

These remarks grew out of an invitation from **inSite_05** to have a conversation with the urban geographer Arjun Appadurai. I was particularly interested by this because in his writing Arjun often foregrounds the position of culture, particularly media culture, making for it a visible place within the many discourses cohering the global and the local. In fact, he enunciates how the culture of the everyday is simultaneously both local and global. Furthermore, as an artist interested in the conjunctions of critical debates and art world practices, as these terms are continuously re-defined, I have found his work illuminating because of the way he understands that there are psychic structures, both conscious and unconscious (to use the broadest terms), at work in the production of the social spaces we inhabit.

Thus, to put it summarily, electronic mediation and mass migration mark the work of the present not as technically new forces but as ones that seem to impel (and sometimes compel) the work of the imagination. Together they create specific irregularities because both viewers and images are in simultaneous circulation.... This mobile and unforeseeable relationship between mass-mediated events and migratory audiences defines the core of the link between globalization and the modern.... There has been a shift in recent decades, building on the technological changes of the past century or so, in which the imagination has become a collective, social fact. This development, in turn, is the basis of the plurality of imagined worlds.¹

Judith Barry/
The Space that Art Makes

+ - + - + - + - + - + - + - + -

El espacio que el arte crea

Los comentarios siguientes surgieron de la invitación de **inSite_05** a sostener una conversación con el geógrafo urbano Arjun Appadurai. De inmediato despertó mi interés porque en sus escritos Arjun a menudo da énfasis al lugar de la cultura y, sobre todo, a la cultura de los medios, creándole un sitio visible dentro de muchos discursos y vinculando lo global y lo local. Más aún, declara que la cultura de lo cotidiano es, al mismo tiempo, local y global. Como artista interesada en los nexos entre los debates críticos y las prácticas del mundo del arte, a medida en que estos términos se redefinen continuamente, considero que su trabajo es medular por la manera en que entiende que hay estructuras psíquicas, tanto conscientes como inconscientes (por usar los términos más amplios), que operan en la producción de los espacios sociales que habitamos.

Por tanto, por sintetizarlo, la mediación electrónica y la inmigración masiva marcan el trabajo del presente, no técnicamente como fuerzas técnicas nuevas, sino como fuerzas que parecerían impeler (y a veces obligar) la obra de la imaginación. Juntas crean irregularidades específicas porque tanto los observadores como las imágenes están en circulación simultánea... Esta relación móvil e imprevisible entre los sucesos masivos mediados y los públicos migratorios definen la médula del vínculo entre globalización y modernidad.... Durante los últimos decenios se ha observado un cambio, producto de las transformaciones tecnológicas del siglo pasado y demás, en los que la imaginación se ha vuelto un hecho social, colectivo. Esta evolución, a su vez, es la base de la pluralidad de mundos imaginados.¹

In his book *Modernity at Large*, he develops the notion of what he calls the “work of the imagination” and describes this as the “capacity to aspire.” For him, not only does culture have a role to play in global and local politics but it also has real agency as he recognizes that it is within these spaces that the imagination makes possible that an impetus for transformation can begin to occur. “The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.”²

One of the ways in which Arjun’s work is prescient for me is in his exploration of how the “work of the imagination” is an agent of political, collective and cultural activity. He invokes the notion of labor rather than of contemplation (the Kantian tradition of aesthetics) to describe how the imagination functions collectively and socially. He sees within this process the possibilities for collective action. The labor of this ‘working’ of the imagination produces a potential liberating force which makes possible new mental maps for “getting from here to there” for people whose “capacity to aspire” has been impoverished or underdeveloped. He sees in the repeated application and undertaking of the process of imagining (by a subject in a specific situation) that a different reality can be brought into being; and that this imagining can have both affect and effect for those who so aspire.

Poverty is many kinds of things, of course. But one of the things it is, is a bad position [to be within] in the distribution of the ‘capacity to aspire’. To be poor means to have less of it. And why do you have less of it? You have less of the ability to practice the ‘capacity to aspire’. So I see

*that capacity as something, like everything else, that has to be developed through the occasions to practice it. . . . In poor populations, in marginalized populations, it’s not that people do not have hopes, that they do not have aspirations. Of course they do. But the maps of getting to those places are thinly developed because the experiences are thinly developed. And what it means to be privileged is to have a bigger stock of stories about getting from here to there. And as you have a bigger stock you can play with that stock more fruitfully.*³

As we are all aware there are no agreed upon tenets that connect the global with the local. There are only co-habiting different systems of thought that may or may not make bridges with others. Nonetheless what links them is a desire for exchange, which implies not only community, but also individual responsibility and collective agency. Arjun describes how it is the conjunction of both of these operations (the work of the imagination and the capacity to aspire) working across geographical divides that might be deployed to produce a tangible way in which ‘art’ and ‘life’ might effectively intertwine by producing community alongside of collective agency and by making possible individual responsibility as a collective activity. What does (and can) art bring to this discussion, particularly art produced as part of a large international, site-specific exhibition, comprising for the most part various kinds of installations—some material and some immaterial? Do we as artists have a stake in these questions? In this place, located along this border? I think we do. Do these exhibitions generate a surfeit value (not exactly exchange or use value in the traditional meaning of those

En su libro *Modernity at Large*, Appadurai desarrolla su concepto de “obra de la imaginación” que describe como “la capacidad para aspirar”. Para él, no sólo la cultura tiene un papel en la política global y local, sino que también tiene una agencia real, en la medida en que reconoce que es dentro de esos espacios donde la imaginación hace posible un ímpetu para que la transformación pueda comenzar a ocurrir. “La imaginación es ahora central en todas las formas de agencia, es en sí un hecho social, y es un componente clave del nuevo orden mundial”.²

Uno de los aspectos en la obra de Arjun que considero visionario radica en su exploración de cómo la obra de la imaginación es un agente de la actividad política, colectiva y cultural. Retoma el concepto de trabajo en vez de la contemplación (la tradición estética kantiana) para describir cómo funciona la imaginación colectiva y socialmente. Descubre en este proceso las posibilidades de la acción colectiva. La labor de este “trabajo” de la imaginación produce una fuerza liberadora potencial que hace posible nuevos mapas mentales para “ir de aquí para allá” para gente cuya “capacidad para aspirar” ha sido empobrecida o está subdesarrollada. Ve en el emprender y aplicar de manera reiterada el proceso de imaginar (por un sujeto en una situación específica) que es posible crear una realidad diferente; y que este imaginar puede afectar y tener efectos sobre aquellos que aspiran.

La pobreza es muchos tipos de cosas, por supuesto. Pero una de esas cosas es una mala posición [en la cual encontrarse] en la distribución de la “capacidad para aspirar”. Ser pobre significa tener menos de algo. Y, ¿por qué se tiene menos? Se tiene menos destreza para practicar la “capacidad

*para aspirar”. Por tanto, considero esa capacidad como algo, al igual que todo lo demás, que debe desarrollarse por medio de las ocasiones en que se practica. . . . En las poblaciones pobres, marginadas, no es que la gente carezca de esperanzas, de aspiraciones. Por supuesto que las tienen. Pero es débil el desarrollo de los mapas para llegar a esos lugares porque las experiencias están débilmente desarrolladas. Y lo que significa ser privilegiado es tener una reserva mayor de historias acerca de cómo ir de aquí para allá. Y al contar con una reserva mayor es posible jugar con ésta de manera más fructífera.*³

Como todos sabemos, no hay principios consensuados que vinculen lo global a lo local. Sólo hay diferentes sistemas de pensamiento en convivencia que pueden o no tener puentes con otros sistemas. No obstante, lo que sirve de enlace es un deseo de intercambio que implica no sólo a la comunidad sino también la responsabilidad individual y la agencia colectiva. Arjun describe cómo la conjunción de estas dos operaciones (el trabajo de la imaginación y la capacidad de aspirar) funcionan a través de divisiones geográficas que pudieran ser desplazadas para producir una manera tangible en que el “arte” y la “vida” se entretengan con eficacia, produciendo a la par comunidad y agencia colectiva, y al hacer posible la responsabilidad individual como una actividad colectiva. ¿Qué aporta el arte (y puede aportar) a este debate, sobre todo, el arte de sitio específico producido como parte de una exposición internacional que abarca en su mayoría varios tipos de instalaciones, algunas materiales y otras inmateriales? ¿Acaso nosotros como artistas tenemos un lugar en estas cuestiones? ¿En este lugar, situado a lo

terms), but a kind of cultural capital that could be made use of for getting from here to there?

