrecoverable loss*, 1990), the street window or vitrine (*Border Stories*, 2000), the museum (*First and Third*, 1987), the universal exhibition (*The Work of the Forest*, 1992), and the corporate atrium (*Adam’s Wish*, 1988). If Barry’s use of these motifs underlines her insistence on the formation of human subjectivity in the varied “machines” of architecture, her deployment of disjunctive or dialectical devices accentuates the need to construct active roles for the spectator within dominant visual paradigms. Her approach—one of presentation and strategic disruption—is exemplified by *In the Shadow of the City . . . Vamp r y*, which establishes mutually contradictory viewpoints inside the same physical and visual space. *In the Shadow . . .* deploys a double-sided screen lit up by images from separate projectors and penetrated by four smaller “windows,” also illuminated by projections. The dissociation of image from viewer plays out on multiple levels. On one hand the unsynchronized, alternating projections refuse a clear hold on the image; the spectator must navigate the two sides of the screen in space and through time. On the other hand, the small projections propose contrapuntal narratives that conflict with the larger views while simultaneously fracturing the integrity of the visual field. The visual irresolution constructed through this spatial and temporal multiplicity is paralleled in the viewing subject, who can gain neither a “window on the world” nor the subjective clarity and integrity such a window conventionally affords.

Barry’s attempt to locate subjective experience in the body of the viewer, breaking the hold of idealist visual paradigms,

de la perspectiva, el único poseedor de la escena»¹⁰. De ahí que la ilusión de plenitud experimentada a través del consumo se convirtiera en el objetivo y la práctica del sujeto incorpóreo. Con el desarrollo de la cultura de masas y la expansión de la sociedad de consumo, la satisfacción que prometía el mundo visual instaló al sujeto en un deseo interminable e insaciable de imágenes que Barry ha denominado «vampírico». Presentando lo que Johanna Drucker ha llamado una analogía histórica del «análisis paradigmático del espacio como formación cultural» de Walter Benjamin, su vídeo *Casual Shopper* (1980–81) traza el esquema de la transformación de la galería comercial en su equivalente contemporáneo, el centro comercial¹¹. No obstante, también ha descrito el auge de otros espacios bajo el régimen escópico del ojo incorpóreo, centrándose en el museo (que surgió en el siglo XIX como respuesta a las demandas de placer y «posesión» ocular) y la exposición universal, un testimonio del poder colonialista de finales del siglo XIX. En ambos casos, la arquitectura proporcionaba una respuesta pública coordinada a las demandas de la ideología inherente al periodo y ofrecía «una imagen de control que servía para muchas personas»¹².

Como sistema material e ideológico, la perspectiva asigna al observador una localización específica fuera de la escena de la representación. Manteniendo una distancia entre el sujeto y el objeto de la visión, deniega al espectador un lugar dentro del espacio de la imagen. Como resultado, el espectador, que habita el espacio desde el cual la representación «tiene sentido», reduplica invariablemente los significados preexistentes. Esta exclusión estructural del espectador es la causa de la atrayente impresión naturalista y la eficacia ideológica del cine. La obra de Barry contiene un catálogo de espacios o motivos arquitectónicos desarrollados dentro del régimen ocular de la perspectiva, incluyendo la valla publicitaria o la pantalla (*In the Shadow of the City . . . Vamp r y*, 1985; *The Terror and possibilities in the things not seen*, 1997), la vitrina (*Dépensé: a museum of irrecoverable loss*, 1990), el escaparate en la calle o el expositor (*Border Stories*, 2000), el museo (*First and Third*, 1987), la exposición universal (*The Work of the Forest*, 1992) y el vestíbulo central de las grandes empresas (*Adam’s Wish*, 1988). Si el uso que le da Barry a estos motivos subraya su insistencia en la formación de la subjetividad humana en las diversas «máquinas» de la arquitectura, su empleo de recursos disyuntivos o dialécticos acentúa la necesidad de construir papeles activos para el espectador dentro de los paradigmas visuales dominantes. Su enfoque —un enfoque de presentación y trastorno estratégico— está ejemplificado por *In the Shadow of the City... Vamp r y*, que



3



4



5

3, 4: *In the shadow of the city*, pp 144-147 in this catalogue.
5: *Border stories, working title, from one place another*, pp 160-161 in this catalogue.



6



7



8

6, 8: *Imagination, dead imagine*, pp 41-47 in this catalogue.
7: *First and third*, pp 108-109 in this catalogue.

is evident in a group of installations that extend from the 1980s through the early years of this century. Brian Wallis has described these ambitious works as proposing a “critical model of posthumanist subjectivity—one that is spectacular, specifically sited, always unfixed, always in the process of being produced.”¹³ A characteristic feature is their dependence for meaning on movement in and through space. In *Maelstrom: Max Laughs* (1988) Barry uses 3-D computer graphics to incorporate the subject in a post-perspectival visual environment that shifts with bodily motion. In *First and Third* (1987) the characteristic trail of light made by Western, “First World” cinema projectors is displaced through a hidden video projection of images of Third World immigrants, making their faces appear to hover without origin on the walls of the museum. The five-channel video tracks that the artist projects from the interior of a mirrored cube in *Imagination, Dead Imagine* (1991) similarly locate the image within the viewer’s space. If the mirrored cube is intended as an ironic play on Minimalism, which insisted on the viewer’s mobility in space, the videotaped imagery projected inside and over the cube—a loop of a androgynous head being covered with disturbing somatic fluids—violates the ocular focus of visual paradigms through its emphasis on the long-neglected body.¹⁴ In *Border Stories* (2001), designed as a site-specific installation in contiguous store windows, Barry staged the narrative development of four different videotaped stories according to a pedestrian’s motion down the street. Her emphasis on contradictory viewpoints and the viewer’s resolution of information in and through space is clearest, however, in several large, multipart installations that depend on the technical and heuristic strategies of collage.

These collaged images, culled from heterogeneous sources, illustrate Barry’s extensive research into the social and historical contexts of her installations. Topics range from the *converso* tradition of multivalent readings in late-fifteenth-century Spanish literature (*Study for the Mirror and Garden*, 2003 and 2005–6) to the contemporary gentrification of central London (*In Other Words*, 1991) and the social and physical economies of modern San Diego and Tijuana (*The Terror . . .*). Displaced from their original contexts and reinserted into new structures, the fragments reveal “hidden histories” and “minor” stories that are invisible to dominant perspectives. Although Barry has compared the effect of her disjunctive imagery and fissured narratives to the media practice of “switching channels,”¹⁵ at its core is a dialectical materialist vision that can be traced to the example of Walter Benjamin. One of the twentieth century’s great literary critics,

establece puntos de vista que se contradicen entre sí dentro del mismo espacio físico y visual. *In the Shadow...* despliega una pantalla de dos lados iluminada con imágenes provenientes de dos proyectores diferentes y en la que se abren cuatro «ventanas» más pequeñas, también iluminadas por proyecciones. La disociación de la imagen del espectador funciona en múltiples niveles: por un lado, las proyecciones asincronizadas y alternantes niegan la posibilidad de ver la imagen con claridad; el espectador debe desplazarse y recorrer los dos lados de la pantalla a través del espacio y el tiempo. Por otro lado, las pequeñas proyecciones proponen narrativas que sirven de contrapunto y entran en conflicto con las imágenes de mayor tamaño, a la vez que fracturan la integridad del campo visual. La irresolución visual construida mediante esta multiplicidad espacial y temporal se reproduce como una analogía en el sujeto que mira, que no puede obtener una «ventana al mundo» ni la claridad ni la integridad subjetivas que proporcionan convencionalmente ese tipo de ventanas.

El intento de Barry de localizar la experiencia subjetiva en el cuerpo del espectador, rompiendo con los paradigmas visuales idealistas, es evidente en un grupo de instalaciones que se extienden desde los años 80 hasta los primeros años de este siglo. Brian Wallis ha descrito estas ambiciosas obras como una propuesta de un «modelo crítico de subjetividad poshumanista; un modelo espectacular, diseñado específicamente para una localización, siempre cambiante, siempre en el proceso de ser producido»¹³. Un rasgo característico de las obras es su dependencia del movimiento dentro y a través del espacio para cobrar significado. En *Maelstrom: Max Laughs* (1988) Barry utiliza gráficos en 3-D para introducir al sujeto en un entorno visual post-perspectiva que evoluciona con el movimiento físico. En *First and Third* (1987), la característica estela luminosa creada por los proyectores de cine occidentales, «del primer mundo», es desplazada por una proyección de vídeo escondida de imágenes de inmigrantes del Tercer Mundo, que hace que sus rostros parezcan flotar sin origen en los muros del museo. Los vídeos de cinco canales que la artista proyecta desde el interior de un cubo de espejos en *Imagination, Dead Imagine* (1991), localizan igualmente la imagen dentro del espacio del espectador. Si el cubo especular pretende ser un juego irónico con el minimalismo, que insistía en la movilidad del espectador en el espacio, la imaginaria del vídeo proyectada dentro y sobre el cubo —un bucle de una cabeza andrógina que vemos siendo regada con inquietantes fluidos somáticos— viola el foco ocular de los paradigmas visuales con su énfasis en el cuerpo

Benjamin was, in no particular order, the inventor of the critical collage text, a prophet of the effects of new technologies on the society of the twentieth century, and an advocate for the liquidation of the idealist traditions inherited from the nineteenth. Barry's deployment of images to "read" the cultural formations expressed in different typologies and spaces shows an inspired appropriation of Benjamin's key insights.

The Work of the Forest (1992), for example, an installation developed for the Foundation for Architecture in Brussels, addresses the nineteenth-century use of Art Nouveau style and universal exhibitions to domesticate or cover over colonial expansion and the domination of African "otherness" by European nation-states. Drawing on the expeditions to the Congo organized by Belgium's King Leopold II and documented in the Universal Exhibition in Paris in 1878, Barry centers on the naturalization of "savage" exoticism through the cultural medium of style. Her focus is the way in which a model of subjectivity—individual, acquisitive, private, appropriative, colonialist—emerged in the nineteenth century and strategically allied itself with the industrialism and the aesthetics then developing. Here, the bourgeois interior exists as an image in a dialectical relationship with emerging industrial capitalism. Barry's key artifact—an ensemble made out of three curving Art Nouveau screens—is arranged so as to show three synchronized video tracks in the form of a continuous panorama. Because only two screens can be perceived simultaneously, the viewer's control over vision is precarious; similarly, the montage of fragments, which relates facts of African colonialism to late-nineteenth-century life, multiplies subject positions and points of view, encouraging the observer to construct disparate standpoints and historical interpretations. In this manner the reassuring comfort of monocular perspective is surrendered to subjective disorientation, as Barry undercuts the centered, private subject of humanism by refusing its visual coherence.

Dépensé, a work installed in the Glasgow Cheese Market in 1990 shortly after the building was abandoned, joins a Benjaminian allegorical vision to the writer's characteristic interest in ruins. The derelict vastness of the building, once an important center of commercial exchange, provided what Barry calls a "scene from Serlio," encapsulating both a past economy and the life-world of the Scottish city in the nineteenth century. The installation's context—a festival promoting the new prominence of Glasgow as a cultural capital—additionally permitted the viewer to read the city's industrial past through its postindustrial present. A

largamente descuidado.¹⁴ En *Border Stories* (2001), diseñado como una instalación concebida para un espacio concreto en escaparates contiguos, Barry presentaba el desarrollo narrativo de cuatro historias diferentes rodadas en vídeo siguiendo el movimiento de un peatón que baja una calle. Es, sin embargo, en varias instalaciones de múltiples partes que dependen de las estrategias técnicas y heurísticas del *collage* donde el hincapié de la artista en los contradictorios puntos de vista y en la resolución de la información por parte del espectador resulta especialmente claro.

Estas imágenes en *collage*, seleccionadas de fuentes heterogéneas, ilustran la amplia investigación de Barry de los contextos sociales e históricos de sus instalaciones. Los temas van desde la tradición de los conversos de las lecturas polivalentes en la literatura española de finales del siglo XV (*Study for the Mirror and Garden*, 2003 y 2005–6) a la *gentrification*¹ contemporánea del centro de Londres (*In Other Words*, 1991) y las economías sociales y físicas de las modernas San Diego y Tijuana (*The Terror...*). Desplazados de sus contextos originales y reinsertados en nuevas estructuras, los fragmentos revelan «historias escondidas» y «menores» que son invisibles para las perspectivas dominantes. Aunque Barry ha comparado el efecto de la imaginería disyuntiva y las narrativas fracturadas con la práctica de los medios de comunicación de «cambiar de canal»¹⁵, en esencia es una visión proveniente del materialismo dialéctico que puede encontrarse ya en el ejemplo de Walter Benjamin. Benjamin, uno de los mayores críticos literarios del siglo XX, fue el inventor (sin ningún orden en particular) del texto crítico en *collage*, un profeta de los efectos de las nuevas tecnologías en la sociedad del siglo XX y un defensor de la liquidación de las tradiciones idealistas heredadas del siglo XIX. El despliegue de imágenes de Barry para «leer» las formaciones culturales expresadas en diferentes tipologías y espacios revela una inspirada apropiación de las importantes reflexiones de Benjamin.

The Work of the Forest (1992), por ejemplo, una instalación creada para la Foundation for Architecture de Bruselas, aborda el uso del estilo Art Nouveau y las exposiciones universales en el siglo XIX para domesticar o cubrir cualquier expansión colonialista y la dominación de la «otredad» africana por parte de los estados-naciones europeos. Basándose en las expediciones al Congo organizadas por el rey de Bélgica Leopoldo II

1. El término describe el proceso por el cual ciertas áreas deterioradas del centro de la ciudad son ocupadas por grupos sociales de renta superior después de rehabilitada la vivienda y el consiguiente desplazamiento de los anteriores inquilinos, menos acomodados. (N. de la T.)



