

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



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* (Baroques and neo-Baroques: 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.

2



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

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

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 presenciara 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 psicológicas 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 psicológica 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 psicológicamente 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.” 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 “obtusos” 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 / Intermittent 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

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.

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.