To make art more answerable to real life has been a persistent drive of the ethically and politically conscious artist.⁴ As Jean Fisher has written, “Politically motivated art has always been caught between the desire for artistic autonomy and the demands of political activism in which poesis (in the classical meaning, an act whose end is not in itself but in the production, in the sense of bringing-into-being of a ‘truth’) is too often ceded to praxis (an acting that is an end in itself, grounded in the necessities of existence) which characterizes much of late Modernism.”⁵ This dichotomy between the ‘coming into being of a new experience’ and ‘praxis’ implies another binary equation familiar from the post-Enlightenment period, ‘subjectivity’ and the notion of the subject/object split. However, even Adorno was able to reconcile this when he noted that the truth of “the subject is brought about in relationship to that which it is not.” He was attempting to account for subjectivity after the Holocaust, especially within modernist painting.⁶ Yet, this dichotomy between experience and praxis perpetuates the fallacy that art has nothing to do with our lived experience, as though the ‘aesthetic’ (I am using this term broadly as ‘art thinking’ and not as it is traditionally defined) could be detached from everyday life, as though art has nothing to say about the many truths of existence. The recent past of art, in particular the legacy of a very broadly defined notion of installation art is a taxonomy of the many attempts (some more successful than others) to bridge the divide that separates life from art. Throughout this text I am referring to installation art as a catch-all term and would include under its

rubric performance art, site-specific and project-based work, conceptual art and institutional critique, film and video installation, minimal art, scatter sculpture and so on. I locate it as beginning with Dada and continuing through the present.

One way this category of art might be said to suture art into life is by reconfiguring viewing conventions as it simultaneously redefines the art object itself.⁷ The viewer’s gaze is dislocated from the authorial space of painting (no longer transcendent) while the body of the viewer is often dispersed through a space that is not meant so much to be viewed, as to be experienced. The viewer is often called upon to move through the space of the installation and cohere the ‘art’ from a variety of locations. From these transformed vantage points multiple associations/perspectives are plausible and co-mingle within the context of the work (in relation to other works), various points of view, and what I have termed elsewhere ‘extra-artistic’ information.⁸ All of this conspires to produce a very different art object and very different meanings than would be arrived at if the ‘art work’ were seen from a fixed point of view or only as ‘the sum of its parts’ or located solely within the terrain of traditional aesthetic discourses. Further, I would argue that this is the case even when the artwork is more traditional such as a sculpture or even a painting because the frame of reference, one installation in relation to another, privileges context and a kind of mise-en-scène over a fixed point of view.

One of the things that is at stake here is a very different notion of subjectivity for the viewer than is usually produced by the experience of viewing a painting. Within these spaces of an installation, the viewer is

largo de esta frontera? Creo que sí. ¿Acaso estas exhibiciones generan un valor excesivo (no exactamente valor de cambio o de uso en el significado tradicional de esos términos), sino del tipo de capital cultural que puede usarse para ir de aquí para allá?

Hacer que el arte responda más a la vida real ha sido un motor persistente del artista consciente tanto en el plano ético como político.⁴ Como escribiera Jean Fischer,

El arte motivado políticamente siempre se ha quedado atrapado entre el deseo de la autonomía artística y las exigencias del activismo político en el que la poética (en el sentido clásico, como un acto cuyo fin no está en sí mismo sino en la producción, en el sentido de dar vida a una “verdad”) cede con demasiada frecuencia a la praxis (un acto que es un fin en sí mismo, arraigado a las necesidades de la existencia) que caracteriza gran parte del modernismo tardío.⁵

Esta dicotomía entre el “cobrar vida de una nueva experiencia” y la “praxis” implica otra ecuación binaria conocida, del período posterior a la Ilustración, la “subjectividad” y el concepto de la división sujeto/objeto. Sin embargo, incluso Adorno pudo conciliar lo anterior al destacar que la verdad del “sujeto es traída en relación con lo que no es”. Intentaba dar cuenta de la subjectividad después del Holocausto, sobre todo dentro de la pintura modernista.⁶ No obstante, esta dicotomía entre experiencia y praxis perpetúa la falacia de que el arte no tiene nada que ver con nuestra experiencia vivida, como si la “estética” (uso el término en sentido amplio

como “pensar el arte” y no conforme a la definición tradicional) pudiera deslindarse de la vida cotidiana, como si el arte nada tuviera que decir acerca de las muchas verdades de la existencia. En el pasado reciente del arte, en particular debido al legado de un concepto muy amplio del arte de la instalación, yace una taxonomía de los muchos intentos (algunos con mayor éxito que otros) de tender un puente entre lo que separa la vida y el arte. En este texto me refiero a instalación como un término general que puede incluir al arte del *performance*, las obras de sitio específico y las basadas en proyecto, el arte conceptual y la crítica institucional, la instalación de cine y video, el minimalismo y la escultura dispersa y así sucesivamente. Ubico su inicio con el movimiento dada y se continúa en el presente.

Una manera en que es posible decir que esta categoría del arte sutura el arte a la vida es al reconfigurar convenciones de observación mientras, de modo simultáneo, se redefine el objeto mismo de arte.⁷ La mirada del observador se disloca del espacio autorial de la pintura (que deja de ser trascendente), al tiempo en que el cuerpo del observador con frecuencia se dispersa por ese espacio cuya intención ya no es tanto ser visto sino experimentado. A menudo se pide al observador que se desplace por el espacio de la instalación y que vincule el “arte” que se halla en distintos lugares. Desde estos sitios transformados en posiciones dadas, múltiples asociaciones y perspectivas son plausibles; además, dentro del contexto de la obra (en relación con otras obras), conviven varios puntos de vista y lo que he llamado en otro trabajo información “extra artística”.⁸ Todo esto se colude para producir un objeto de arte muy diferente y significados muy distintos a los que se hubiera llegado si la “obra de arte” fuera observada

active not passive, often moving, not sitting. The viewer, whose own subjectivity (after Freud/Lacan) is usually construed as partial, constructs the meaning(s) of the work and, in many cases, interacts with the artwork in order to construct the meaning. These interactions either take place from within the specific space(s) that the installation generates, or even later, *aperçu*, within external spaces, in the mind of the viewer, after leaving the installation.⁹

In many ways the subjectivity of the viewer and the subjective nature of the space of the installation might be conceived of as further expanding the field of art (to appropriate a formulation from Rosalind Krauss's "Sculpture in the Expanded Field") along the continuum sculpture/not-landscape/not-architecture to encompass the constellation art/ non-art as a topological space, an endlessly unfolding space that operates not only along the x and y axis, but also the z axis (depth) as well. For the viewer, whose point of view changes in relation to where she or he is within the construct of the installation, this understanding of space produces many more possibilities for meaning than that prescribed under Quattro-Centric perspective.¹⁰

What else might also account for or make it possible that the viewer can excise meaning from disparate elements? I have argued elsewhere that 'collage' is perhaps the single most consistent art-making strategy of the twentieth century,¹¹ and as such functions as the methodological structuring device that launches this expansion of non-art into art. Collage-like operations can be identified as underpinning most of the major twentieth-century art and literary moments: Dada, Surrealism,

Constructivism, the cut-up novel, film, media, motion graphics and most especially installation art, particularly installation art that introduces other subject matter than that of 'traditional art' within its purview. The legibility and familiarity of these operations of collage allows for disparate elements, subject matters and points of view to be easily combined by the viewer sometimes violently, often subtly, to produce new meanings and experiences often in unexpected ways. It is not only the split subjectivity of viewer that provokes this, but also the permeable applicability of the strategies of collage. Would the antithesis of this effect be to construct an installation where several disparate elements could not 'automatically' be combined together into a new meaning... where a bicycle wheel is just a bicycle wheel?

Can we say that the viewer is transformed by the activity of constructing meaning into a user of the artwork? It is not that the artwork is used up in the activity of constructing the meanings of the work, rather the meaning senses expand the reach of the artwork into other arenas. What does being a user of an artwork imply? Put another way, why does much of the work produced as installation seem to call for or imply some form of agency? How exactly does an active viewer imply agency, anyway? Could one possible answer be as Arjun describes it—through the creation of these pathways of the 'imagination'?

Can we generalize about the kinds of agency that such a transformation of the passive viewer into the active user performs? Isn't this the legacy of the 'Manifiesto era' of art pronouncements (I am not referring to the Manifesta exhibitions here, but to the Manifestos which attended Dada, Futurism,

desde un punto de vista fijo o sólo como la "suma de sus partes", o localizada sólo dentro del terreno de los discursos estéticos tradicionales. Más aún, diría que esto se aplica incluso cuando la obra de arte es más tradicional, como en el caso de una escultura o incluso de una pintura, porque el marco de referencia —una instalación con relación a otra— privilegia el contexto así como una suerte de puesta en escena, por encima de un punto de vista fijo.