9



10

9, 10: *The work of the forest*, pp 60-61 in this catalogue.



11

11: *Rouen: touring machines/intermittent futures*, pp 110-113 in this catalogue.

large vitrine of the kind typically used for natural-history displays provided a screen for the projection of images of Glasgow's industrial past; scattered under and around the vitrine were thousands of once valuable commercial documents, transformed, through time and industry, into rubble. In *Dépensé* Barry presented not only a physical ruin but also the ruin of representation, demonstrating the replacement of a visual economy based on tangible presence by immaterial images and spectacle.

Barry's texts and comments document her attention to the role of emerging technologies in producing new configurations of space and social life. She has noted the changes introduced into her practice around 1987, when video eclipsed Super-8 film, replacing film's characteristic cone of light with seemingly self-engendered images.¹⁶ Similarly, the increasing primacy of illusory over "real" spaces, and of placeless subjects over the "grounded" subjects of humanism, is reflected in the displacement of older media like television and film by digital and other electronic technologies. Computer graphics, the imagistic strategies of advertising, and the unstable, irresolute effects produced by motion-sensor and fiber-optic technologies have confirmed the decline of the master shot and the mastering subject, as well as of the cinematic impression of inhabitable space. Barry remarks on this philosophical shift in *Public Fantasy*, observing that the multiple frames stored in a computer terminal now "delimit boundaries without attempting to recover a unified, or unifying subject, . . . provid[ing] a way to hold mutually contradictory viewpoints in the same space."¹⁷ An outcome of the interactivity of computer graphics, she notes, is to transform the observer into a "user."¹⁸ But the metamorphic spaces of electronic flows also desituate or dislocate the subject. One doesn't see "through" these spaces, as in the receding planes of classical perspective, nor do walls and windows anchor the coordinates of known space. Instead, space entertains dynamic relations between figure and ground, foreground and background, center and periphery. From within, the viewer sees a multiplicity of ephemeral and indeterminate images—in immaterial or "floating" spaces, replete with plural adjacencies, that induce or bring about what John Rajchman has called a "multiple everywhere."¹⁹ These are the virtual or "imaginary" spaces that, as Barry comments, have replaced architecture as the bearer of social meaning, transforming its formerly sturdy coordinates into a transparent screen, like a computer's.²⁰ They have also overtaken the public dimension of the street. In them, we enter new territory—a sphere that Paul Virilio has described as the "overexposed city," structured

y documentadas en la Exposición Universal de París de 1878, Barry se centra en la naturalización del exotismo «salvaje» a través del medio cultural del estilo. La artista pone el acento en el modo en que un modelo de subjetividad —individual, codicioso, privado, apropiativo, colonialista— surgió en el siglo XIX y se alió estratégicamente con el industrialismo y la estética que se estaba desarrollando en aquel momento. Aquí, el interior burgués existe como imagen en una relación dialéctica con el capitalismo industrial emergente. El artefacto clave de Barry —un conjunto compuesto por tres biombos Art Nouveau curvos— está preparado de modo que muestre tres películas de vídeo sincronizadas en forma de un panorama continuo. Debido a que solo dos de las pantallas pueden percibirse de forma simultánea, el control del espectador sobre la visión es precario; de igual manera, el montaje de los fragmentos, que relaciona hechos del colonialismo africano con la vida de finales del siglo XIX, multiplica las posiciones y puntos del vista sobre el tema, animando al observador a construir posiciones e interpretaciones históricas dispares. De esa forma, el tranquilizador confort de la perspectiva monocular se rinde a la desorientación subjetiva, ya que Barry debilita el tema centrado y privado del humanismo negando su coherencia visual.

Dépensé, una obra instalada en el Glasgow Cheese Market en 1990 poco después de que el edificio fuera desmantelado, une una visión alegórica benjaminiana al característico interés del escritor por las ruinas. La abandonada inmensidad del edificio, que una vez fuera un importante centro de intercambio comercial, facilita lo que Barry llama una «escena de Serlio», al encarnar tanto una economía del pasado como la vida mundana de la ciudad escocesa en el siglo XIX. El contexto de la instalación —un festival que promueve la nueva prominencia de Glasgow como capital cultural—permitía además al espectador leer el pasado industrial de la ciudad a través de su pasado posindustrial. Una gran vitrina de las que se suelen usar para exponer maquetas de historia natural servía de pantalla para la proyección de imágenes del pasado industrial de Glasgow; desperdigados por debajo y en torno a la vitrina había miles de documentos comerciales que una vez fueron valiosos y que habían sido transformados en escombros por el tiempo y la industria. En *Dépensé* Barry presentaba no solo una ruina física, sino también la ruina de la representación, poniendo de manifiesto cómo la economía visual basada en la presencia tangible ha sido sustituida por imágenes inmateriales y espectáculo.

around electronics and finance capital and connected by vertiginous speed-fed nodes, and that Deleuze has called “the brain city.”²¹

Barry’s imaginings about this virtual realm are evident in a group of brilliant projects that includes *Speedflesh* (1998), *Whole potatoes from mashed* (1993), and *Hardcell* (1994), among others. These works can be seen as addressing the idea of the virtual, which Rajchman has defined as offering “multiple potentials for new connections or unseen relations.”²² Yet Barry’s most cogent meditation on the topic may be the combined book and fiber-optic and video projection installation *Rouen: Touring machines/Intermittent Futures* (1993). Designed in two interrelated formats for exhibition in Rouen, the project asks a rhetorical question: What would it be like to live in the imagination? Using the pretext of Rouen’s past as the city made famous by Joan of Arc, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, and its cathedral, Barry answers with a hybrid space that joins together history, architecture, and literature, linking Rouen to many other places. Here Barry’s fictional “guidebook” serves as an analogue to Madame Bovary’s reading, which allowed Flaubert’s heroine to travel mentally far beyond her provincial circumstances to sample unexplored horizons and otherwise impossible situations. The “touring machine” is thus an imaginative vehicle, a mental motor that moves the armchair traveler through plural spaces and multiple times, allowing for relationships across and among different cultures and societies. As a result, Barry writes, the traveler is both “home in Rouen and with just a bit of thought is in any number of destinations.”²³ Composed of a mass of fiber-optic wires, the installation “actualizes” the guidebook, producing immaterial images and attesting to the “desituating”²⁴ effect of the new virtual spaces on the tourist/viewer. Like the cyberspace that it is, Barry’s “Rouen” allows the traveler to experience other subjectivities and to assume multiple and differing identities. As described in the preface, the installation initially appears as:

a tangle that could be the future. It doesn’t look like much, this mess of cables protruding in the room, but it has the capacity to deliver the world in Rouen. Right here. Off, it is dark, nothing happens. On, it sheds light. Pulsing and sputtering, “sampling” the guidebook. . . . Portraying imaginings. Churning and sputtering, the fibers come to life, drawing you in, at the speed of thought. You follow it. First one place, then the next.²⁵

As a site of imaginary multiplicity, Rouen/Rouen is an “ideal stage from which to assess the ever transforming

Los textos y comentarios de Barry documentan su atención hacia el papel de las tecnologías emergentes a la hora de producir nuevas configuraciones de espacio y vida social. Ha descrito los cambios introducidos en su práctica alrededor de 1987, cuando el vídeo eclipsó a la película de Super 8, reemplazando el característico cono de luz de la película con imágenes aparentemente autogeneradas¹⁶. De manera similar, la creciente primacía de lo ilusorio sobre los espacios «reales» y de los sujetos «sin lugar» por encima de los «conectados a tierra» del humanismo, se refleja en la sustitución de los antiguos medios como la televisión o el cine por los medios digitales y otras tecnologías electrónicas. La infografía, las estrategias imaginistas de la publicidad y los efectos inestables, irresolutos producidos por tecnologías con sensores de movimiento y fibra óptica, han confirmado el declive del plano master y del sujeto dominante, así como de la impresión cinematográfica del espacio habitable. Barry subraya este cambio filosófico en *Public Fantasy*, observando que los marcos múltiples almacenados en un ordenador ahora «delimitan fronteras sin tratar de recuperar un tema unificado o unificante, ... ofrec[iendo] un modo de reunir puntos de vista contradictorios en un mismo espacio»¹⁷. Un resultado de esta interactividad de la infografía informática, señala la artista, es la transformación del observador en «usuario»¹⁸. Sin embargo, los espacios metamórficos de los flujos electrónicos también *des-sitúan* o desplazan al sujeto. No se ve «a través de» esos espacios, como en los planos que se van alejando de la perspectiva clásica, ni los muros y las ventanas fijan las coordenadas del espacio conocido. Por el contrario, el espacio establece relaciones dinámicas entre la figura y el fondo, el primer plano y el fondo, el centro y la periferia. Desde dentro, el espectador ve una multiplicidad de imágenes efímeras e indeterminadas: en espacios inmateriales o «flotantes», repletos de adyacencias plurales que inducen o dan lugar a lo que John Rajchman ha denominado un «todas partes múltiple»¹⁹. Estos son los espacios virtuales o «imaginarios» que, como comenta Barry, han reemplazado la arquitectura como portadora del significado social, transformando sus macizas y resistentes coordenadas en una pantalla transparente, como la de un ordenador²⁰. También han hecho suya la dimensión pública de la calle. En estos espacios virtuales, entramos en un nuevo territorio, una esfera que Paul Virilio ha descrito como la «ciudad sobreexpuesta», estructurada en torno a la electrónica y al capital financiero y conectada por medio de nodos que se comunican por sinapsis de velocidad vertiginosa y que Deleuze ha llamado «la ciudad-cerebro»²¹.

Las imágenes de Barry sobre este reino virtual son evidentes en un grupo de brillantes proyectos que incluye



12

12: Rouen: touring machines/intermittent futures, pp 110-113 in this catalogue.

urban fabric—that collection of flows and modal points that collude to make up the city.”²⁶ This metastasizing field—one that incorporates the observer into the observed—is also the site of a new problematic, posing the formidable challenge of how to represent an emerging order of unstable spaces and indeterminate, postcolonial subjectivities. Barry has risen to the challenge in her dispassionate address to this new atopia as it develops out of the historical dismantling of the cinematic paradigm. Much as Flaubert delineated the nineteenth-century intersection of printing technology with an unfolding industry of mass-produced novels, so Barry has located in these new spaces revealed by postindustrial electronic technologies the ineluctable force of what Foucault would call a “diagram.”

Speedflesh (1998), *Whole potatoes from mashed* (1993) y *Hardcell* (1994), entre otros. Puede considerarse que estas obras abordan la idea de lo virtual, que Rajchman ha definido diciendo que ofrece «múltiples potenciales para nuevas conexiones o relaciones ocultas»²². No obstante, tal vez la meditación más contundente de Barry sobre el tema sea la instalación combinada de libro y fibra óptica y videoproyección *Rouen: Touring machines/Intermittent Futures* (1993). Diseñada en dos formatos interrelacionados para su exposición en Rouen, el proyecto formula una pregunta retórica: ¿cómo sería vivir en la imaginación? Utilizando el pretexto del pasado de Rouen como la ciudad que hicieron famosa Juana de Arco, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y su catedral, Barry responde con un espacio híbrido que une la historia, la arquitectura y la literatura, vinculando Rouen a muchos otros lugares. Aquí la «guía» ficticia de Barry sirve como una analogía de la lectura de Madame Bovary, que permitió a la heroína de Flaubert viajar mentalmente mucho más lejos de sus circunstancias provincianas para probar horizontes inexplorados y situaciones, de otro modo, imposibles para ella. La «máquina de viajar» es, por tanto, un vehículo imaginativo, un motor mental que transporta al viajero de sillón a través de espacios plurales y tiempos múltiples, permitiendo que existan relaciones entre diferentes culturas y sociedades. Como resultado, escribe Barry, el viajero está a la vez «en casa en Rouen y, con un ligero esfuerzo mental, en un número indeterminado de destinos»²³. Compuesta por una masa de cables de fibra óptica, la instalación «actualiza» la idea de la guía, produciendo imágenes inmateriales y atestiguando el efecto «des-situador»²⁴ de los nuevos espacios virtuales del turista/espectador. Como ciberespacio que es, «Rouen» de Barry permite al viajero experimentar otras subjetividades y asumir identidades múltiples y dispares. Como se describe en el prefacio, la instalación aparece inicialmente como:

Un enredo que podría ser el futuro. No parece gran cosa, este protuberante embrollo de cables en la habitación, pero tiene la capacidad de entregarnos el mundo en Rouen. Justo aquí. Cuando está en «off», todo está oscuro, nada sucede. Cuando está en «on», da luz. Emitiendo pulsaciones y chisporroteando, «probando» la guía... Representando productos de la imaginación. Agitándose y chisporroteando, las fibras cobran vida, atrayéndote hacia ellas, a la velocidad del pensamiento. Vas siguiéndolo. Primero un lugar, luego el siguiente²⁵.

Como sede de una multiplicidad imaginaria, Rouen/Rouen es un «escenario ideal desde el que evaluar el siempre cambiante tejido urbano, esa colección de flujos y puntos modales que actúan en colusión para conformar la ciudad»²⁶. Este campo que se llena de metástasis —que incorpora el observador a lo observado es asimismo la sede de una nueva problemática al plantear el formidable desafío de cómo representar un orden emergente de espacios inestables y subjetividades indeterminadas y poscoloniales. Barry ha aceptado el desafío con su tratamiento desapasionado de esta nueva «atopía» a medida que ha ido surgiendo a partir del desmantelamiento histórico del paradigma cinematográfico. De un modo muy similar al utilizado por Flaubert para delinear la intersección acaecida en el siglo XIX entre la tecnología de la imprenta y la naciente industria de novelas producidas en masa, Barry ha localizado en estos nuevos espacios revelados por las tecnologías electrónicas posindustriales la fuerza ineluctable de lo que Foucault llamaría un «diagrama».

