

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

1,2: *Voice off*, pp 136-139 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.<sup>1</sup> 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 óptica<sup>1</sup>. 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.<sup>2</sup> 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?<sup>3</sup> 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 otro.<sup>2</sup> 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

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 miríada de formas de repetición y falsificación?<sup>3</sup> El mejor modo de comprender la obra de Barry podría ser en términos de una reacción directa a estas estrategias de reftografía 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.<sup>4</sup>

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 dimensiones<sup>4</sup>.

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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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 perfección<sup>5</sup>. 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

nos del concepto negativo de diseño que domina la tradición cultural y de la crítica del arte hasta la fecha<sup>6</sup>. 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 localización<sup>7</sup>. 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 fotografías<sup>8</sup>. 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.<sup>10</sup> 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;<sup>11</sup> 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 social<sup>9</sup>.

## 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 modo<sup>10</sup>. 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 ’70s<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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 fans<sup>11</sup>, 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 recalado asimismo la retórica de la escenificación, utilizando técnicas de aislamiento y recombinación, 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

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

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 70<sup>12</sup> 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 referenciales<sup>13</sup>, 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 Fereed Armaly/Coercing Constellations: Representation, Space, and Reference in the Early Work of Fereed 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, Berlín, 2006).
- 13 . Sobre la relación entre situación y referencia véase Draxler, *Die Gewalt des Zusammenhangs. Raum, Referenz und Repräsentation bei Fereed Armaly/Coercing Constellations: Representation, Space, and Reference in the Early Work of Fereed 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.