Una de las cosas que está en juego aquí es un concepto muy diferente de subjetividad para el observador, al que se suele producir con la experiencia de mirar una pintura. Dentro de estos espacios de la instalación, el observador es activo, no pasivo; con frecuencia está en movimiento, no sedente. El observador, cuya propia subjetividad (según Freud y Lacan) suele construirse de manera parcial, construye el o los significados de la obra y, en muchos casos, interactúa con la obra de arte con el fin de construir el significado. Estas interacciones se llevan a cabo dentro de uno o varios espacios específicos que la instalación genera, o incluso después, *aperçu*, ya en espacios externos, en la mente del observador, después de abandonar la instalación.⁹

La subjetividad del observador y la naturaleza subjetiva del espacio de la instalación pueden concebirse, por distintas razones, como elementos que expanden aún más el campo del arte (por apropiarse del concepto de Rosalind Krauss en "Sculpture in the Expanded Field") a lo largo del continuo escultura/no paisaje/no arquitectura que abarca la constelación de arte/no arte como espacio topológico, un espacio que se desdobra de manera interminable y que opera no sólo a lo largo de la X y la Y del eje,

sino también del eje Z (profundidad). Para el observador, cuyo punto de vista cambia en relación con el lugar donde se encuentra en el constructo de la instalación, esta comprensión del espacio produce muchas posibilidades de significado más que las prescritas conforme a la perspectiva del *quattrocento*.¹⁰

¿Qué otra cosa puede provocar o permitir que el observador extraiga significado de elementos dispares? He argumentado en otra parte que el *collage* es quizá la estrategia más consistente en la factura de arte del siglo XX,¹¹ y en cuanto a tal funciona como dispositivo metodológico de estructuración que provoca la transformación de no arte en arte. Es posible decir que las operaciones al estilo *collage* son cimiento de la mayoría del arte del siglo XX y de ciertos momentos literarios: dada, surrealismo, constructivismo, la novela *cut-up*, o de cortes, el cine, los medios, la gráfica en movimiento y, de manera muy especial, el arte de la instalación, sobre todo aquel que introduce otro tema distinto al del "arte tradicional" en su ámbito. La legibilidad y familiaridad de estas operaciones de collage permiten al observador combinar con facilidad, a veces con violencia, a menudo con sutileza, elementos, temas y puntos de vista dispares para producir nuevos significados y experiencias, con frecuencia de modos inesperados. No sólo es la subjetividad dividida del espectador la responsable de esto, sino también la aplicabilidad permeable de las estrategias del *collage*. ¿Acaso la antítesis de este efecto sería construir una instalación donde varios elementos dispares no pudieran combinarse "automáticamente" para formar un nuevo significado... donde una rueda de bicicleta fuera sólo una rueda de bicicleta?

Surrealism and Conceptual Art, et al.)—a replaying/restaging/re-interrogation of those contradictions that separate life from art?

In what way might two modes of experience—‘art’ and ‘life’—interpenetrate, inform and transform one another? How will the world be re-made in light of new social narratives? How might it be possible to reconfigure the ‘aesthetic’ (artistic sensibility) with a sense of the ‘ethical’ and the ‘political’? For me, this is what is at stake for the type of work that I produce and, I think, for many of us here.

Arjun’s discussion of “the work of the imagination” also reminds me that the concept ‘the work of art’ describes specific relations of labor not only within the object itself, but also within its production, reception and distribution. While this is not the place to replay these long and contested histories—of use and exchange value, of instrumentality or not, of activism past—I do want to mention a few points where we can perhaps find commonalities.

Arjun’s notion about the “work of the imagination” might be seen as echoing what Thierry de Duve calls Joseph Beuys’s idea of the “power to the imagination.”¹² For Beuys, who was a Fluxus artist, all art activity is ‘social sculpture’ and all art processes including any thoughts or discussions (or in his case, especially discussion) is seen as indistinguishable from political practice. To put it another way, for Beuys political activity is reconstituted as artistic practice and everyone has the potential to be an artist such that the imagination of the viewer is empowered and politicized. The viewer becomes a social actor imbued with agency. While Beuys was often accused of trying to make a *Gesamtkunstwerk* and for aestheticizing politics

(rather than politicizing aesthetics and taking into account Duchamp’s work on the status of the art object),¹³ could it now be argued that the divide separating art and life has been so refigured, and hence potentially collapsed, that now this space makes sense? For example, some of the debates around the relation between art and visual culture seem to imply that this might be the case.¹⁴

Looked at another way, is it possible to plausibly argue today that the category of art has coalesced into certain aspects of popular culture? Or conversely, that the notion of ‘what is art’ has expanded to attempt to contain all of life? For me this is not a very useful argument, not because I necessarily want to privilege art as better than popular culture, but because I see art as having the possibility to produce a space that is distinct from the quotidian notion of ‘daily life’ while simultaneously distinguishing among many different types of art experiences, and many categories of art.

As Walter Benjamin discussed when he was trying to understand how it was that the invention of photography had transformed the very nature of art—the use value of the work of art cannot be separated from the conditions under which it was produced; it might be argued that the poetic and political efficacy of art (which is not to be confused with the actual work of art; as though the ‘political’ or the ‘poetic’ reside within the materiality of the object or installation, for example) lies beyond the transmission of mere information or material in what Heidegger called the ‘unconcealment’ of truth or what Catherine Clement associates with ‘rapture’ and the ‘syncope’.¹⁵ If this is the case, then its *modus operandi* might be described as the production of an initial suspension of significa-

¿Podemos decir que el observador se transforma mediante el acto de construir significados en el usuario de la obra de arte? No es que la obra de arte se agote en la actividad de construir los significados de la obra, sino que los sentidos del significado extienden el alcance de la obra a otras esferas. ¿Qué implica ser un usuario de obras de arte? En otras palabras, ¿por qué gran parte de la obra producida como instalación pareciera pedir o insinuar alguna forma de agencia? O dicho aún de otro modo, ¿cuál es la manera exacta en que un observador activo implica agencia? ¿Acaso una respuesta posible, como describe Arjun, es mediante la creación de estos caminos de la “imaginación”?

¿Podemos generalizar acerca de algunos tipos de agencia que permitan dicha transformación del observador pasivo en usuario? ¿No es este el legado de la “era del manifiesto” en los pronunciamientos del arte (y no me refiero a las exposiciones de Manifiesta, sino a los manifiestos del dada, el futurismo, el surrealismo, el arte conceptual, *et al.*) una repetición, reescenificación, reinterrogación de estas contradicciones que separan la vida del arte?

¿De qué manera los modos de la experiencia —arte y vida— pueden penetrar, informar y transformarse mutuamente? ¿Cómo se rehace el mundo a la luz de nuevas narrativas sociales? ¿Cómo es posible reconfigurar lo estético (sensibilidad artística) con un sentido de lo ético y lo político? Para mí, esto es lo que está en juego dentro del tipo de obra que produzco y creo que se aplica a muchos de nosotros aquí.

La discusión de Arjun acerca de “la obra de la imaginación” también me recuerda que el concepto de “la obra de arte” describe relaciones específicas de trabajo no sólo con el objeto mismo, sino también dentro de su

producción, recepción y distribución. Si bien este no es lugar para repetir historias largas y cuestionadas —sobre el valor de uso y de cambio, sobre la instrumentalidad o su ausencia, sobre activismos del pasado— quisiera mencionar algunos puntos donde quizá podamos encontrar elementos comunes.

El concepto de Arjun sobre la “obra de la imaginación” puede ser visto como el eco de lo que Thierry de Duve llama la idea de Joseph Beuys del “poder a la imaginación”.¹²

Para Beuys, que fue un artista de Fluxus, toda la actividad del arte es “escultura social” y todos los procesos del arte, incluyendo ideas o debates (en su caso, el debate de manera especial), pueden ser considerados sin distinción de la práctica política. Por decirlo de otra manera, para Beuys, la actividad política se reconstituye como práctica artística y cualquiera tiene el potencial de ser artista, en la medida en que se dé poder y politice la imaginación del espectador. El observador se convierte en actor social imbuido de agencia. No obstante que Beuys fuera acusado con frecuencia de hacer una *Gesamtkunstwerk* y de estetizar la política (en vez de politizar la estética y tomar en cuenta la obra de Duchamp acerca del estatus del objeto artístico),¹³ cabría preguntarse si ahora se puede proponer que la frontera de separación entre el arte y la vida se ha reconfigurado y, por ende, derrumbado potencialmente, de tal suerte que este espacio cobra sentido. Algunos de los debates en torno a la relación entre arte y cultura visual parecieran sugerir que este es el caso.¹⁴

Visto de otra manera, ¿es posible hoy argumentar de manera plausible que la categoría del arte se ha fusionado en ciertos aspectos de la cultura

tion, a moment of recognition that what you are experiencing is not what you thought it was, perhaps it is not even thought at all, but another sense, not necessarily ‘in language’, but which later, upon reflection, is cohered into meaning. The affect of this other sense might be experienced as a liberatory joy, an even intense anguish or something in between. At any rate, this new understanding of art (the ‘aesthetic’ or art thinking), rather than conforming to ‘universalist’ or ‘humanist’ rules of aesthetic taste (Kant again) has the potential to mobilize the individual sensibilities and the imagination of the viewer such that its affectivity depends less on its ‘message’, or art’s status as a physical image or entity or as representation per se, and much more on art’s ability to function as an ‘event’ and as a vector for thought. This is the recent history of installation art; it is the work that it performs.