Notes

1 . Gilles Deleuze, *Foucault*, trans. Sean Hand (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 116.

2 . Quotations of Deleuze used in this paragraph come from ibid., pp. 33–40.

3 . Mary Ann Doane, "Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory," in E. Ann Kaplan, ed., *Psychoanalysis and Cinema* (New York: Routledge, 1990), p. 51.

4 . The term "punctiform" is the psychoanalyst Jacques Lacan's. For a discussion of Lacanian concepts in film theory, see, among others, my "Engaging Perspectives: Film, Feminism, Psychoanalysis, and the Problem of Vision" in Russell Ferguson, ed., *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, and New York: The Monacelli Press, 1996), pp. 216–43.

5 . Judith Barry, *Public Fantasy: An Anthology of Critical Essays, Fictions and Project Descriptions*, ed. Iwona Blazwick (London: Institute of Contemporary Art, 1991), p. 23.

6 . Ibid., p. 114.

7 . Ibid., p. 21.

8 . Ibid., p. 23.

9 . Marcel Duchamp, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (New York: Oxford University Press, 1973), p. 74.

10 . Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge: at the University Press, 1984), p. 77.

11 . Johanna Drucker, "Spectacle and Subjectivity: The Work of Judith Barry," in Barry, *Public Fantasy*, p. 9.

12 . Barry, "Wilful Amnesia," in *Public Fantasy*, p. 77.

13 . Brian Wallis, "Judith Barry and the Space of Fantasy," in Barry, *Projections: Mise en Abyme* (North Vancouver: Presentation House Gallery, 1997), p. 24.

14 . See Barry's discussion of *Imagination, Dead Imagine* in "Corpses Don't Cast Shadows," *Public Fantasy*, p. 67.

Notas

1 . Gilles Deleuze, *Foucault*, trad. José Vázquez (Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1987).

2 . Las afirmaciones de Deleuze incluidas en este párrafo provienen de ibídem.

3 . Mary Ann Doane, «Remembering Women: Psychical and Historical Constructions in Film Theory», en E. Ann Kaplan, ed., *Psychoanalysis and Cinema* (Routledge, Nueva York, 1990), p. 51.

4 . El término «puntiforme» es del psicoanalista Jacques Lacan. Los conceptos lacanianos de teoría del cine aparecen tratados, entre otros, en mi artículo «Engaging Perspectives: Film, Feminism, Psychoanalysis, and the Problem of Vision» en Russell Ferguson, ed., *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (The Museum of Contemporary Art, Los Angeles y The Monacelli Press, Nueva York, 1996), pp. 216–43.

5 . Judith Barry, *Public Fantasy: An Anthology of Critical Essays, Fictions and Project Descriptions*, ed. Iwona Blazwick (Institute of Contemporary Art, Londres, 1991), p. 23.

6 . Ibid., p. 114.

7 . Ibid., p. 21.

8 . Ibid., p. 23.

9 . Marcel Duchamp, *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (Oxford University Press, Nueva York, 1973), p. 74.

10 . Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (Cambridge University Press, Cambridge, 1984), p. 77.

11 . Johanna Drucker, «Spectacle and Subjectivity: The Work of Judith Barry», en Barry, *Public Fantasy*, p. 9.

12 . Barry, «Wilful Amnesia», en *Public Fantasy*, p. 77.

13 . Brian Wallis, «Judith Barry and the Space of Fantasy» en Barry, *Projections: Mise en Abyme* (Presentation House Gallery, North Vancouver, 1997), p. 24.

15 . Barry, "Wilful Amnesia," p. 78.

16 . See "Uncanny Installations: A Conversation with Judith Barry, Brian Wallis and Mark Wigley," in Barry, *Projections*, p. 40.

17 . Barry, "Eyestrain," in *Public Fantasy*, p. 116.

18 . Ibid., p. 115.

19 . John Rajchman, *Constructions* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998), p. 30. I am indebted to Rajchman's slim but powerful volume for many insights on the theme of the virtual in contemporary life.

20 . Barry, " Vamp r y," *Public Fantasy*, p. 84.

21 . Both quoted in Rajchman, *Constructions*, p. 6.

22 . Ibid., p. 114.

23 . Barry, "For Those Who Travel Best by Remaining Stationary in a Chair," in Brad Miskell and Barry, *Rouen: Touring Machines/Intermittent Futures* (Rouen: Centre d'Art Contemporain, 1993), p. 37.

24 . The term is Rajchman's. See *Constructions*, p. 85.

25 . Miskell and Barry, *Rouen*, p. 9.

26 . Ibid., p. 42.

* Violence in Space
Does a sculpture need to be corporeal? This question preoccupied me in the mid '80's. This sculpture was initially designed as a magazine spread. It is one example from a series of sculptures proposed to various magazines in the late 1980's. Here the pages are printed in opposition to one another such that when the page is open, the dragon-fly seems free to fly even as the hands flutter around it. And as the page is closed, the two hands clapping seemingly smash the dragon-fly in mid-flight. Hence the title, Violence in Space.

14 . Véanse los comentarios de Barry sobre *Imagination, Dead Imagine* en «Corpses Don't Cast Shadows», *Public Fantasy*, p. 67.

15 . Barry, «Wilful Amnesia», p. 78.

16 . Véase «Uncanny Installations: A Conversation with Judith Barry, Brian Wallis and Mark Wigley», en Barry, *Projections*, p. 40.

17 . Barry, «Eyestrain», en *Public Fantasy*, p. 116.

18 . Ibid., p. 115.

19 . John Rajchman, *Constructions* (The MIT Press, Cambridge, Mass., 1998), p. 30. Estoy en deuda con esta breve pero potente obra de Rajchman por las numerosas reflexiones de gran perspicacia que contiene sobre el tema de lo virtual en la vida contemporánea.

20 . Barry, «Vamp r y», *Public Fantasy*, p. 84.

21 . Ambos citados en Rajchman, *Constructions*, p. 6.

22 . Ibid., p. 114.

23 . Barry, «For Those Who Travel Best by Remaining Stationary in a Chair», en Brad Miskell and Barry, *Rouen: Touring Machines/Intermittent Futures* (Centre d'Art Contemporain, Rouen, 1993), p. 37.

24 . El término es de Rajchman. Véase *Constructions*, p. 85.

25 . Miskell and Barry, *Rouen*, p. 9.

26 . Ibid., p. 42.

: Violence in Space
¿Una escultura tiene que ser corpórea? Esta cuestión me preocupaba a mediados de los 80. Inicialmente, esta escultura fue diseñada como una doble página de una revista. Es un ejemplo de una serie de esculturas que propuse a diversas revistas a finales de los 80. Aquí las páginas aparecen opuestas la una a la otra de modo que cuando la página está abierta, la libélula parece libre para volar aunque las manos se agiten a su alrededor. Y cuando la página está cerrada, las dos manos que dan una palmada parecen aplastar a la libélula mientras vuela. De ahí el título: Violence in Space (Violencia en el espacio).

bio, biblio
index/production credits
acknowledgements

biografía, bibliografía
índice/créditos
agradecimientos

Judith Barry
Resume

My education includes training in architecture, art, literature, film theory and computer graphics.

I also write critical essays and fiction. I have contributed essays to a number of contemporary art publications including *Blasted Allegories*, (MIT Press, 1987, edited by Brian Wallis) and *Thinking about Exhibitions*, (Routledge, 1996, edited by Greenberg, Ferguson, Nairne) and numerous magazines. In 1991 the ICA in London, England published a collection of some of my essays in a book called *Public Fantasy*, edited by Iwona Blazwick. My publications include *Projections: mise en abyme*, with an essay by Brian Wallis and interview between myself, Mark Wigley and Brian Wallis, Presentation House, Vancouver 1997; the catalogue for the Frederich Kiesler Prize, Vienna 2000, the catalogue for the 8th Cairo Biennale 2001, essay by Gary Sangster, Contemporary Museum, Baltimore and *The Study for the Mirror and Garden*, Museum Jose Guerrero, Diputacion de Granada, Spain with essays by Jan Avgikos and Jean Fisher (2003).

Since 1977 I have exhibited across the United States, most notably at the Getty Museum, Los Angeles ('07), Queens Museum, Santa Monica Museum of Art ('06), ICA, Boston ('02), San Francisco Museum of Modern Art, ('80), Whitney Museum, New York ('82, '87, '88, '89, '94), Museum of Modern Art, New York ('80, '86, '87, '88, '96, 2000), New Museum, New York, ('85, '86, '88, '89, '96, '04), PS 1, New York (2000), ICP, New York ('02), University Art Museum, Berkeley ('82, '89), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, ('89, '96), Carnegie International, Carnegie Museum, Pittsburgh ('91), Wexner Center, Columbus ('96, '98), Museum of Contemporary Art, Chicago ('97, '07), Renaissance Society, Chicago ('92), Henry Art Gallery, Seattle ('97), Museum of Modern Art, Cleveland ('96) and the galleries Nicole Klagsbrun, NY, Rena Bransten, San Francisco and Rosamund Felsen, Los Angeles. In Europe, my installations have recently shown at L'Arc, Paris ('07), Whitechapel, London ('06),Frac Lorraine, Metz and DA2, Salamanca, ('05),the Cordaria, Lisbon, ZKM, Karlsruhe, and the Berlin Biennale 3, Berlin ('04), Secession, Vienna , ARCO, Madrid , Museum Jose

Guerrero, Granada ('03), ZKM, Karlsruhe, Moderna Museet, Stockholm ('02), the MACBA, Barcelona, Generali Foundation, Vienna, National Museum of Modern Art, Kyoto ('01), Tate Modern, London, Russian Museum, St. Petersburg, Musee des Beaux Artes, Nantes ('00), MOMA, Oxford, Boymans Museum, Rotterdam and Le Fresnoy, Lille ('99), Miro Foundation, Barcelona, and Witte de With, Rotterdam ('98), Palazzo delle Esposizioni, Rome ('97), Belem Cultural Center, Lisbon ('94), Foundation Caja des Pensiones, Barcelona, ('94, '96,'97), Madrid ('91), the Mukha, Antwerp ('93), de Appel, Amsterdam ('84, '94), the Kunsthal, Rotterdam('93), Ferme La Buisson, Paris ('93), Foundation pour l'architecture, Brussels ('92), the ICA , London ('83, '91),Hayward Gallery, London ('91), and Riverside Studios, London ('87, '91), le Consortuim, Dijon ('88, '90), Venice Biennale, ('88, '90, 2000), Lyon Biennale de la Dance ('88, '90) and the galleries Xavier Hufkens, Brussels, Pieroni Gallery, Rome, Luis Serpa, Lisbon, Hubert Winter, Vienna and Karin Sachs, Munich. My installations have also been included in other international exhibitions including the Whitney Biennale, NYC ('87); INSITE '97 and '00, San Diego/Tijuana; ARTEC '93, Nagoya Biennale, Japan; Rotterdam International Film Festival ('92, '99, '01); the 22nd International Bienal of Sao Paolo ('94), Brazil; the Sydney Biennale ('82), among others.

My single channel videos have been screened at Festivals in Melbourne, Basel, Taormina, Rotterdam, New York, Chicago, Toronto, Berlin, Oberhausen, and San Francisco. I have realized site specific projects in the Fashion Institute of Technology ('94), L'Unite, Firminy, France ('93), L'Usine Fromage, Rouen ('93), the FRAC, Corse ('93), , the London Underground ('91), the Cheese Market, Glasgow ('90), the World Financial Center, New York ('88), Times Square, New York ('85) as well as numerous exhibition designs including 'alt. youth media' for The New Museum, and 'a/drift' for Bard College, Annadale-on-the-Hudson, both in 1996.

Grants and Awards

- 1978

LINE (book award)
- 1986

New York Foundation for the Arts, emerging forms fellowship
New York State Council on the Arts, video
Art Matters (project grant)
- 1989

Art Matters (project grant)
National Endowment for the Arts, artists fellowship
- 1990

New York Foundation for the arts, emerging forms fellowship
- 1996

Wexner Center for the Arts Residency in Video
- 1997

New York Foundation for the Arts, emerging forms fellowship
- 2000

Friedrich Kiesler Prize for Architecture and the Arts
- 2001

Best Pavilion/Audience Award, 8th Cairo Biennale, Cairo
Anonymous was a woman
- 2005

New York State Council on the Arts, film/video
UCLA Arts Council Chair, Los Angeles
CAVS Senior Fellow, MIT, Boston
- 2006

Daniel Langlois Foundation Project Grant

Judith Barry
Currículum

Mi formación académica incluye cursos de formación en arquitectura, arte, literatura, teoría del cine e infografía.

También he escrito diversos ensayos críticos y obras de ficción y he colaborado con diversos artículos en varias publicaciones de arte contemporáneo, entre las que se cuentan *Blasted Allegories*, (MIT Press, 1987, editada por Brian Wallis) y *Thinking about Exhibitions*, (Routledge, 1996, editada por Greenberg, Ferguson, Nairne), así como en numerosas revistas. En 1991, el ICA de Londres, Inglaterra, publicó algunos de mis ensayos en un libro titulado *Public Fantasy*, editado por Iwona Blazwick. Mis publicaciones incluyen *Projections: mise en abyme*, con un ensayo de Brian Wallis y una entrevista entre Mark Wigley, Brian Wallis y yo, Presentation House, Vancouver 1997; el catálogo para el Frederich Kiesler Prize, Viena 2000, el catálogo para la 8' Bienal de El Cairo 2001, ensayo de Gary Sangster, Contemporary Museum, Baltimore y *Estudio para el espejo y el jardín*, Museo José Guerrero, Diputación de Granada, España, con ensayos de Jan Avgikos y Jean Fisher (2003).

Desde 1977 he expuesto en diversos museos de Estados Unidos, entre los que destacan el Getty Museum, Los Angeles ('07), Queens Museum, Santa Monica Museum of Art ('06), ICA, Boston ('02), San Francisco Museum of Modern Art, ('80), Whitney Museum, Nueva York ('82, '87, '88, '89, '94), Museum of Modern Art, Nueva York ('80, '86, '87, '88, '96, 2000), New Museum, Nueva York, ('85, '86, '88, '89, '96, '04), PS 1, Nueva York(2000), ICP, Nueva York ('02), University Art Museum, Berkeley ('82, '89), Museum of Contemporary Art, Los Angeles, ('89, '96), Carnegie International, Carnegie Museum, Pittsburgh ('91), Wexner Center, Columbus ('96, '98), Museum of Contemporary Art, Chicago ('97, '07), Renaissance Society, Chicago ('92), Henry Art Gallery, Seattle ('97), Museum of Modern Art, Cleveland ('96) y las galerías Nicole Klagsbrun, NY, Rena Bransten, San Francisco y Rosamund Felsen, Los Angeles. En Europa, mis instalaciones han sido expuestas recientemente en L'Arc, París ('07), Whitechapel, Londres ('06), Frac

Lorraine, Metz y DA2, Salamanca, ('05), Cordaria, Lisboa, ZKM, Karlsruhe y en la 3ª Bienal de Berlin, Berlín ('04), Secession, Viena, ARCO, Madrid, Museo José Guerrero, Granada ('03), ZKM, Karlsruhe, Moderna Museet, Estocolmo ('02), MACBA, Barcelona, Generali Foundation, Viena, National Museum of Modern Art, Kioto ('01), Tate Modern, Londres, Russian Museum, San Petersburgo, Musee des Beaux Artes, Nantes ('00), MOMA, Oxford, Boymans Museum, Róterdam y Le Fresnoy, Lille ('99), Miro Foundation, Barcelona, y Witte de With, Róterdam ('98), Palazzo delle Esposizioni, Roma ('97), Belem Cultural Center, Lisboa ('94), Fundación Caja de Pensiones, Barcelona, ('94, '96,'97), Madrid ('91), the Mukha, Amberes ('93), de Appel, Amsterdam ('84, '94), Kunsthal, Róterdam('93), Ferme La Buisson, París ('93), Foundation pour l'architecture, Bruselas ('92),ICA , Londres ('83, '91), Hayward Gallery, Londres ('91) y Riverside Studios, Londres ('87, '91), le Consortuim, Dijon ('88, '90), Bienal de Venecia, ('88, '90, 2000), Lyon Biennale de la Dance ('88, '90) y las galerías Xavier Hufkens, Bruselas, Pieroni Gallery, Roma, Luis Serpa, Lisboa, Hubert Winter, Viena y Karin Sachs, Múnich. Mis instalaciones han sido incluidas en otras exposiciones internacionales, incluyendo la Bienal de Whitney, NY ('87); INSITE '97 and '00, San Diego/Tijuana; ARTEC '93, Bienal de Nagoya, Japón; Rotterdam International Film Festival ('92, '99, '01); 22 Bienal Internacional de Sao Paolo ('94), Brasil; Bienal de Sydney ('82), entre otras.

Mis vídeos monocanal han sido proyectados en festivales como los de Melbourne, Basilea, Taormina, Róterdam, Nueva York, Chicago, Toronto, Berlín, Oberhausen y San Francisco. He llevado a cabo proyectos adaptados al espacio expositivo en el Fashion Institute of Technology ('94), L'Unite, Firminy, Francia ('93), L'Usine Fromage, Rouen ('93), the FRAC, Corse ('93), el Metro de Londres ('91), Cheese Market, Glasgow ('90), World Financial Center, Nueva York ('88), Tímes Square, Nueva York ('85) así como numerosos diseños de exposiciones entre los que se cuentan "alt. youth media" para el New Museum y "a/drift" para el Bard College, Annadale-on-the-Hudson, ambos en 1996.

Becas y premios

- 1978

LINE (beca para producir un libro)
- 1986

New York Foundation for the Arts, emerging forms fellowship (producción de obra)
New York State Council on the Arts, vídeo
Art Matters (subvención de un proyecto)
- 1989

Art Matters (subvención de un proyecto)
National Endowment for the Arts, beca para artistas
- 1990

New York Foundation for the arts, emerging forms fellowship
- 1996

Wexner Center for the Arts, Residencia de vídeo
- 1997

New York Foundation for the Arts, emerging forms fellowship
- 2000

Friedrich Kiesler Prize for Architecture and the Arts
- 2001

Mejor pabellón/Premio del público, 8ª Bienal de El Cairo, Cairo
Anonymous was a woman
- 2005

New York State Council on the Arts, película/vídeo
UCLA Arts Council Chair, Los Angeles
CAVS Senior Fellow, MIT, Boston
- 2006

Daniel Langlois Foundation Project Grant

Judith Barry

Selected Bibliography

*Indicates individual catalogues or books solely by or about Judith Barry

About Judith Barry

- Loeffler, Carl; “Various Performances - Judith Barry”, *Performance Anthology*, Contemporary Arts Press, 1980
- Hanhardt, John; “Ideology/Praxis”, Whitney Museum, New American Film, Dec. 16-19, 1982
- Roth, Moira, *A Decade of Women in Performance Art*, Astro Arts Press, 1983
- Lehman, Peter; “Video Art, Video Games”, interview with J. Barry”, *Wide Angle* 6, March 1984
- London, Barbara; “Video: Its Context”, Video by Artists 2, ed. E.Towne, Art Metropole Press, 1986
- *6. Fisher, Jean, *Judith Barry:Through the Mirror of Seduction*, Douglas Hyde Gallery, Dublin, 1987
- Morse, Margaret; “Video Works by Judith Barry”, *AfterImage*, October 1987
- Fisher, Jean; “The Vampiric Text”, Parkett, Fall 1987
- Saylor, Ken; “Recycled Culture”, in “Non in Codice”, Galeria Pieroni, Rome, 1987
- Wallis, Brian; “Questioning Documentary”, *Aperture*, Fall 1988
- Schwabsky, Barry; “Spotlight: Non in Codice”, *Flash Art*, Jan/Feb 1988
- Schwabsky, Barry; “Architecture of the Gaze: An Interview with Judith Barry”, *Arts Magazine*, Summer 1989
- Cameron, Dan, *The Savage Garden*, Fundacion La “Caixa”, Madrid, 1991
- Drucker, Johanna; “Spectacle & Subjectivity”, *Artscribe*, March/April 1991
- Canogar, Daniel; “Vampires Never Die,” *Lapiz*, #89, October 1992
- *16. Mari, Bartomeu/Brayer, Marie-Ange, *Judith Barry: The Work of the Forest*, Fondation pour l’architecture, Brussels 1992
- Gintz, Claude; “Judith Barry,” *Forum International* #18, May-August 1993
- Drucker, Johanna; “Simulation/Spectacle - Beyond the Boundaries of the Old Avant-Garde and Exhausted Modernism,” *Third Text*, N°22, Spring 1993
- Kaplan, E. Ann; “Feminism(s) Postmodernism(s): MTV and Alternate Women’s Videos and Performance

- Art” in *Women and Performance*, Issue #1, New York, 1993
- Benjamin, Andrew, “Judith Barry Installation Art”, *Art & Design Profile*, N°30, March-April 1993
 - Morse, Margaret; “The Body in Space”, *Art in America*, April 1993,
 - Tamblyn, Christine; “The Hair of the Dog That Bit Us”, *New Feminist Criticism*, ed. Joanna Fruen, Harper Collins, 1994
 - Drucker, Johanna, *Theorizing Modernism: Visual art and the Critical tradition*, Columbia University Press, 1994
 - Brayer, Marie-Ange; “Projects and Projections of Space”, *Art Press*, June 1994
 - Corrin, Lisa, *Mining the Museum: An installation by Fred Wilson*, The Contemporary, Baltimore, 1994
 - Archer, Michael, *Installation Art*, Thames and Hudson, 1994
 - Heartney, Eleanor; “Video in Situ,” *Art in America*, October 1995
 - Lucie-Smith, Edward, *ART Today*, Phaidon Press, 1995
 - Avgikos, Jan, “Rauschenberg’s Cyborgs”, *Sculpture* #54, May/June 1996,
 - Drobnick, Jim, “Interrogating the ideologies of Technology: an interview with Judith Barry”, *Parachute* #84, October/December 1996
 - Rellie, Jemima, *20th Century Art Book*, Phaidon Press 1996
 - Tarantino, Michael, “Review: Judith Barry at Xavier Hurfkens”, *Artforum*, October 1996
 - Archer, Michael, *Art Since 1960*, Thames and Hudson, 1997
 - Morris, Maggie, *Virtualities*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1998
 - *35. Wallis, Brian, *Judith Barry: Projections: mise-en-abyme*, Presentation House, Vancouver, 1998.
 - Rush, Michael, *New Media in late 20th - Century Art*, Thames & Hudson, 1999
 - *37. Dusini, Matthias, “ An Architecture of the Gaze”, Kiesler Foundation, Vienna, 2000
 - Pagel, David, “Entering a Dream State with Judith Barry’s Video Installations”, *LA Times*, Los Angeles,

December 22, 2000

- *39. Sangster, Gary, *Judith Barry*, Contemporary Museum, Baltimore, 2001
 - Rickitt/Phelan, *Art and Feminism*. Phaidon, London, 2001
 - Weibel, Peter et al, *Future Cinema*, ZKM, Karlsruhe date?
 - Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion*, Verso, New York, 2002
 - *43. Avgikos, Jan, “ Based on a True Story”, in *Judith Barry: Study for the Mirror and Garden*, Museum Jose Guerrero, Diputacion de Granada, 2003
 - *44. Fisher, Jean, “In the Garden of Forked Desires”, in *Judith Barry: Study for the Mirror and Garden*, Museum Jose Guerrero, Diputacion de Granada, 2003
 - Vozmediano, Elena, “La Fantasia granadina de Judith Barry”, *El Mundo*, Magazine El Cultural, Madrid May 22 –28, 2003
 - Fernandez, Carmen, “El imaginario granadino de Judith Barry”, *El Mundo*, Cultural, Madrid June 2, 2003
 - Cork, Richard, *Breaking Down Barriers: Art in the 1990’s*, Yale University Press, London 2003
 - Harris, Larissa/Scharrer, Eva, “No Development, just repetition”, *Neue Review* #5, Berlin March 2004
 - Smith, Roberta, “Looking back at the flurry on the far side”, *New York Times*, December 10, 2004
 - Richer, F. /Rosenzweig, M., *No.1 : First Works by 362 Artists*, DAP Press, 2005
 - Bruno, Giuliana, *Interiors: Public Intimacy in the Visual Arts*, Any/MIT Press, 2005
 - Harvey, David, *Spaces of Global Capitalism*, Verso, London, 2006
 - Rebollar, Monica, “El Espacio como espejo/the space as mirror”, *Lapiz* 243, Madrid, May 2008,
 - Balmisa, Alberto Sanchez, “Entrevista con Judith Barry”, *Exit Express* No. 36, Madrid, May 2008
 - Mariano Meyer, “Review: Judith Barry, DA2”, *Modern Painter*, July/August 2008
 - Young, Paul, *The Artist’s Film*, Taschen, 2008 (forthcoming)
 - Corner, Stuart, ed. *Film and Video Art*, Tate Britain, 2008 (forthcoming)
- By Judith Barry**

Judith Barry

Bibliografía seleccionada

*Catálogos o libros dedicados en exclusiva a Judith Barry o cuya autoría corresponde únicamente a la artista

Sobre Judith Barry

- Loeffler, Carl; «Various Performances - Judith Barry», *Performance Anthology*, Contemporary Arts Press, 1980
- Hanhardt, John; «Ideology/Praxis», *Whitney Museum*, New American Film, dic. 16-19, 1982
- Roth, Moira, *A Decade of Women in Performance Art*, Astro Arts Press, 1983
- Lehman, Peter; «Video Art, Video Games, interview with J. Barry», *Wide Angle* 6, marzo 1984
- London, Barbara; «Video: Its Context», *Video by Artists 2*, ed. E.Towne, Art Metropole Press, 1986
- *6. Fisher, Jean, *Judith Barry:Through the Mirror of Seduction*, Douglas Hyde Gallery, Dublin, 1987
- Morse, Margaret; «Video Works by Judith Barry», *AfterImage*, octubre 1987
- Fisher, Jean; «The Vampiric Text», *Parkett*, otoño 1987
- Saylor, Ken; «Recycled Culture», en «Non in Codice», *Galeria Pieroni*, Roma, 1987
- Wallis, Brian; «Questioning Documentary», *Aperture*, otoño 1988
- Schwabsky, Barry; «Spotlight: Non in Codice», *Flash Art*, en/feb 1988
- Schwabsky, Barry; «Architecture of the Gaze: An Interview with Judith Barry», *Arts Magazine*, verano 1989
- Cameron, Dan, *The Savage Garden*, Fundación «La Caixa», Madrid, 1991
- Drucker, Johanna; «Spectacle & Subjectivity», *Artscribe*, marzo/abril 1991
- Canogar, Daniel; «Vampires Never Die», *Lápiz*, n.º 89, octubre 1992
- *16. Mari, Bartomeu/Brayer, Marie-Ange, *Judith Barry: The Work of the Forest*, Fondation pour l’architecture, Bruselas 1992
- Gintz, Claude; «Judith Barry», *Forum International* n.º 18, mayo-agosto 1993
- Drucker, Johanna; «Simulation/Spectacle - Beyond the Boundaries of the Old Avant-Garde and Exhausted Modernism», *Third Text*, n.º 22, primavera 1993
- Kaplan, E. Ann; «Feminism(s) Postmodernism(s): MTV and Alternate Women’s Videos and Performance