Can we distinguish visual art from other media because it does present a different register of communication, one not necessarily based solely in transmissible ‘information’? Even though the artwork may not be fully understood outside the cultural context from which it arises, it can never be reduced to its context alone. Nor is it to be ascribed to the psychology of its maker because its affective meaning resides in the nature of its encounter with a viewer who has the possibility of transforming it into ‘truth’. Art, for Heidegger, has the potential for ‘instituting a world’, which means that art as poesis produces a hitherto *unthought* configuration of reality. To do this art needs to provide the conditions of an ‘event’; but for it to be an event, it cannot, strictly speaking, present what is already known. Thus the radical event of art precipitates a crisis of ‘meaninglessness’; or

rather (as Adorno suggested was the only way for art after the catastrophe of the Holocaust), it exposes a *void* of meaning, which is the inaccessible ‘truth’ of the situation. This truth is not something already there to be discovered—like the laws of gravity, or how many civilians were killed in the US bombing of Baghdad—but arises in response to a world and a self in a continuous state of transformation. What this means, as Mikhail Bakhtin recognized, particularly with his notion of the ‘popular carnivalesque’, was that these activities incorporating music, dance and festive costumes were/are intended as non-violent, good-humored interventions into the prevailing political discourse, uniting a heterogeneity of constituencies across traditional class, ethnic, religious and gender boundaries. What Bakhtin recognized in the carnivalesque is that each act performed in the world at each singular moment has its transformative consequences, and herein lies the ethical responsibility of not only the artist but of us all: that the ethical arises in our answerability for our own actions, not in any ‘a priori’ moral rules. In this way the production of this experience can be seen as the work of art: as art is understood through the tradition of aesthetics, as the answer to the question ‘what happens?’ when art occurs.

The ‘work’ of this as art is the event and not the gap between the subjective and objectified experience, but a performed act, which as an event might be said also to produce a space for dialogue. This is not only a discursive space, it cannot be reduced to a series of signs, nor is it only locatable as a physical site as it only comes into being at those moments of ‘non-being’, ‘of nothingness’, which Nietzsche describes as the distinctive marks that are the ‘real essence of things’ or which for Lacan is the encounter



popular? O a la inversa, ¿acaso el concepto de “qué es arte” se ha ampliado en un intento por contener la vida entera? Para mí, este no es un argumento muy útil, no porque necesariamente quiera privilegiar el arte por encima de la cultura popular sino porque considero que el arte tiene la posibilidad de producir un espacio distinto al del concepto cotidiano de la “vida diaria” y, al mismo tiempo, distinguirlo entre tipos de experiencia artística diferentes y muchas categorías del arte.

Como propusiera Walter Benjamin en su intento por explicar cómo la invención de la fotografía había transformado la propia naturaleza del arte —el valor de uso de una obra de arte no puede separarse de las condiciones en las que ésta se produce—; podría argumentarse que la eficacia poética y política del arte (que no debe confundirse con la propia obra de arte; como si lo político o lo poético residiera dentro de la materialidad del objeto o la instalación, por ejemplo) está más allá de la transmisión de la mera información o del material en lo que Heidegger llamó lo inocultable de la verdad o en lo que Catherine Clement asocia con “éxtasis” y “síncope”.¹⁵ Si este fuera el caso, entonces el *modus operandi* puede describirse como el producir una suspensión inicial de significación, un momento de reconocimiento de que lo que se está experimentando no es lo que se pensaba que era, tal vez no sea pensamiento siquiera, sino otro sentido, no necesariamente “en lenguaje” sino que después, al reflexionar, se convierte en significado. La afectación de este otro sentido puede experimentarse como un gozo liberador, e incluso como una intensa angustia o como algo intermedio. En cualquier instancia, este nuevo entendimiento del arte (el pensamiento estético o artístico) en vez de conformar reglas universales o humanistas del gusto estético (de

nuevo Kant) tiene el potencial de movilizar las sensibilidades individuales y la imaginación del espectador, de tal suerte que su afectividad dependa menos de su “mensaje”, o del estatus del arte como imagen física, entidad o representación *per se*, y mucho más de la capacidad del arte para funcionar como suceso y como vector para el pensamiento. Esta es la historia reciente del arte de instalación; es la tarea que desempeña.

¿Podemos distinguir el arte visual de otros medios porque presenta un registro de comunicación diferente, uno que no se basa sólo en la “información” transmisible? Aun cuando la obra de arte no se pueda comprender del todo, ajena al contexto cultural en el que se crea, no puede reducirse sólo a su contexto. Tampoco puede atribuirse a la psicología de su autor, porque su significado afectivo reside en la naturaleza de su encuentro con un observador que tiene la posibilidad de transformarlo en “verdad”. El arte, para Heidegger, tiene el potencial de “instituir un mundo”, lo cual significa que el arte como poética produce hasta ese momento una configuración *no pensada* de la realidad. Para realizar este arte es necesario proporcionar las condiciones de un “suceso”; pero para que sea un suceso no puede, en rigor, presentar lo que es ya conocido. Por ende, el suceso radical del arte precipita una crisis de “carencia de sentido” o, más bien (como sugirió Adorno fue la única vía para el arte después de la catástrofe del Holocausto), expone un *vacio* de significado, que es la “verdad” inaccesible de la situación. Esta verdad no es algo que ya haya sido descubierto, como las leyes de la gravedad o cuántos civiles murieron durante el bombardeo estadounidense a Bagdad, sino que surge en respuesta a un mundo y a un ser en estado continuo de transformación. Lo que esto significa, como señalara Mijail Bajtin, sobre

with the Real. It is neither the object nor is it solely the experience, but is the production that occurs between the two. This space is to some extent the demand of the “other,” for the self to account for itself, which might be one of the reasons why dialogue and discourse are so crucial at these sites of agency and of exchange. This is the paradoxical condition of the legacy of the aesthetic tradition—what Giorgio Agamben calls “not art, but non-art” or “the why” of art discussed critically and aesthetically in terms of what it is not.¹⁶ Much contemporary art brings into its purview that which it is not and by this bringing in produces the dialogic site of ‘not art, but non-art’ out of a heterogeneous combination of individuals and elements. It is this negotiation that underpins the status of the question: where does the art act occur? And which is also another answer to the question of why we still need art, even as it seemingly has collapsed into certain forms of popular culture.

It could be argued that over the long history of art, the all important ‘non-art’ moments were reserved for philosophers or critics while artists and their art were aligned on the side of ‘art’ within representation. To the question “when did the artist have to become a curator in order to be seen?” the answer might be “when it was clear that a urinal in the middle of the gallery was not the same as an elephant in the room or the Emperor’s new clothes.” This moment, what Boris Groys recognizes as a moment among many moments when the artist recognizes that she is always the first curator of herself, charts the disentanglement of the art act from the art object.¹⁷ When Duchamp jumped this divide it made possible the conjoining, simultaneously, of art and non-art. The insertion by force of the non-art

tistic object into the sphere of art reduced the critic’s role to what Giorgio Agamben calls “an ID check” such that with the ‘reciprocal readymade’ (Duchamp’s suggestion that a Rembrandt be used as an ironing board), the work of art is increasingly identified with the non-art and critical judgment is suddenly rendered superfluous within this space of art.¹⁸

Isn’t this what we do when we work site-specifically? As artists, don’t we set the terms and conditions for the debate about the intrinsic status of the work within the many forms that it might take—discursively, critically and figuratively in terms of the object status of the work of art especially if the work is an installation of some kind? I would argue that what we do as artists is make a space in which to enable the conventions for this set of conditions to come into being.