- Art» en *Women and Performance*, Edición n.º 1, Nueva York, 1993
- Benjamin, Andrew, «Judith Barry Installation Art», *Art & Design Profile*, n.º 30, marzo-abril 1993
 - Morse, Margaret; «The Body in Space», *Art in America*, abril 1993
 - Tamblyn, Christine; «The Hair of the Dog That Bit Us», *New Feminist Criticism*, ed. Joanna Fruen, Harper Collins, 1994
 - Drucker, Johanna, *Theorizing Modernism: Visual art and the Critical tradition*, Columbia University Press, 1994
 - Brayer, Marie-Ange; «Projects and Projections of Space», *Art Press*, junio 1994
 - Corrin, Lisa, *Mining the Museum: An installation by Fred Wilson*, The Contemporary, Baltimore, 1994
 - Archer, Michael, *Installation Art*, Thames and Hudson, 1994
 - Heartney, Eleanor; «Video in Situ», *Art in America*, octubre 1995
 - Lucie-Smith, Edward, *ART Today*, Phaidon Press, 1995
 - Avgikos, Jan, «Rauschenberg’s Cyborgs», *Sculpture* n.º 54, mayo/junio 1996
 - Drobnick, Jim, «Interrogating the ideologies of Technology: an interview with Judith Barry», *Parachute* n.º 84, octubre/diciembre 1996
 - Rellie, Jemima, *20th Century Art Book*, Phaidon Press 1996
 - Tarantino, Michael, «Review: Judith Barry at Xavier Hurfkens», *Artforum*, octubre 1996
 - Archer, Michael, *Art Since 1960*, Thames and Hudson, 1997
 - Morris, Maggie, *Virtualities*, Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis, 1998
 - *35. Wallis, Brian, *Judith Barry: Projections: mise-en-abyme*, Presentation House, Vancouver, 1998.
 - Rush, Michael, *New Media in late 20th - Century Art*, Thames & Hudson, 1999
 - *37. Dusini, Matthias, «An Architecture of the Gaze», *Kiesler Foundation*, Viena, 2000
 - Pagel, David, «Entering a Dream State with Judith Barry’s Video Installations», *LA Times*, Los Angeles, 22

de diciembre 2000

- *39. Sangster, Gary, *Judith Barry*, Contemporary Museum, Baltimore, 2001
- Rickitt/Phelan, *Art and Feminism*. Phaidon, Londres, 2001
- Weibel, Peter et al, *Future Cinema*, ZKM, Karlsruhe date?
- Bruno, Giuliana, *Atlas of Emotion*, Verso, Nueva York, 2002
- *43. Avgikos, Jan, « Based on a True Story», en *Judith Barry: Estudio para el espejo y el jardín*, Museo José Guerrero, Diputación de Granada, 2003
- *44. Fisher, Jean, «In the Garden of Forked Desires», en *Judith Barry: Estudio para el espejo y el jardín*, Museo José Guerrero, Diputación de Granada, 2003
- Vozmediano, Elena, «La fantasía granadina de Judith Barry», *El Mundo*, Magazine El Cultural, Madrid 22 –28 de mayo 2003
- Fernandez, Carmen, «El imaginario granadino de Judith Barry», *El Mundo*, Cultural, Madrid, 2 de junio 2003
- Cork, Richard, *Breaking Down Barriers: Art in the 1990’s*, Yale University Press, Londres 2003
- Harris, Larissa/Scharrer, Eva, «No Development, just repetition», *Neue Review* n.º 5, Berlín, marzo 2004
- Smith, Roberta, «Looking back at the flurry on the far side», *New York Times*, 10 de diciembre, 2004
- Richer, F. /Rosenzweig, M., *No.1 : First Works by 362 Artists*, DAP Press, 2005
- Bruno, Giuliana, *Interiors: Public Intimacy in the Visual Arts*, Any/MIT Press, 2005
- Harvey, David, *Spaces of Global Capitalism*, Verso, Londres, 2006
- Rebollar, Mónica, «El espacio como espejo/the space as mirror», *Lápiz* 243, Madrid, mayo 2008,
- Balmisa, Alberto Sánchez, «Entrevista con Judith Barry», *Exit Express* No. 36, Madrid, mayo 2008
- Mariano Meyer, «Review: Judith Barry, DA2», *Modern Painter*, julio/agosto 2008
- Young, Paul, *The Artist’s Film*, Taschen, 2008 (en preparación)
- Corner, Stuart, ed. *Film and Video Art*, Tate Britain, 2008 (en preparación)

1. Barry, Judith, “Women, Representation and Performance Art”, *Performance Anthology*, Contemporary Arts Press, 1980

2. Barry, Judith/Flitterman, Sandy, “Textual Strategies: the politics of art-making”, *Screen* # 2, 1980. Reprinted in Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, NY, 2002 (among many others)

3. Barry, Judith, “Building Conventions”, *Real Life Magazine*, Summer 1981

4. Barry, Judith, “Casual Imagination”, *Discourse* #4, Berkeley, 1980-81. Reprinted in Brian Wallis, *Blasted Allegories*, MIT Press, 1987

*5. Barry, Judith *Space Invaders*, International Cultural Center, Antwerp,1982. Reprinted in *Un/Necessary Image*, MIT Press, Cambridge 1983.

6. Barry, Judith, “Public Fantasy”, in *ARTISTS ARCHITECTURE*, ICA, London, 1983

7. Barry, Judith; “Vamp r y”, *Just Another Asshole*, Vol. 6, NYC 1984

8. Barry, Judith, “Corpses don’t cast shadows”, *Museum Journal* #6, Holland, 1984

9. Barry, Judith, “Dissenting Spaces”, *Damaged Goods*, New Museum, 1986. Reprinted in *Greenberg/Ferguson/Nairne, Thinking about Exhibitions*, Routledge 1996

10. Barry, Judith, “Willful Amnesia”, *Video by Artists* 2, Art Metropole, Canada,1986. Reprinted in *Felix Voyeurism* #2, NYC Fall 1999

11. Barry, Judith, “Designed Aesthetic”, *This is tomorrow today*, MIT Press, 1987

12. Barry, Judith; “Artist Project: Tear”, *Artforum*, January 1989

13. Barry, Judith, “This is not a Paradox”, *Illuminating Video*, Aperture, 1989

14. Barry, Judith, “Adams Wish”, *Real Art Ways* brochure, Hartford, 1989

*15. Barry, Judith; *Public Fantasy: critical essays*, ed. Iwona Blazwick, ICA, London 1991.

*16. Barry, Judith, “Ars Memoriae Carnegiensis”, *The Carnegie International*, Carnegie Museum 1992

17. Barry, Judith; “The Work of the Forest”, *Art & Text*, #42, Spring 1992

18. Barry, Judith, “A discussion of projects”, *Place, Presentation, Position*, Jan Van Ecyk Academy, 1992

19. Barry, Judith; “Mappings: A Chronology of Remote Sensing”, *Zone: Incorporations* #6, 1992

20. Barry, Judith; “Violence in Space”, *Assemblage* #20, MIT Press, 1993

*21. Barry, Judith/Miskell, Brad; “Glossary of Received Ideas” *On Taking a normal situation....*” MUHKA, Antwerp 1993

*22. Barry, Judith, “About Face”, *Parrish Art Museum Exhibit*, Southampton,1993

23. Barry, Judith/Saylor,Ken; “(Home) icide” *Project Unité* 2, Firminy, France, April 1993

*24. Barry/Miskell/Zummer, *Rouen:intermittent futures/touring machines*, Guide, L’Usine Fromage, Rouen, 1993

25. Barry, Judith/Miskell/Brad, “Hardcell” in *Zummer, Tom/Reynolds, Rob, Crash, nostalgia for the absence of cyberspace*, Threadwaxing Space, NY 1994

26. Barry, Judith, “not reconciled” *OCTOBER* 73, Summer 1995

27. Barry, Judith/ Saylor, Ken, “Design Notations”, *a/ drift*, Center for Curatorial Studies, Bard College,1996

28. Barry, Judith, “Serving Institutions”, *Games, Fights, Collaborators*, ed,Bizmarch/Stoller/Wuggenig Kunstraum der Universitat Luneburg, Cantz, 1996

29. Barry, Judith, “Questioning Context”, *Context*, Nexus, Philadelphia, 1999

30. Barry, Judith, “the blindspot in the mind’s eye”, *Vision Machine*, on-line catalogue text, Musee des Beaux Artes, Nantes, Summer 2000

31. Barry, Judith, “Reflections on Obsolescence” *October* 100, MIT Press, 2002

32. Barry, Judith, “border stories, working title....” , *Egoista* 10, Lisbon, June 2002

33. Barry, Judith, “Reflection on some installation projects” in *Women Art and Technology*, ed. Judy Malloy, MIT Press, 2003

34. Barry, Judith, “Making the Politics of Display visible: a conversation...” in *Julie Ault/Martin Beck, Critical Condition*, ed. Martin Babias, Kokerei Zollverein 2003

35. Barry, Judith, “An Uneven Parallel Construction”, *Die Medien Der Kunst/Die Kunst Der Medien*, Benteli/ZKM Bern/Karlsruhe 2004

36. Barry, Judith, “the museum you want” in *Wouter Davidts, the Museum in Motion*, Museum het Domein,

Masstricht, 2005

37. Barry, Judith, “Liminal Zones/Coursing Flows”, in *A Dynamic Equilibrium: in pursuit of Public Terrain*, ed. Sally Yard, Installation Gallery, San Diego 2007

38. Barry, Judith, “The Space that Art Makes”, in *A Dynamic Equilibrium: in pursuit of Public Terrain*, ed., Sally Yard, Installation Gallery, San Diego 2007

39. Barry, Judith, “Said, said”, *October* 123, MIT Press, Winter 2008

40. Barry, Judith, “Bruce Nauman’s architecture”, *DIA Publication* (forthcoming)

Por Judith Barry

1. Barry, Judith, «Women, Representation and Performance Art», *Performance Anthology*, Contemporary Arts Press, 1980

2. Barry, Judith/Flitterman, Sandy, «Textual Strategies: the politics of art-making», *Screen* n.º 2, 1980. Reimprimido en Amelia Jones, *The Feminism and Visual Culture Reader*, Routledge, NY, 2002 (entre muchos otros)

3. Barry, Judith, «Building Conventions», *Real Life Magazine*, verano 1981

4. Barry, Judith, «Casual Imagination», *Discourse* n.º 4, Berkeley, 1980-81. Reimprimido en Brian Wallis, *Blasted Allegories*, MIT Press, 1987

*5. Barry, Judith, *Space Invaders*, International Cultural Center, Amberes,1982. Reimprimido en *Un/Necessary Image*, MIT Press, Cambridge 1983.

6. Barry, Judith, «Public Fantasy», en *ARTISTS ARCHITECTURE*, ICA, Londres, 1983

7. Barry, Judith; «Vamp r y», *Just Another Asshole*, Vol. 6, NY, 1984

8. Barry, Judith, «Corpses don’t cast shadows», *Museum Journal* n.º 6, Holanda, 1984

9. Barry, Judith, «Dissenting Spaces», *Damaged Goods*, New Museum, 1986. Reimprimido en *Greenberg/Ferguson/Nairne, Thinking about Exhibitions*, Routledge 1996

10. Barry, Judith, «Willful Amnesia», *Video by Artists* 2, Art Metropole, Canadá,1986. Reimprimido en *Felix Voyeurism* n.º 2, NY, otoño 1999

11. Barry, Judith, «Designed Aesthetic», *This is tomorrow today*, MIT Press, 1987

12. Barry, Judith; «Artist Project: Tear», *Artforum*, enero 1989

13. Barry, Judith, «This is not a Paradox», *Illuminating Video*, Aperture, 1989

14. Barry, Judith, «Adams Wish», *Real Art Ways brochure*, Hartford, 1989

*15. Barry, Judith; *Public Fantasy: critical essays*, ed. Iwona Blazwick, ICA, Londres 1991.

*16. Barry, Judith, «Ars Memoriae Carnegiensis», *The Carnegie International*, Carnegie Museum 1992

17. Barry, Judith; «The Work of the Forest», *Art & Text*,

n.º 42, primavera 1992

18. Barry, Judith, «A discussion of projects», *Place, Presentation, Position*, Jan Van Ecyk Academy, 1992

19. Barry, Judith; «Mappings: A Chronology of Remote Sensing», *Zone: Incorporations* n.º 6, 1992

20. Barry, Judith; «Violence in Space», *Assemblage* n.º 20, MIT Press, 1993

*21. Barry, Judith/Miskell, Brad; «Glossary of Received Ideas» *On Taking a normal situation.....*» MUHKA, Amberes 1993

*22. Barry, Judith, «About Face», *Parrish Art Museum Exhibit*, Southampton, 1993

23. Barry, Judith/Saylor,Ken; «(Home) icide» *Project Unité* 2, Firminy, Francia, abril 1993

*24. Barry/Miskell/Zummer, *Rouen:intermittent futures/ touring machines*, Guide, L’Usine Fromage, Rouen, 1993

25. Barry, Judith/Miskell/Brad, «Hardcell» en *Zummer, Tom/Reynolds, Rob, Crash, nostalgia for the absence of cyberspace*, Threadwaxing Space, NY 1994

26. Barry, Judith, «not reconciled» *OCTOBER* 73, verano 1995

27. Barry, Judith/ Saylor, Ken, «Design Notations», *a/ drift*, Center for Curatorial Studies, Bard College,1996

28. Barry, Judith, «Serving Institutions», *Games, Fights, Collaborators*, ed, Bizmarch/Stoller/Wuggenig Kunstraum der Universitat Luneburg, Cantz, 1996

29. Barry, Judith, «Questioning Context», *Context*, Nexus, Filadelfia, 1999

30. Barry, Judith, «the blindspot in the mind’s eye», *Vision Machine*, texto de catálogo en línea, Musee des Beaux Artes, Nantes, verano 2000

31. Barry, Judith, «Reflections on Obsolescence» *October* 100, MIT Press, 2002

32. Barry, Judith, «border stories, working title....» , *Egoista* 10, Lisboa, junio 2002

33. Barry, Judith, «Reflection on some installation projects» en *Women Art and Technology*, ed. Judy Malloy, MIT Press, 2003

34. Barry, Judith, «Making the Politics of Display visible: a conversation...» en *Julie Ault/Martin Beck, Critical Condition*, ed. Martin Babias, Kokerei Zollverein 2003

35. Barry, Judith, «An Uneven Parallel Construction»,

Die Medien Der Kunst/Die Kunst Der Medien, Benteli/ZKM Bern/Karlsruhe 2004

36. Barry, Judith, «the museum you want» en *Wouter Davidts, the Museum in Motion*, Museum het Domein, Maastricht, 2005

37. Barry, Judith, «Liminal Zones/Coursing Flows», en *A Dynamic Equilibrium: in pursuit of Public Terrain*, ed. Sally Yard, Installation Gallery, San Diego 2007

38. Barry, Judith, «The Space that Art Makes», en *A Dynamic Equilibrium: in pursuit of Public Terrain*, ed., Sally Yard, Installation Gallery, San Diego 2007

39. Barry, Judith, «Said, said», *October* 123, MIT Press, invierno 2008

40. Barry, Judith, «Bruce Nauman’s architecture», *DIA Publication* (en preparación)

Photo Production Index

Índice de producción de las fotografías

Section 1: the body in space

1. Pastpresentfuture tense...ppft, 1977 24, 25
Performance installation. Curator: Kathy O'Dell.
Photos courtesy 80 Langston Street, San Francisco.
Produced by Judith Barry. Thanks to Ruth Henkel and Dean Still. First performed: 80 Langston Street, San Francisco.
Instalación/ performance. Comisaria: Kathy O'Dell.
Fotografías cortesía de 80 Langston Street, San Francisco. Producidas por Judith Barry. Gracias a Ruth Henkel y Dean Still. Presentada por primera vez en: 80 Langston Street, San Francisco.

2. Speedflesh, 1998/1999 26, 27, 28, 29
Installation and single channel video. Curator: Sarah J. Rogers. Collaboration with Brad Miskell. Produced by Wexner Center Residency Grant/Post Perfect, NYC. Photos courtesy Judith Barry. Thanks to Ken Saylor (drawings), Barbara Kruger, Fred Ruckel, Bill Seery, Dave Jones, Dean Winkler, TriVision, and Harmonic Ranch. First exhibited Wexner Center, Barbara Kruger, Columbus Ohio, 1999.
Instalación y vídeo monocal. Comisaria: Sarah J. Rogers. Colaboración con Brad Miskell. Producida por Wexner Center Residency Grant/Post Perfect, NY. Fotografías cortesía de Judith Barry. Gracias a Ken Saylor (dibujos), Barbara Kruger Fred Ruckel, Bill Seery, Dave Jones, Dean Winkler, TriVision y Harmonic Ranch. Presentada por primera vez en: Wexner Center, Columbus Ohio, 1999

3. Casual Shopper, 1980/1 30, 31, 32, 33
Single channel video. Curator: David Ross. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Bertrand Augst, Francis Coppola, Richard Beggs, Andy Wiskes and the University of California, Berkeley Television Studio. Premiered Pacific Film Archive, Berkeley, California 1981.
Video monocal. Comisario: David Ross. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry. Gracias a Bertrand Augst, Francis Coppola, Richard Beggs, Andy Wiskes y a la Universidad de California, Berkeley Television Studio. Proyectado por primera vez en: Pacific Film Archive, Berkeley, California 1981.

4. Floating Red Lips/Blissfully Unaware, 1982 34, 35
Single channel videos. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Bertrand Augst, Theresa H.K. Cha, and the University of California, Berkeley Television Studio. First exhibited 80 Langton

Street, San Francisco 1982.
Videos monocal. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producidos por Judith Barry. Gracias a Bertrand Augst, Theresa H.K. Cha y a la Universidad de California, Berkeley Television Studio. Proyectado por primera vez en: 80 Langton Street, San Francisco 1982.

5. Geoffrey Beene, 1994 36, 37
Exhibition Design. Collaboration with J. Abbott Miller. Photos courtesy Fashion Institute of Photography, Produced by Judith Barry and Caesar Video Graphics, NYC. Thanks to Linda Haberman, Brad Miskell, Ken Saylor, Jack Young, Marcy Brafman, and Peter Caesar. First exhibited Fashion Institute of Technology, NYC, 1994.
Diseño de exposición. Colaboración con J. Abbott Miller. Fotografías cortesía de Fashion Institute of Photography. Producida por Judith Barry y Caesar Video Graphics, NY. Gracias a Linda Haberman, Brad Miskell, Ken Saylor, Jack Young, Marcy Brafman y Peter Caesar. Presentada por primera vez en: Fashion Institute of Technology, NY, 1994.

6. See how to be an American woman, 1978 38, 39
Performance. Curator: Arturo Schwartz, Photos courtesy Marian Gray / Dan Graham. Produced by Judith Barry. Thanks to Nina Wise and Lynn Hershman. First performed Bologna Art Fair and Museum of Modern Art, Bologna 1978.
Performance. Comisario: Arturo Schwartz. Fotografías cortesía de Marian Gray / Dan Graham. Producida por Judith Barry. Gracias a Nina Wise y Lynn Hershman. Presentada por primera vez en: Bologna Art Fair y Museum of Modern Art, Bolonia 1978.

7. Space Invaders, 1981/82 40, 41
Single channel video. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Raul Zaretsky, Peter Miller, Laura Kipnis, and the University of California, Berkeley Television Studio. First exhibited as a two channel video installation with one slide, ICC, Antwerp 1981. Single channel video first exhibited Rotterdam International Film Festival 1983.
Video monocal. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry. Gracias a Raul Zaretsky, Peter Miller, Laura Kipnis y a la Universidad de California, Berkeley Television Studio. Proyectado por primera vez como una instalación con vídeo bicanal con una diapositiva, ICC, Amberes 1981. Vídeo

monocal proyeado por primera vez en: Rotterdam International Film Festival 1983.

8. Kaleidoscope, 1978 42, 43
Performance and video. Curator: Lynn Hershman. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to the actors, Motion, the women's performance collective / Lynn Hershman, The Floating Museum, Moira Roth. First performed San Francisco Museum of Modern Art, 1978. Single channel video first exhibited American Center, Paris, 1980. Video array first exhibited La Mamelle, SF 1981.
Performance y vídeo. Comisario: Lynn Hershman. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producidos por Judith Barry. Gracias a los actores, Motion, el colectivo femenino de performance / Lynn Hershman, The Floating Museum, Moira Roth. Presentados por primera vez en: San Francisco Museum of Modern Art, 1978. Vídeo monocal proyeado por primera vez en: American Center, París, 1980. Serie de vídeos presentada por primera vez en: La Mamelle, SF 1981.

9. Imagination, dead imagine, 1991 44, 45, 46, 47
Installation. Curator: Dan Cameron. Photos courtesy Judith Barry and Fundacion La Caixa. Produced by Judith Barry, La Caixa, Caesar Video Graphics. Thanks to Ken Saylor, Marie de Corral, Ilva Rouse, Nicole Klagsbrun, Ruth Phaneuf, Marcy Brafman, Peter Caesar, Michel Voyski. First exhibited Fundacion La Caixa, Madrid 1991. Edition #1, Collection La Caixa, Bcelona. Instalación. Comisario: Dan Cameron. Fotografías cortesía de Judith Barry y Fundación La Caixa. Producida por Judith Barry, La Caixa, Caesar Video Graphics. Gracias a Ken Saylor, María de Corral, Ilva Rouse, Nicole Klagsbrun, Ruth Phaneuf, Marcy Brafman, Peter Caesar, Michel Voyski. Presentada por primera vez en: Fundación La Caixa, Madrid 1991. Edición n.º 1, Colección La Caixa, Barcelona

10. Loie Fuller: Dance of Colors, 1988 48, 49
Perfomance. Collaboration with Brygida Ochaim. Photos courtesy Biennale de la Danse de Lyon. Produced by Judith Barry and Brygida Ochaim. Thanks to Victoria Marin and Rudiger Schottle. First performed Biennale de la Danse, Lyon 1988.
Performance. Colaboración con Brygida Ochaim. Fotografías cortesía de Biennale de la Danse de Lyon. Producida por Judith Barry y Brygida Ochaim. Gracias a Victoria Marin y Rudiger Schottle. Presentada por primera vez en: Biennale de la Danse, Lyon 1988.

Section 2: what is architecture

11. Echo, 1986 54, 55, 56, 57
Installation. Curator: Barbara London. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry and MoMA, NYC. Thanks to Ken Saylor, Luke Dodd, Annie Goldson, Hilary Radner, Wharton Tiers, Mikolaj Szoska, The Stand-by program. First exhibited MoMA, NYC 1986.
Instalación. Comisaria: Barbara London. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry y MoMA, NY. Gracias a Ken Saylor, Luke Dodd, Annie Goldson, Hilary Radner, Wharton Tiers, Mikolaj Szoska, The Stand-by program. Presentada por primera vez en: MoMA, NY 1986.

12. Display: Museum of Signs, 1980 58, 59
Installation proposal. Curator: Lynn Hershman. Photos and drawings courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. First exhibited White Columns, NYC 1985.
Propuesta de instalación. Comisaria: Lynn Hershman. Fotografías y dibujos cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Presentada por primera vez en: White Columns, NY 1985.

13. The Work of the Forest, 1990 60, 61
Installation. Curator: Bartomeu Mari. Photos courtesy La Fondation pour l'architecture and Judith Barry. Produced by Judith Barry, Bartomeu Mari, Marie - Ange Brayer, Pierre Mercier. Thanks to Foundation pour l'architecture, Christine de Schaetzen, Jean-François d'Oultremont, Pascalle Pronnier, Yves Boutry, Jacques Terrien, La CRAV and Mikkros Image, Carolyn Mierope, Barbara Szternfeld, Frederic Migayrou, Nicole Klagsbrun Gallery, Xavier Hufkens Gallery, Antonio Muntadas. First exhibited Foundation pour l'architecture, Brussels 1990.
Instalación. Comisario: Bartomeu Mari. Fotografías cortesía de La Fondation pour l'architecture y Judith Barry. Producida por Judith Barry, Bartomeu Mari, Marie - Ange Brayer, Pierre Mercier. Gracias a la Foundation pour l'architecture, Christine de Schaetzen, Jean-François d'Oultremont, Pascalle Pronnier, Yves Boutry, Jacques Terrien, La CRAV and Mikkros Image, Carolyn Mierope, Barbara Szternfeld, Frederic Migayrou, Nicole Klagsbrun Gallery, Xavier Hufkens Gallery, Antonio Muntadas. Presentada por primera vez en: Foundation pour l'architecture, Bruselas 1990.

14. They Agape, 1979 62, 63
Installation/film. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Ruth Henkel and Barbara Flanagan. First screened at the Mabuhay Gardens, San Francisco 1978.
Instalación/película. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a Ruth Henkel y Barbara Flanagan. Proyectada por primera vez en: Mabuhay Gardens, San Francisco 1978.

15. Damage Goods, 1986 64, 65
Exhibition Design. Curator: Brian Wallis. Photos courtesy Judith Barry and The New Museum. Produced by The New Museum. Thanks to Ken Saylor. First exhibited The New Museum, NYC 1986.
Diseño de exposición. Colaboración con Brian WallisFotografías cortesía de Judith Barry y The New Museum. Producido por The New Museum. Gracias a Ken Saylor. Presentado por primera vez en: The New Museum, NY 1986.

16. Adam's Wish, 1988 66, 67
Installation. Curator: Ann Philbin. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry and Caesar Video Graphics. Thanks to Dana Duff, Marcy Brafman, Peter Caesar, Ken Saylor, Sol and Carol LeWitt Leslie Tonkonow. First exhibited World Financial Center, NYC 1988.
Instalación. Comisario: Ann Philbin. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry y Caesar Video Graphics. Gracias a Dana Duff, Marcy Brafman, Peter Caesar, Ken Saylor, Sol y Carol LeWitt Leslie Tonkonow. Presentada por primera vez en: World Financial Center, NY 1988

17. (Home) icide, 1993 68, 69
Installation. Collaboration with Ken Saylor. Curator: Yves Aupetitallot. Thanks to Keith James, and Leo Villareal. All the authors of the newspaper. Site specific project for Project Unite, Le Corbusier's L'Unite (apartment building) Firminy, France 1993.
Instalación. Colaboración con Ken Saylor. Comisario: Yves Aupetitallot. Gracias a Keith James y Leo Villareal. Todos los autores del periódico. Proyecto concebido para un espacio específico para Project Unite, Le Corbusier's L'Unite (edificio de apartamentos) Firminy, Francia 1993.