This space that I am describing might be thought of as the ‘space that art makes’ and it is, of course, available to other disciplines, but it is within art that this space is most privileged, as art is both charged with the epistemological weight of the ‘creative act’ and all that the ‘creative act’ implies and increasingly perceived culturally as a collective space capable of bridging ideological and geographical divides. What I am trying to describe as a space, but cannot define, contains elements borrowed from many arenas: the philosophical, the scientific, the economic, the discursive and no list would be exhaustive. That this concept of ‘the space that art makes’ is so difficult to define is perhaps what makes the notion of this space so compelling. This ‘space that art makes’, while continuously beset by art market exigencies and current cultural discourses, is constantly evolving in spite of the art market and continued geo-political crises; never fixed, it

todo con su concepto del “carnavalesco popular” es que estas actividades que incorporan música, danza y vestuario festivo tuvieron la intención de ser intervenciones no violentas y amables en el discurso político dominante, uniendo electorados heterogéneos a través de vínculos tradicionales de clase. Lo que Bajtin reconoció en el carnalesco es que cada acto realizado en el mundo, en un momento singular, tiene consecuencias transformadoras y ahí yace la responsabilidad ética no sólo del artista sino de todos nosotros: que lo ético surge en nuestra capacidad de respuesta por nuestras propias acciones, no en reglas morales *a priori*. De esta manera, la producción de esta experiencia puede verse como la obra de arte: como se entiende el arte a través de la tradición de la estética, como una respuesta a nuestra pregunta, “¿qué sucede?” cuando ocurre el arte.

La “obra” de esto en tanto arte es el suceso, no la brecha entre lo subjetivo y la experiencia objetivada, sino un acto ejecutado, que como suceso puede decirse que produce un espacio para el diálogo. Este no es sólo un espacio discursivo, no puede reducirse a una serie de signos, como tampoco se localiza sólo como sitio físico, ya que sólo cobra vida en esos momentos de “no ser”, de “la nada” que Nietzsche describe como las marcas distintivas que son la “verdadera esencia de las cosas” o que, para Lacan es el encuentro con lo Real. No es el objeto ni es la mera experiencia, sino la producción que ocurre entre ambos. Este espacio es, en cierta medida, la exigencia del Otro, del ser de dar cuenta de sí, lo que tal vez sea una de las razones por las cuales el diálogo y el discurso sean tan importantes en estos sitios de agencia e intercambio. Esta es la condición paradójica del legado de la tradición estética —que Giorgio Agamben llama “no [es]

arte, sino no arte” o el “porqué” el arte se debate crítica y estéticamente en términos de lo que no es.¹⁶ Gran parte del arte contemporáneo trae a su ámbito aquello que no es y al hacerlo produce el sitio dialógico del “no [es] arte, sino no arte” a partir de su combinación heterogénea de individuos y elementos. Es esta negociación la que apuntala el estatus de la pregunta, ¿dónde ocurre el acto del arte?, y que, al mismo tiempo es otra respuesta a la pregunta del porqué aún necesitamos el arte, no obstante que parezca haber caído en ciertas formas de la cultura popular.

Pudiera decirse que a lo largo de la historia del arte, todos los momentos importantes de “no arte” estuvieron reservados para filósofos o críticos, mientras que los artistas y sus obras se alinearon del lado del “arte” de la representación. Ante la pregunta, ¿cuándo tuvo el artista que convertirse en curador a fin de ser visto?, la respuesta puede ser, “cuando fue claro que el urinal en el centro de la galería no era lo mismo que un elefante en el salón o que el traje nuevo del emperador”. Ese instante, que Boris Groys califica como un momento entre muchos momentos en que el artista reconoce que es el primer curador de sí mismo, marca la separación del acto artístico del objeto de arte.¹⁷ Cuando Duchamp zanjó esta frontera hizo posible la conjunción simultánea de arte y no arte. La inserción por la fuerza del objeto no artístico en la esfera del arte redujo el papel del crítico a lo que Giorgio Agamben llama, “una revisión del documento de identidad”, tanto así que, con el *ready-made* recíproco (sugerencia de Duchamp de que un Rembrandt se usara como tabla de planchar), la obra de arte se identifica cada vez más con el no arte y el momento crítico de pronto se vuelve superfluo dentro de este espacio del arte.¹⁸

mutates in relation to the terms of its boundaries, themselves formed by divergent discourses and artists' endeavors. This ever-evolving and ever-becoming space, familiar to all of us from the many post-Enlightenment movements in art history, might also be seen as being both a part of daily life, as it reflects it utterly, and simultaneously as protected somewhat, as it is set apart from its exigencies. It is a privileged space certainly (of economics/class) as it allows for some form of rupture without the disruption of too much chaos (for me it is not an alibi for 'bad conscience' as it opens up real possibilities for something different), while also allowing the impetus for a 'creative act' to come into being while remaining somewhat protected. In short, it is an event-driven space in which it is possible to lose one's self as a hither-to-unknown entity/set of conditions is engaged. It is the space of *difference* and as such is discursively fraught.

This is the space that we (potentially) enter when we begin to have a relationship with certain kinds of contemporary art; a space that asks that we construct a dialogue; a place where the event of art can unfold; a place where from a social/societal perspective and from an aesthetic perspective we might ask, what is it that art does? What can art do? What can we do? What is this space that I am describing? It is the space that art movements have brought into existence for only brief moments in time—before they have been assimilated, appropriated and moved—off-site, to somewhere, to elsewhere. This is a space that is potentially brought into existence by *inSite* in all its many guises, over many years now as it has transformed and evolved.

In thinking of what to discuss in relation to the issues just described, I thought to explore a few of the art practices, projects and strategies that

foreground the production of this "work of the imagination" (from the unimagined to the newly imagined) and 'the space that art makes' as I think it could be useful to elaborate some of these strategies for our discussion here. Obviously, there are many ways to approach this. This is just one reading among many that are possible. I also want to mention that while I will be describing mostly male artists here I was also equally influenced by my feminist peer groups both in school and within other communities. My discussion thus far is a kind of foreground to what I am going to briefly turn to now, a very personal history of some of those moments for me where the art act had transformative consequences, where upon reflecting on the capacity of the art act, other spaces of possibilities, of potentialities, opened.

I want to start with Allan Kaprow. In his construction of *Environments* and *Happenings*, derived in part from his understanding of Jackson Pollock's paintings as performative and his assimilation of John Cage's notions of chance and use of the 'ordinary stuff of life', the 'everyday'—chairs, paint, smoke, odors, people, old socks, a thousand things—as legitimate materials for the making of art, Kaprow produced environments and performances that sought to fully integrate the viewer into the work by creating situations that provoked an immediate and unrehearsed response in the viewer, often in a way that demanded action from the viewer; the dis-orientation of one of his maze-like environments or the following of a set of instructions in a *Happening* that made no sense. Art for him was not to be representational, but experiential, and a surrender of the 'self' to the situation was the desired outcome. There were no good or bad *Happenings* or *Environments* as



¿No es esto lo que hacemos al realizar obras de sitio específico? Como artistas, ¿no establecemos los términos y condiciones para el debate acerca del estatus intrínseco de la obra dentro de las muchas formas que puede adoptar—discursiva, crítica y figurativamente en términos del estatus del objeto de obra de arte, sobre todo si ésta es una instalación de algún tipo? Yo diría que como artistas lo que hacemos es un espacio en el cual se permite que las convenciones para esta serie de condiciones cobren vida.

Este espacio que describo puede ser pensado como el "espacio que el arte hace" y está, sin duda, disponible a otras disciplinas; no obstante, es dentro del arte donde este espacio está más privilegiado, así como el arte está cargado del peso epistemológico del "acto creativo" y todo lo que el acto creativo implica y, al mismo tiempo, culturalmente se percibe cada vez más como un espacio colectivo capaz de tender el puente entre las divisiones ideológicas y geográficas. Lo que intento describir como espacio, pero no puedo definir, contiene elementos prestados de muchos ámbitos: el filosófico, el científico, el económico, el discursivo y no hay lista alguna que pudiera ser exhaustiva. El hecho de que sea tan difícil de definir este concepto sobre el espacio que el arte hace es quizá lo que vuelve tan irresistible el concepto de este espacio. Aunque continuamente asaltado por las exigencias del mercado del arte y por los discursos culturales de la actualidad, este espacio que el arte hace está en constante evolución a pesar de las constantes crisis geopolíticas; nunca está fijo, muta en relación con los términos de sus límites, los cuales están formados por discursos divergentes y por las creaciones de los artistas. Este espacio siempre en evolución y siempre atractivo, familiar a todos nosotros de muchos movimientos posteriores al siglo de las luces en la historia del

arte, también puede ser visto como parte de la vida diaria, en la medida en que la refleja por completo y de manera simultánea como algo hasta cierto punto protegido, al colocarse al margen de sus exigencias. Es, sin duda, un espacio privilegiado (de economía y clase), pues permite alguna forma de ruptura sin la irrupción de demasiado caos (no lo considero coartada de la "mala conciencia" pues abre posibilidades reales para algo diferente), y al mismo tiempo permite el ímpetu para que un "acto creativo" cobre vida y permanezca hasta cierto punto protegido. En breve, es un espacio motivado por el suceso en el que es posible perder el ser propio como una entidad aquí desconocida / y una serie de condiciones dadas. Es el espacio de la *diferencia* y, como tal, está discursivamente cargado.