18. Mirage, 1985 70, 71
Single channel video. Curator: Bill Olander. Photos

courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry and Carl Loeffler. Thanks to Ken Saylor, Stand By Program, First exhibited The New Museum, NYC 1985.
Video monocal. Comisario: Bill Olander. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry y Carl Loeffler. Gracias a Ken Saylor, Stand By Program. Proyectado por primera vez en: The New Museum, NY 1985.

19. Artists' Architecture, 1983 and 1987 72, 73, 74, 75
Exhibition Design. Curators: Michael Newman (1983) Brian Wallis (1987). Photos courtesy Steve White, Judith Barry and The Clocktower, NYC. Produced by Judith Barry, the ICA, London, London, and PS1/ The Clocktower, NYC. Thanks to Sandy Nairne, Iwona Blazwick, Ken Saylor, Tom Finkelpearl, Richard Hamilton, Alison and Peter Smithson, and the Victoria and Albert Museum. Portions of this exhibition were first exhibited ICA, London 1983. Recreated for The Clocktower, NYC 1987.
Diseño de exposición. Comisarios: Michael Newman (1983) Brian Wallis (1987). Fotografías cortesía de Steve White, Judith Barry y The Clocktower, NY. Producido por Judith Barry, ICA, Londres y PS1/The Clocktower, NY. Gracias a Sandy Nairne, Iwona Blazwick, Ken Saylor, Tom Finkelpearl, Richard Hamilton, Alison y Peter Smithson y Victoria and Albert Museum. Partes de esta exposición se presentaron por primera vez en: ICA, Londres 1983. Recreado para The Clocktower, NY 1987.

Section 3: What is Image

20. Consigned to border: The Terror and in the things not seen, 1997 80, 81
Installation. Curators: Jessica Bradley, Olivier Debroise, Ivo Mesquita, Sally Yard. Photos courtesy InSITE Gallery and Judith Barry. Produced by Judith Barry, inSITE Gallery and Blinkfx. Thanks to Carmen Cuenca, Michael Krichman, Steven Meyer, Rick Spain, Mike Nolan, Mikolaj Szoska. First exhibited inSITE97, San Diego 1997.
Instalación. Comisarios: Jessica Bradley, Olivier Debroise, Ivo Mesquita, Sally Yard. Fotografías cortesía de InSITE Gallery y Judith Barry. Producida por Judith Barry, inSITE Gallery y Blinkfx. Gracias a Carmen Cuenca, Michael Krichman, Steven Meyer, Rick Spain, Mike Nolan, Mikolaj Szoska. Presentada por primera vez en: inSITE97, San Diego 1997.

21. Coca-Cola: Building Conventions, 1980 82, 83
Exhibition design. Photos and drawings courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry, Coca-Cola, and the St. Francis Hotel, San Francisco. Thanks to Tom Lawson. San Francisco Pier, San Francisco 1980.
Diseño de exposición. Fotografías y dibujos cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry, Coca-Cola y el St. Francis Hotel, San Francisco. Gracias a Tom Lawson. San Francisco Pier, San Francisco 1980.

22. Tear, 1989 84, 85, 86, 87
Sculpture. Curator: Ida Panicelli. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Michael Kreitzer. First exhibited, *Artforum* Summer 1989.
Escultura. Comisario: Ida Panicelli. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a Michael Kreitzer. Presentada por primera vez en: *Artforum* verano 1989.

23. From Receiver to Remote Control: 88, 89
the television set, 1990
Exhibition design. Collaboration with Ken Saylor. Curator: Mathew Geller. Photos courtesy Judith Barry and the New Museum. Produced by Judith Barry/Ken Saylor and the New Museum. Thanks to Dennis Balk, Susan Cahen, Laura Gottwald, Hilary Radner, Leanne Mella, Frances Morin, Alice Yang. First exhibited The New Museum, NYC 1990.
Diseño de exposición. Colaboración con Ken Saylor. Comisario: Mathew Geller. Fotografías cortesía de Judith Barry y el New Museum. Producido por Judith Barry/Ken Saylor y el New Museum. Gracias a Dennis Balk, Susan Cahen, Laura Gottwald, Hilary Radner, Leanne Mella, Frances Morin, Alice Yang. Presentado por primera vez en: The New Museum, NY 1990.

24. Model for Stage and Screen, 1987 90, 91
Installation. Curator: Carolyn Christov-Bakargiev. Photos courtesy Judith Barry and Peroni Gallery. Produced by Judith Barry, Mario Peroni, Dora Stiefelmeier, American Academy in Rome, Thanks to Carol LeWitt, Ken Saylor, Cesare Pietroiusti, Jim Melchert. First exhibited Pieroni Gallery, Rome 1987.
Instalación. Comisario: Carolyn Christov-Bakargiev. Fotografías cortesía de Judith Barry y Peroni Gallery. Producida por Judith Barry, Mario Peroni, Dora Stiefelmeier, American Academy en Roma. Gracias a Carol LeWitt, Ken Saylor, Cesare Pietroiusti, Jim Melchert. Presentada por primera vez en: Pieroni Gallery, Roma 1987.

25. Who looks out while you look on / 92, 93
TV is just a memory, 1979
Installation proposal. Photos courtesy Judith Barry. Thanks to Sylvia Kolbowski. First exhibited *Wedge* magazine, NYC 1981.
Propuesta de instalación. Fotografías cortesía de Judith Barry. Gracias a Sylvia Kolbowski. Presentada por primera vez en: *Wedge* magazine, NY 1981.

26. alt.youthmedia, 1995 94, 95
Exhibition Design. Curator: Brian Goldfarb. Photos courtesy Judith Barry and the New Museum. Produced by Judith Barry and the New Museum. Thanks to Shelia de Bretteville, Ken Saylor, Brad Miskell, and to the summer design interns at the New Museum. First exhibited New Museum, NYC 1995.
Diseño de exposición. Comisario: Brian Goldfarb. Fotografías cortesía de Judith Barry y el New Museum. Producida por Judith Barry y el New Museum. Gracias a Shelia de Bretteville, Ken Saylor, Brad Miskell y a los estudiantes en prácticas de verano del New Museum. Presentado por primera vez en: New Museum, NY 1995.

27. Death Valley 69, 1985/6 96, 97, 98
Music Video. Collaboration with Sonic Youth/Richard Kern. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry/Sonic Youth. Thanks to Annie Goldson, Vikky Alexander, Jane Weinstock, Lydia Lunch, David O. Weissman, Bay Area Video Coalition.
Video musical. Colaboración con Sonic Youth/Richard Kern. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry/Sonic Youth. Gracias a Annie Goldson, Vikky Alexander, Jane Weinstock, Lydia Lunch, David O. Weissman, Bay Area Video Coalition.

28. Violence in Space, 1990 99, 100, 101
Sculpture. Curator: Mark Wigley. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Neil Runyon. First published *Assemblage*, Number 20, *Violence/Space*, MIT Press, Cambridge 1993.
Escultura. Comisario: Mark Wigley. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a Neil Runyon. Publicada por primera vez en: *Assemblage*, n.º 20, *Violence/Space*, MIT Press, Cambridge 1993.

29. Maelstrom: Max Laughs, 1988 102, 103
Installation. Curator: John Hanhardt. Photos courtesy Judith Barry and the Whitney Museum. Produced by

Judith Barry, Caesar Video Graphics and the Whitney Museum. Thanks to Marcy Brafman, Peter Caesar, Leanne Mella and Jack Young. First exhibited Whitney Museum, NYC 1988.
Instalación. Comisario: John Hanhardt. Fotografías cortesía de Judith Barry y el Whitney Museum. Producida por Judith Barry, Caesar Video Graphics y el Whitney Museum. Gracias a Marcy Brafman, Peter Caesar, Leanne Mella y Jack Young. Presentada por primera vez en; Whitney Museum, NY 1988.

Section 4: Archive Fever

30. Not Reconciled, a series, 1987 ongoing 108, 109
Installation. Curators: John Hanhardt, Susan Copping, Sandra Skurvida, and Valerie Smith. Photos courtesy Judith Barry, Whitney Museum, Riverside Studios, Sandra Skurvida, David Sirola and the Queens Museum. Produced by Judith Barry. Thanks to the many people whose stories form the basis for this project and Ken Saylor (drawing). First exhibited Whitney Museum, NYC 1987.
Instalación. Comisarios: John Hanhardt, Susan Copping, Sandra Skurvida y Valerie Smith. Fotografías cortesía de Judith Barry, Whitney Museum, Riverside Studios, Sandra Skurvida, David Sirola y el Queens Museum. Producida por Judith Barry. Gracias a las numerosas personas cuyas historias constituyen la base de este proyecto y a Ken Saylor (dibujo). Presentada por primera vez en: Whitney Museum, NY 1987.

31. Rouen: Touring Machines..., 1993 110, 111, 112, 113
Installation. *Guide Book* in collaboration with Brad Miskell/ Thomas Zummer. Curator: Beatrice Simonot. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry, Caesar Video Graphics and Arielle Pelenc. Thanks to Alex Ku, Ken Saylor, Peter Caesar, Marcy Brafman, Harmonic Ranch, Ruth Phaneuf, Catherine Queloz, Nicole Klagsbrun, Bryan Crockett, Dominic McGill. First exhibited Usine Fromage, Rouen 1993.
Instalación. *Guide Book* en colaboración con Brad Miskell/ Thomas Zummer. Comisario: Beatrice Simonot. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry, Caesar Video Graphics y Arielle Pelenc. Gracias a Alex Ku, Ken Saylor, Peter Caesar, Marcy Brafman, Harmonic Ranch, Ruth Phaneuf, Catherine Queloz, Nicole Klagsbrun, Bryan Crockett, Dominic McGill. Presentada por primera vez en: *Usine Fromage*, Rouen 1993.

31. Ars Memoriae Carnegiensis, 1991 114, 115
Installation. Curators: Lynne Cooke/Mark Francis. Photos courtesy Judith Barry and the Carnegie Museum. Produced by Judith Barry and the Carnegie Museum. Thanks to Alex Ku, Ken Saylor and Nicole Klagsbrun. Site-specific work for the Carnegie International, Carnegie Museum of Art, 1991.
Instalación. Comisarios: Lynne Cooke/Mark Francis. Fotografías cortesía de Judith Barry and the Carnegie Museum. Producida por Judith Barry y el Carnegie Museum. Gracias a Alex Ku, Ken Saylor y Nicole Klagsbrun. Obra concebida para un espacio específico: Carnegie International, Carnegie Museum of Art, 1991.

33. Ha@dCell, 1994 116, 117
Sculpture/installation. Collaboration with Brad Miskell. Curators: Thomas Zummer/ Rob Reynolds. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry and Brad Miskell. Thanks to Ken Saylor, Erika Beckman, Keith James, Dave Jones, Sam Kusack, Hall Smyth, E.V. Day, Julian LaVerdiere, Vincent Mazeau, SVA Video Department, Ken Saylor, Erika Beckman, Keith James, Dave Jones, Sam Kusack, Hall Smyth. First exhibited Thread Waxing Space, NYC 1994.
Escultura/instalación. Colaboración con Brad Miskell. Comisarios: Thomas Zummer/ Rob Reynolds. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry y Brad Miskell. Gracias a Ken Saylor, Erika Beckman, Keith James, Dave Jones, Sam Kusack, Hall Smyth, E.V. Day, Julian LaVerdiere, Vincent Mazeau, SVA Video Department, Ken Saylor, Erika Beckman, Keith James, Dave Jones, Sam Kusack, Hall Smyth. Presentada por primera vez en: Thread Waxing Space, NY 1994

34. About Face, 1992 118, 119
Installation and miniature book. Curator: Donna De Salvo. Photos courtesy Judith Barry and the Parrish Museum. Produced by Judith Barry and the Parrish Museum. Thanks to Barbara Glauber. Site specific work for the Parrish Art Museum for *A Museum Looks at Itself*, South Hampton, NY 1992.
Instalación y libro en miniatura. Comisaria: Donna De Salvo. Fotografías cortesía de Judith Barry y el Parrish Museum. Producidos por Judith Barry y el Parrish Museum. Gracias a Barbara Glauber. Obra concebida para un espacio específico: Parrish Art Museum for *A Museum Looks at Itself*, South Hampton, NY 1992.

35. Depense: a museum of irrevocable loss, 1990 120, 121
Installation. Curator: James Lingwood et al. Photos courtesy of Judith Barry and TSWA 4 Cities Project. Produced by Judith Barry and TSWA 4 Cities Project. Thanks to Douglas Gordon, Frances McKee. Site specific project for TSWA: Four Cities Project, Glasgow, 1990.
Instalación. Comisario: James Lingwood et al. Fotografías cortesía de Judith Barry y TSWA 4 Cities Project. Producida por Judith Barry y TSWA 4 Cities Project. Gracias a Douglas Gordon, Frances McKee. Obra concebida para un espacio específico para TSWA: Four Cities Project, Glasgow, 1990.

36. “The Museum You Want, 2003” 122, 123
Web based interactive game. url: ica.20q.net/intro2.html Curator: Gilbert Vicario/ Branka Bogdanov. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry and the ICA. Thanks to Robin Burgener, Michael McLoughlin, Max Black, Johanna Drucker, Brad Miskell. C404. First exhibited ICA, Boston 2003.
Juego interactivo en red. url: ica.20q.net/intro2.html Comisarios: Gilbert Vicario/ Branka Bogdanov. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry y ICA. Gracias a Robin Burgener, Michael McLoughlin, Max Black, Johanna Drucker, Brad Miskell. C404. Presentada por primera vez en: ICA, Boston 2003.

37. Impresario: Malcolm McLaren and the 124, 125
British New Wave, 1988
Exhibition Design. Collaboration with Ken Saylor. Curator: Paul Taylor. Photos courtesy Judith Barry and the New Museum. Produced by Judith Barry/Ken Saylor and the New Museum. Thanks to Susan Cahen, Kai Loften, Michel Voyski, Alice Yang. First exhibited The New Museum, NYC 1988.
Diseño de exposición. Colaboración con Ken Saylor. Comisario: Paul Taylor. Fotografías cortesía de Judith Barry y el New Museum. Producido por Judith Barry/ Ken Saylor y el New Museum. Gracias a Susan Cahen, Kai Loften, Michel Voyski, Alice Yang. Presentada por primera vez en: New Museum, NY 1988.

38. Something Wonderful, 1991 126, 127
Sculpture/snapshot. Collaboration with Brad Miskell. Curator: Andrew Ross. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry/Brad Miskell. Thanks to Neil Runyon. Site specific sculpture for Social Text #36, Duke University, North Carolina 1991.
Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry/Brad Miskell. Gracias a Neil Runyon. Obra

concebida para un espacio específico: Social Text n.º 36, Duke University, Carolina del Norte 1991.

39. Study for the Mirror and Garden, version 2, 2007 128, 129, 130, 131
Installation. Photos courtesy Judith Barry and DA2. Produced by Judith Barry, NY State Council on the Arts, Fred Ruckel and Yolanda Romero Gomez. Thanks to Nicole DiDio, Lorna Fox Scott, Brian Benson, Richard King, Steven Meyer, Julie Shevach, Ken Saylor (drawing). Version 1: curated and produced by Yolanda Romero Gomez, Diputacion de Granada. Granada. Version 1 (unique): First exhibited Museum Jose Guerrero, Granada. Collection: Diputacion de Granada. Version 2: First exhibited Domus Atrium 2002, Salamanca 2008.
Instalación. Fotografías cortesía de Judith Barry y DA2. Producida por Judith Barry, NY State Council on the Arts, Fred Ruckel y Yolanda Romero Gómez. Gracias a Nicole DiDio, Lorna Fox Scott, Brian Benson, Richard King, Steven Meyer, Julie Shevach, Ken Saylor (dibujo). Versión 1: comisariada y producida por Yolanda Romero Gómez, Diputación de Granada. Granada. Versión 1 (única): Presentada por primera vez en el Museo José Guerrero, Granada. Colección: Diputación de Granada. Versión 2: Presentada por primera vez en: Domus Artium 2002, Salamanca 2008.

Section 5: Representing the invisible/unrepresentable

40. Voice off, 1998/99 136,137,138,139
Installation. Curator: Christopher Phillips. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry, Pascale Pronnier, Le Fresnoy, Bartomeu Mari, Witte de With, and Rosa Malet, Fundacion Joan Miro. Thanks to Yves Boutry, Mikolaj Szoska, Fred Ruckel, Dean Winkler. First exhibited Le Fresnoy, Tourcoing, France 1999.
Instalación. Comisario: Christopher Phillips. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry, Pascale Pronnier, Le Fresnoy, Bartomeu Mari, Witte de With y Rosa Malet, Fundación Joan Miró. Gracias a Yves Boutry, Mikolaj Szoska, Fred Ruckel, Dean Winkler. Presentada por primera vez en: Le Fresnoy, Tourcoing, Francia 1999.

41. Senselines, 1979 140, 141
Performance. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Mary Ellen Canniff, Terry

Acknowledgements

Agradecimientos

Fox, Suzanne Lacy, Vanalyne Greene, The Women's Building, Los Angeles. First performed The Woman's Building, Los Angeles 1979.
Performance. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a Mary Ellen Canniff, Terry Fox, Suzanne Lacy, Vanalyne Greene, The Women's Building, Los Angeles.
Presentada por primera vez en: The Woman's Building, Los Angeles 1979.

42. The hunt for language....1993-2004 142, 143
Installation. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Sean Eno, Joanne Unger, Mikolaj Szoska, Rosamund Felsen. First exhibited Xavier Hufkens, Brussels 1996. 3-D animation produced 2003 and first exhibited at Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 2004. Instalación.Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Sean Eno, Joanne Unger, Mikolaj Szoska, Rosamund Felsen. Presentada por primera vez en: Xavier Hufkens, Bruselas 1996. Animación 3-D producida en 2003 y presentada por primera vez en: Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 2004.

43. In the shadow of the city.... vam p r y, 1982 -85 144, 145, 146, 147
Installation. Curator: Valerie Smith. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to James Welling, Wharton Tiers, Annie Goldson, Lynne Tillman, Sylvia Kolbowski, Hilary Radner, Chris Bratton, Rosalyn Cutforth, Oliver Wasow, Karen Sylvester, Mikolaj Szoska. First exhibited Artist Space, NYC 1985. Instalación. Comisaria: Valerie Smith. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a James Welling, Wharton Tiers, Annie Goldson, Lynne Tillman, Sylvia Kolbowski, Hilary Radner, Chris Bratton, Rosalyn Cutforth, Oliver Wasow, Karen Sylvester, Mikolaj Szoska. Presentada por primera vez en: Artist Space, NYC 1985.

44. Solo at sink/So low at the sink 1974/1975 148, 149
Performance/Installation. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Sam Kusack, Oscar Mann, Seth Lambert, Andrea Fraser, RH Quaytman, Jeff Preiss. First performed at SFAI, 1974. First installe Mabuhay Gardens, 1975. Performance/Instalación. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a Sam Kusack, Oscar Mann, Seth Lambert, Andrea Fraser, RH

Quaytman, Jeff Preiss. Presentada por primera vez en: SFAI, 1974. Instalada por primera vez en: Mabuhay Gardens, 1975.

45. Cup/Couch 1978 150, 151
Performance. Curator: Carl Loeffler. Photos courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Ruth Henkel, Dean Still, Theresa H. K. Cha, Motion - the Women's Performance Collective. First performed La Mamelle, San Francisco 1978. Performance. Comisario: Carl Loeffler. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producida por Judith Barry. Gracias a Ruth Henkel, Dean Still, Theresa H. K. Cha, Motion: el colectivo femenino de performance. Presentada por primera vez en: La Mamelle, San Francisco, 1978.

46. Whole Potatoes from Mashed, 1993 152, 153
Installation. Curators: Yves Aupetitallot, Iwona Blazwick, Carolyn Christov-Bakargiev. Produced by Judith Barry and Antwerp City of Culture. Thanks to Ken Saylor, Brad Miskell, Ruth Phaneuf, Stella Lohaus, Barbara Vanderlinden, Xavier Hufkens, Nicole Klagsbrun, Wharton Tiers, Dave Jones. First exhibited MUKHA, Antwerp 1993. Instalación. Comisarios: Yves Aupetitallot, Iwona Blazwick, Carolyn Christov-Bakargiev. Producida por Judith Barry y Ciudad de la cultura, Amberes. Gracias a Ken Saylor, Brad Miskell, Ruth Phaneuf, Stella Lohaus, Barbara Vanderlinden, Xavier Hufkens, Nicole Klagsbrun, Wharton Tiers, Dave Jones. Presentada por primera vez en: MUKHA, Amberes 1993.

47. Blew, 1982 154, 155
Single Channel video. Photo courtesy Judith Barry. Produced by Judith Barry. Thanks to Bertrand Augst. First exhibited 80 Langton Street, San Francisco 1982. Video monocal. Fotografías cortesía de Judith Barry. Producido por Judith Barry. Gracias a Bertrand Augst. Presentado por primera vez en: 80 Langton Street, San Francisco 1982.

48. Au bout des levres..., 1993 156, 157
Sculpture. Curator: Xavier Hufkens. Photos courtesy Judith Barry and Xavier Hufkens. Produced by Judith Barry/Xavier Hufkens and NYFA. Thanks to Vincent Mazeau and Julian LaVerdiere, Michele Voyski, Steve Rutt. First exhibited Xavier Hufkens, Brussels 1996. Escultura. Comisario: Xavier Hufkens. Fotografías cortesía de Judith Barry and Xavier Hufkens. Producida

por Judith Barry/Xavier Hufkens and NYFA. Gracias a Vincent Mazeau y Julian LaVerdiere, Michele Voyski, Steve Rutt. Presentada por primera vez en: Xavier Hufkens, Bruselas 1996.

49. a/drift: scenes from..., 1996 158,159
Exhibition design. Collaboration with Ken Saylor. Curator: Josh Decter. Photos courtesy Judith Barry and Hessel Museum of Art. Thanks to Vasif Kortun and Mikolaj Szoska. Hessel Museum of Art, Bard College, Annandale-on-Hudson, New York 1996. Diseño de exposición. Colaboración con Ken Saylor. Comisario: Josh Decter. Fotografías cortesía de Judith Barry y Hessel Museum of Art. Gracias a Vasif Kortun and Mikolaj Szoska. Hessel Museum of Art, Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York 1996.

50. Border stories another, 2000/01 160, 161, 162
Installation. Curators: Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sanchez, Sally Yard. Photos courtesy Judith Barry and inSITE2000. Produced by Judith Barry and inSITE2000. Thanks to Steven Meyer, Richard King, Bill Seery, Blinkfx, Michael Krichman, Carmen Cuenca, Karin Sachs, Nathan Carter. First exhibited at inSITE2000, San Diego/Tijuana 2001. Instalación. Comisarios: Susan Buck-Morss, Ivo Mesquita, Osvaldo Sanchez, Sally Yard. Fotografías cortesía de Judith Barry e inSITE2000. Producida por Judith Barry e inSITE2000. Gracias a Steven Meyer, Richard King, Bill Seery, Blinkfx, Michael Krichman, Carmen Cuenca, Karin Sachs, Nathan Carter. Presentada por primera vez en: inSITE2000, San Diego/Tijuana 2001.

My heartfelt thanks go to all the many people who worked tirelessly to bring this project to fruition. F. Javier Panera for inviting me and for his insightful catalogue essay; the hard-working staff and technicians at DA2, most especially Rafael Lopez and M. Jesús Díez (Tate); Bancaja for generously supporting the exhibition; Abigail Smith and Daniel Pérez, Juan García and Marta García for the sensitive catalogue and their infinite patience; Kate Linker and Helmut Draxler for their astute and perceptive essays; David Frankel for his copy-editing and Teresa Martín for translating; Dan Hartnett, Peggy Anderson, Esteban Mauchi, Jack Young, Fred Ruckel, Willy Sheehy, Mikolaj Szoska, Bill Seery, Randy Hudson, and Lynne Tillman – my production, installation and catalogue team whose counsel and handiwork were invaluable in ways to numerous to enumerate. Seth Lambert and Carlos Moore for diligently re-touching of all the images; the galleries Luis Serpa, Lisbon, Karin Sachs, Munich and Rosamund Felsen, Los Angeles, Xavier Hufkens, Brussels and Hubert Winter, Vienna who each in different ways provided guidance and support at crucial moments.

And especially, I would like to thank my partner, Ken Saylor, who designed the exhibition and solved many of the problems 'in situ', for his love and support. Space limitations precludes a complete credit list, however, I want to thank all the actors and technicians whose talent, hard work and generosity contributed to the realization of these projects. Without them none of these works would exist. Additionally, I would like to thank the many friends, writers, and curators whose conversations and counsel I have been the beneficiary of over many years.

Mi más sincero agradecimiento a todas las personas que han trabajado sin descanso para llevar este proyecto a buen término. Gracias a F. Javier Panera por invitarme a exponer en el DA2 y por el perspicaz texto que ha escrito para el catálogo; a los trabajadores técnicos y personal del DA2, y muy en especial a Rafael López y a Mª Jesús Díez (Tate); a Bancaja por su generosa financiación de la muestra; a Abigail Smith y Daniel Pérez, Juan García y Marta García por un catálogo muy meditado y su infinita paciencia; a Kate Linker y Helmut Draxler por sus inteligentes y agudos ensayos; a David Frankel por su labor de corrección y a Teresa Martín por la traducción; a Dan Hartnett, Peggy Anderson, Esteban Mauchi, Jack Young, Fred Ruckel, Willy Sheehy, Mikolaj Szoska, Bill Seery, Randy Hudson y Lynne Tillman, que son mi equipo de producción, instalación y catálogo, cuyo consejo y esfuerzo han sido inestimables en mil y un modos diversos. A Seth Lambert y Carlos Moore por su diligencia a la hora de retocar todas las imágenes; a las galerías Luis Serpa, Lisboa, Karin Sachs, Múnich y Rosamund Felsen, Los Ángeles, Xavier Hufkens, Bruselas y Hubert Winter, Viena, por proporcionar, cada uno de distintas maneras, orientación y respaldo en momentos cruciales. Por último, me gustaría expresar mi especial agradecimiento a mi pareja, Ken Saylor, que ha diseñado esta exposición y ha resuelto muchos de los problemas “in situ”, por su amor y apoyo. Las limitaciones de espacio impiden presentar una lista de créditos completa. Sin embargo, me gustaría dar las gracias a todos los partícipes y técnicos cuyo talento, esfuerzo y generosidad han contribuido a la realización de estos proyectos. Sin ellos no existiría ninguna de estas obras. Además, me gustaría dar las gracias a los numerosos amigos, escritores y comisarios cuyas conversaciones y consejos me han enriquecido durante todos estos años.)