Este es el espacio al que nosotros (potencialmente) entramos, al comenzar una relación con ciertos tipos de arte contemporáneo; un espacio que nos pide construir un diálogo; un lugar donde el suceso del arte puede desenvolverse; un lugar donde, desde una perspectiva social y de la sociedad, así como desde una perspectiva estética, podemos preguntar, ¿qué es lo que el arte hace? ¿Qué es lo que puede hacer el arte? ¿Qué podemos hacer nosotros? ¿Qué es este espacio que estoy describiendo? ¿Es el espacio donde momentos de arte cobran vida durante sólo unos instantes en el tiempo—antes de ser asimilados, apropiados y desplazados— fuera del sitio, a un lugar, a otro lugar. Este es un espacio que potencialmente cobra vida gracias a *inSite* en todas sus diversas apariencias, en el transcurso de muchos años, pues se ha transformado y evolucionado.

Al reflexionar sobre qué hablar en relación con los temas descritos, pensé en explorar algunas prácticas, proyectos y estrategias artísticas que

far as Kaprow was concerned, only the desire that the viewer's immersion would so destabilize his or her perception of reality that his or her relation to ordinary life would be utterly transformed. The effect of the work was seen to extend out of the experience and into the life of the participant. His ideas, as Jeff Kelley has pointed out, were greatly influenced by philosopher John Dewey whose *Art as Experience* called for an active engagement with our environment such that there was a "complete interpenetration between the self and the world of objects and events."¹⁹

As a student in the mid-seventies, I participated in one of his Happenings here in San Diego. Dropped off at a phone booth on the side of a freeway, with a quarter, waiting, a little scared for the phone to ring, and the next set of instructions that would tell me what would happen next... I remember waiting and thinking 'is that all there is... to this life, to art'... and realizing that, indeed, in some sense it was....

Later I came to see Allan's work as one of the first artistic attempts to strategize art-making practices in relation to popular culture—as a way to make of it something different, individual, unique. I found myself thinking about his work when I began to make my first performances using media of various kinds. I saw in his work that there could be an active role for the viewer/user and that a kind of primary experience for the viewer could produce different alternatives culturally.

Today I often wonder if we as artists have capitulated to popular culture as we use it as a kind of raw material to make our own work, without acknowledging or rather leeching it of its former association. That said, I know there is no 'pure' material; nonetheless, popular culture carries as-

sociations that are almost impossible to be rid of. Given that, then perhaps the question is: how can we make better use of it?²⁰

Another spark for my imagination, and I know for many others, was reading about Tony Smith's mid-fifties nighttime drive along the NJ Turnpike, at a moment when Abstract Expressionism was the dominant art form. Smith is so taken by the spectacle of an enormous construction site, illuminated by huge industrial lights, that he remarks, "I thought to myself, it ought to be clear that that's the end of art. Most paintings look pretty pictorial after that."²¹ He recognized that rift in intention and practice between art that is self-contained, inside the boundaries of the medium and within the edges dividing art space and the 'real' world, and a new kind of art, which could engage more directly with the world and the viewer. His remarks, widely quoted, prefigure the 'expanded field' not only of Minimal Art but also of site-specific work. Gallery art didn't end then and Tony Smith continued making sculpture, but perhaps Frank Stella was more prescient than he knew when he said, "what you see is what you get." Michael Fried's charge in his 1967 essay "Art and Objecthood" that Minimal Art is literalist (theatrical) because it depends on the beholder, and is incomplete without him, here takes on another meaning, in that the viewer, in completing the work, creates the art act—an act that has agency and potential; suddenly, even beyond the gallery (Duchamp) anything can be art and all that that implies.

Minimal art might be seen as the transitional object (Winnicott) between sculpture and much contemporary installation art. The viewer, while privileged, is not gendered and even though much of the writing

dan énfasis a la producción de esta "obra de la imaginación" (de lo no imaginado a lo recién imaginado) y el espacio que el arte crea, pues creo que sería útil elaborar algunas de estas estrategias para nuestro debate aquí. Es evidente que hay muchas maneras de aproximarse; la presente es sólo una lectura entre las muchas posibles. Asimismo quiero mencionar que si bien describiré sobre todo a artistas hombres, recibí por igual la influencia de mis grupos feministas tanto en la escuela como en otras comunidades. Mi propuesta, hasta este momento, es una especie de primer plano de lo que ahora abordaré, una historia muy personal de algunos de esos momentos en que el acto del arte tuvo consecuencias transformadoras, y que al reflexionar sobre la capacidad del acto artístico, otros espacios de posibilidades, de potencialidades, se abrieron.

Como estamos en la University of California, San Diego, quiero empezar con Allan Kaprow. En su construcción de ambientaciones y *happenings* derivada, en parte, de su conocimiento del carácter performático de las pinturas de Jackson Pollock y de su asimilación de los conceptos de John Cage sobre el azar y el uso de "cosas ordinarias de la vida", "la "vida diaria"—sillas, pintura, humo, olores, gente, calcetines viejos, mil cosas— como materiales legítimos para hacer arte, Kaprow se propuso integrar por completo al observador a la obra, al crear situaciones que provocaran una respuesta inmediata no ensayada, a menudo de manera en que exigieran acción, desorientada en una de sus ambientaciones laberínticas o siguiendo una serie de instrucciones sin sentido. El arte para él no debía ser representacional sino experiencial, y el resultado deseado era una rendición del ser a la situación. No había buenos o malos *happenings* o ambientaciones, en lo

que concernía a Kaprow, sólo el deseo de que la inmersión del observador desestabilizara su percepción de la realidad, que su relación con la vida diaria se transformara por completo. El efecto de la obra era visto como la ampliación de la experiencia hasta abarcar la vida del participante. Sus ideas, como señaló Jeff Kelley, recibieron gran influencia del filósofo John Dewey, en cuyo *El arte como experiencia* pedía una participación activa con nuestro entorno de tal suerte que hubiera una "interpenetración completa entre el ser y el mundo de objetos y eventos".¹⁹

Como estudiante a mediados de los años setenta, participé en uno de sus *happenings* aquí en San Diego. Me dejaron en una cabina telefónica al lado de una vía rápida, con una moneda de veinticinco centavos, esperando, un poco asustada, a que sonara el teléfono, para recibir la siguiente serie de instrucciones que me diría lo que sucedería a continuación... Recuerdo haber pensado mientras esperaba, "¿Eso es todo... en esta vida, en el arte?". Y comprender que, sin duda, hasta cierto punto eso era todo...

Más tarde vi la obra de Allan como uno de los primeros intentos artísticos por *estrategizar* las prácticas artísticas en relación con la cultura popular; como una manera para transformarla en algo diferente, individual, único. Me descubrí pensando acerca de su obra cuando comencé a realizar mis primeros *performances* usando medios de diversos tipos. Caí en la cuenta que en su obra podía haber un papel activo para el observador/usuario y que un tipo de experiencia primaria del espectador podía producir diferentes alternativas culturales.

Hoy, con frecuencia me pregunto si nosotros como artistas hemos capitulado ante la cultura popular al usarla como una suerte de materia prima

about this work seems to betray a teleological belief in the authenticity of the viewer's experience, the reception of the work's content raises questions about the social space the work occupies, how it produces meaning and the psychical apparatuses at work within the viewer's perception.²²

For me, these issues coalesce in the trajectory of Robert Irwin's work between the late 1950s and 1970. Beginning as an Abstract Expressionist painter in the late fifties, he gradually, step by step, began dispensing with the usual requirements of gesture, line, frame, focus, permanence, and even signature such that by 1970 he had abandoned the studio altogether.²³ As early as the late line paintings made between 1962 and 1964, Irwin was clear "that these works have no existence beyond your participation...nothing else is going on but the tactile experiential process. The art is what has happened to the viewer." All of this to prepare the viewer, in effect, for an encounter with the unknown, for an engagement that requires that the viewer invest time in order to see the work or the viewer will see 'nothing at all'.²⁴ For Irwin the work existed in the process of its reception and not in the device that is the 'art work'. The artwork is a residue, which he considered a 'fossil of the process'.²⁵ Two other examples to recall: in order to get rid of the frame, he made the dot paintings; in order to produce the artwork as 'presence', he got rid of focus in the disc paintings. By this point, his investigations led him to propose a different notion of art practice altogether. One of his contributions to the 1976 Venice Biennale was merely to outline, with a piece of string stretched into a taut rectangle, the dapple of tree-filtered light on a patch of ground. He

thought he still needed the string, not so much because he needed to leave a trace of himself but because he needed to mark that particular corner of ground as in some sense a "heightened field of perception." Nonetheless, many people mistook the string itself for the work of art. At that moment Irwin was prepared to jettison any overt activity of 'making' as a necessary prerequisite for artistic viability.

Michael Asher's relocation of the statue of George Washington at the Chicago Art Institute from the exterior of the building to one of the galleries housing eighteenth-century art was a moment in which the immanence of the object was exploded, as its new siting produced a transformation in the meaning not just of the statue (now seen as the effect of the historical discourses passing through it from the eighteenth century to the present and back again) but of the architecture of the museum itself. For the statue brought the viewer's awareness of its former place with it into its new space and suddenly the contextual frame that surrounded this operation enlarged to include the museum itself. For me this gesture, so simple yet so incisive, revealed the architecture of the museum and, by inference, all architecture to be permeable and the effect of discourse.²⁶

Similarly, Bruce Nauman's work of the seventies, in particular his corridor pieces, signaled another series of antinomies that centered around a series of unstable relations: the destabilization of the viewer's trust in his or her perception as the installation was experienced and the inability of the installation itself to cohere into a unified work of art. The understanding that this was what the work made visible, this was "the work"—these relationships beyond the physicality of what was presented, beyond the

para hacer nuestra propia obra, sin reconocer, o más bien, absorbiendo como sanguijuelas esa primera asociación. Una vez dicho esto, es necesario recalcar que sé que no hay materia pura; no obstante, la cultura popular lleva consigo asociaciones que son casi imposibles de liberarse. Luego entonces, tal vez la pregunta sea, ¿cómo podemos darle el mejor uso a esto?²⁰

Otro detonador para mi imaginación, y conozco muchos más, fue leer acerca de una noche a mediados de los años cincuenta en que Tony Smith conducía por la autopista de Nueva Jersey, en una época en que el expresionismo abstracto era la forma artística dominante. A Smith le atrajo tanto el espectáculo de un enorme sitio en construcción bajo la luz de enormes luminarias industriales, que recuerda, "Pensé en mi interior: debe ser claro que ese es el fin del arte. La mayoría de las pinturas parecen muy pictóricas por comparación".²¹ Detectó ese divorcio en la intención y la práctica entre el arte que está contenido por los límites de su propio medio y dentro de las orillas que dividen el espacio del arte del mundo "real", y una nueva forma del arte, que podía relacionarse de manera más directa con el mundo y con el observador. Sus comentarios, citados ampliamente, prefiguran el "campo extenso" no sólo del minimalismo sino también de la obra de sitio específico. El arte de galería no terminó entonces y Tony Smith continuó haciendo esculturas, pero quizá Frank Stella fue más visionario de lo que pensaba cuando dijo, "lo que ves es lo que recibes". La acusación que Michael Fried lanzara en su ensayo de 1967 "Arte y objetualidad", acerca de que el minimalismo es literario (teatral) porque depende del observador y sin éste es incompleto, aquí toma otro significado, pues el observador, al completar la obra, crea el acto artístico, un acto que tiene

agencia y potencial; de pronto, incluso más allá de los límites de la galería (Duchamp), cualquier cosa puede ser arte y todo lo que eso implica.

El arte minimalista puede ser visto como el objeto transicional (Wini-cott) entre la escultura y gran parte del arte contemporáneo de la instalación. El observador, si bien privilegiado, no es el productor, aunque muchos escritos acerca de estas obras parecen traicionar una creencia teleológica en la autenticidad de la experiencia del observador, la recepción del contenido de la obra genera preguntas acerca del espacio social que ocupa la obra, la manera en que produce significado y los aparatos físicos en juego dentro de la percepción del observador.²²

Para mí, estas cuestiones se fusionan en la trayectoria de la obra de Robert Irwin, desde fines de los años cincuenta hasta 1970. Iniciado como pintor en el expresionismo abstracto a fines de los cincuentas, comenzó a despojarse paso a paso, de las exigencias usuales de gesto, línea, marco, foco, permanencia e incluso firma, al grado que para 1970 ya había abandonado el taller por completo.²³ Ya en sus últimas pinturas a línea realizadas entre 1962 y 1964, Irwin sabía "que estas obras no tienen existencia más allá de la participación de uno... nada más se está llevando a cabo sino el proceso experiencial táctil. El arte es lo que le ha sucedido al espectador". Todo lo anterior con el fin de preparar al espectador para un encuentro, de hecho, con lo desconocido; para un compromiso que requiere que el observador invierta tiempo con el propósito de ver la obra o no verá "nada en absoluto".²⁴ Para Irwin, la obra existía en el proceso de su recepción y no en el dispositivo que es la "obra de arte". Ésta es un residuo que él considera un "fósil del proceso".²⁵ Cabe recordar otros dos ejemplos: con el propósito de

comfort or the security of the conventional art experience—was for me a revelatory moment.

As was the breadth of Robert Smithson's practice: his wide-ranging curiosity, his ability to synthesize disparate disciplines and unrelated subject matter into artworks that produce, through their existence, new ways of thinking about the world that we inhabit. The most famous example is, of course, the *Spiral Jetty*. While the work frames the environment, the environment of which it is a part suddenly takes on other, never-before-imagined meanings, meanings that open out into an endless chain of associations. This work, like much of his other work, makes use of a strategy, which he defined as entropic, from the second law of thermodynamics. His interest in the effects of dissolution and a retreat into a kind of nothingness I have come to see as a device to induce inquiry and contemplation. His work, impossible to separate from his writing, is an investigation into how art can be 'thought' into being. To transpose one of Buckminster Fuller's adages about architecture, with his work I understood that 'art was suddenly a verb'.

Continuing into the present moment, I want to bring up Fluxus again as the (non) art movement most associated with the structuring of 'art as an event'. If Fluxus represents one of the most sustained critiques of the commodity structure of the art object in relation to both the art object and its frame(s), both discursive and actual (among the many other things that it is and is not), it



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

deshacerse del marco, Irwin realizó pinturas de puntos; para producir obra de arte como "presencia", se deshizo del foco en las pinturas de disco. Para entonces, sus investigaciones lo habían llevado a proponer un concepto del todo distinto de la práctica artística. Una de sus contribuciones a la Bienal de Venecia de 1976 fue sólo perfilar, con una cuerda estirada en un rectángulo tenso, la mancha de luz que se filtraba entre un árbol sobre una franja de tierra. Pensó que aún necesitaba la cuerda, no tanto porque quisiera dejar una huella de sí mismo sino porque era necesario marcar esa esquina particular en el piso como, hasta cierto punto, un "campo de percepción intensificado". No obstante, muchas personas confundieron la cuerda misma con la obra de arte. En ese momento Irwin estaba preparado para descartar cualquier actividad manifiesta de "hacer", como requisito necesario de la viabilidad del arte.

La reubicación que hiciera Michael Asher de la estatua de George Washington del exterior del edificio del Chicago Art Institute, a una de las galerías que alberga arte del siglo XVIII, fue un momento en que la inmanencia del objeto explotó, ya que su nuevo emplazamiento produjo una transformación en el significado, no sólo de la estatua (ahora vista como el efecto de discursos históricos que la atravesaban desde el siglo XVIII hasta el presente y de nuevo al pasado) sino de la arquitectura del museo mismo. La estatua trajo consigo la conciencia del observador en la ubicación anterior al nuevo espacio y, de pronto, el marco contextual que rodeó

simultáneamente presenta la actividad de art making as an event capable of transforming the "poverty of reality" into an experience that abolishes the differences between aesthetic experiences and everyday life. While it is probably impossible to generalize accurately about this movement composed of many members who resisted being so labeled, nonetheless their dismantling of Surrealism, Dadaism and Pop Art as well as the subject positions those movements set for their viewers (universalist/humanist/bourgeois) allowed them to posit a transformed notion of cultural life and subjectivity in which art making as an activity might be seen to reside within the purview of the everyday and not in the reified arena of 'high' culture.

Robert Filliou's methodology might be described as using 'art' as a lens to reconfigure daily life, to produce a destabilization in the meaning of daily life by erasing the boundaries between linguistic and visual production. He is probably best known for his 1960s statement "that art exists to make life more interesting than art." He understood not only that there is nothing outside of the commodity structure and that this is a collective condition, something that all of us are subject to under advanced forms of capital, but also that art as an activity could provide a possibility, not necessarily for a new experience of art,

but more importantly, for another kind of experience of daily life. Isn't this the experience we propose to enact within 'site-specific' or 'project-specific' work? Isn't this where the art occurs?

esta acción se amplió para incluir al museo mismo. Para mí, este gesto tan simple y, al mismo tiempo, tan incisivo, reveló que la arquitectura del museo y, por inferencia, toda la arquitectura, es permeable así como el efecto del discurso.²⁶

De manera similar, la obra de Bruce Nauman durante los años setenta, en particular sus piezas de corredor, destacó otras series de antinomias centradas en series de relaciones inestables: la desestabilización de la confianza del observador en su percepción a medida en que experimentaba la instalación y la incapacidad de la propia instalación de vincularse a una obra de arte unificada. La comprensión de que esto era lo que la obra hacía visible, que esto era "la obra" —estas relaciones más allá de la fisicalidad de lo que se presentaba, más allá de la comodidad o seguridad de la experiencia con el arte convencional— me provocó un momento revelador.

Lo mismo puedo decir de la amplia práctica de Robert Smithson: su vasta curiosidad, su capacidad para sintetizar disciplinas disímiles y ajenas al tema en sus obras de arte que producen, a través de su existencia, nuevas maneras de pensar acerca del mundo que habitamos. El ejemplo más famoso es, sin duda, *Spiral Jetty*. Si bien la obra enmarca el entorno del cual forma parte, éste de pronto toma otros significados jamás imaginados, significados que abren una cadena infinita de asociaciones. Esta obra, al igual que muchas de sus obras, utiliza una estrategia que él definió como entrópica, a partir de la segunda ley de termodinámica. Hoy considero que

Now I want to turn a little more to the present time, and discuss very quickly a few recent projects that specifically address the “work of the imagination” and what I am calling here the ‘art act’ as a potentiality with transformative consequences. I will briefly discuss my work just to set my remarks into the context of my own practice and then discuss some very recent work.

As an artist who works across a variety of medias and mediums, and whose background is in both architecture and film theory, I consider that all the works I make can be very broadly defined as installations, although I rarely use that term to describe what I do. I don’t have a signature medium or style and both the form and the content of each work is derived from research around a set of issues/questions that underpin or animate each project. That said, I install my work in such a way that meanings can be ‘constructed’ by making use of what I call ‘subject positions’; these are discernible sites I set for the viewer within the actual space of the project where key relationships are set out. These ‘subject positions’ often make use of media, in a variety of forms, as media allows for more immediate access to both Conscious and Unconscious processes of the viewer. In this

way it is my hope that my ideas and various and multiple points of view will be visible within the readings of the work.²⁷

I use a variety of strategies for producing the meanings of the work, which I would define as similar to methodologies. I do this with the knowledge that these strategies are easily appropriated and so are quickly used up; hence I am continuously seeking new ways for doing this. One consistency within my work is my attempt to try to use the work to call forth new meaning senses, and where no language or other sensory experience immediately rushes in to fill that void.

“First and Third,” from the ongoing series, *Not Reconciled*,²⁸ is a collection of direct-address, as-told-to ‘true’ stories of various kinds of experience—in the first version it was immigrant experiences—charting the dissonance between expectations and understanding that underlie the sense of belonging within a culture. I have produced subsequent iterations of this project in several cities including Rotterdam, Bastia (Corsica), Vancouver, London and, most recently, Cairo. For each version the subject matter of the project changes; in Cairo it is about the evolving roles of women in contemporary society. For these works I see my role more



Judith Barry, *First and Third*, 1987



su interés en los efectos de la disolución y su repliegue a una especie de la nada es un dispositivo para inducir el cuestionamiento y la contemplación. Su obra, imposible de separar de sus escritos, es una investigación acerca de la manera en que el arte puede ser “pensado” para ser. Al transponer a su obra uno de los adagios de Buckminster Fuller acerca de la arquitectura me permitió entender que el “arte repentinamente era un verbo”.

Sin embargo, continuemos en el momento actual, pues quisiera de nuevo recordar Fluxus como el movimiento de (no) arte más vinculado a la estructuración del “arte como un suceso”. Si bien Fluxus representa una de las críticas más fundamentadas a la estructura de la mercancía en el objeto de arte en relación tanto con el objeto de arte como con su marco, lo mismo discursivo que real (entre otras muchas cosas, que es y no es), presenta, al mismo tiempo, la actividad de la producción del arte como un suceso capaz de transformar la “pobreza de la realidad” en una experiencia que anula las diferencias entre las experiencias estéticas y la vida diaria. Tal vez sea imposible generalizar acerca de este movimiento compuesto por muchos integrantes que se resistieron a ser etiquetados como parte de Fluxus; sin embargo, podemos señalar que su desmontaje del surrealismo, el dadaísmo

y el arte Pop, así como de las posiciones que esos movimientos dieron a sus espectadores como sujetos (universalistas /humanistas /burgueses) les permitieron proponer un concepto transformado de la vida cultural y la subjetividad en la que la producción del arte como actividad pudiera ser vista como residente en la esfera de lo cotidiano y no en el plano reificado de la “alta” cultura.

La metodología de Robert Filliou puede describirse como el uso del “arte” a la manera de una lente para reconfigurar la vida cotidiana y producir una desestabilización en el significado de la vida diaria, al borrar las fronteras entre la producción lingüística y la visual. Filliou es quizá mejor conocido por su frase acuñada en los años sesenta, “el arte existe para hacer que la vida sea más interesante que el arte”. Él entendió no sólo que no hay nada afuera de la estructura de la mercancía y que esta es una condición colectiva, algo a lo que todos nosotros estamos sujetos bajo formas avanzadas del capital, pero también comprendió que el arte como actividad podía ofrecer una posibilidad, no necesariamente de una nueva experiencia del arte, sino, más importante aún, de otro tipo de experiencia de la vida diaria. ¿Acaso no es esta la experiencia que proponemos con la obra de sitio específico o

as a facilitator than as an auteur (artist), as the stories (the work of this project) originate within the communities where the work is commissioned. While the work is ultimately exported out of the community in which it is situated, often as a projection within sites where it is not usual to see an ‘art work’—projected on forgotten or dis-used spaces, building facades, even smoke or water—the “work of the imagination” of these projects for me and for the various communities involved, is in arriving at the ‘something unknown’, at the ‘truth’ of each person’s story as well as in the community building that brings together a group of people around a set of issues over a period of time. It is this “work of the imagination” that makes these works different in intent and affect than, for example, agit prop or direct action. This is not to say, as I hope the example of Arjun’s work makes clear, that these works ultimately lack political agency. They are just conceived of differently.

For inSite2000, I used a similar story-gathering method for my project “border stories, working title, from one place to another,” a four-projection ‘ambient media network’, which was sited in an abandoned bank very near to what was then inSite’s office. This neighborhood is a border zone and appropriately the bank marked the divide separating the clean, gentrified, tourist-friendly Gaslamp District from the dirty, seedy, sailor-haunts of ‘old’ San Diego with its indigent population and vestigial pawnshops. This



Judith Barry, *Border stories, working title, from one place to another*, 2000

indigent population was one of the audiences for this project as they were living on the sidewalk directly across the street. This project posited another use of media than that associated with television or advertising; it posited media as something—for a brief moment, perhaps—unrecognizable, within a public space. Hence an ‘ambient network’ conceived as a streetscape and which makes use of two strategies associated with the Situationists: the ‘dérive’ and ‘détournement’. This ambient network, composed of multiple kinds of video programs—a series of deliberately enigmatic inSite IDs (short, fifteen-second graphic teasers announcing inSite, but not defining what inSite is), representative works of other inSite artists’ projects, works of other artists addressing border issues as well as three short stories that I produced about the blur between Tijuana and San Diego—sought to produce in the viewer a kind of ‘psycho-geography of the street’ where within the breakdown of sense in that moment of trying to understand what was being looked at, the contradictions of a place were suddenly revealed.

As I collected the stories that composed the three vignettes of my portion of the project, I discovered that many of the stories performed a related theme...the blurring, unbinding, instability of identity and even the transposition of cultural identities among people living between San Diego and Tijuana. These transformations, never an easy negotiation, also provided the

con la de proyecto específico? ¿No es ahí donde el arte ocurre?

Ahora quisiera avanzar un poco más en el presente y hablar por unos cuantos minutos acerca de unos proyectos recientes que abordan, de manera específica, la “obra de la imaginación” y lo que aquí llamo el acto del arte como un potencial con consecuencias transformadoras. Me internaré de manera somera en el contexto de mi propia práctica para después hablar de obra muy reciente.

Como artista que trabaja con una variedad de medios y cuyos antecedentes están tanto en la arquitectura como en la teoría cinematográfica, considero que toda la obra que hago puede definirse a muy grandes rasgos como instalación, aunque rara vez uso ese término para describir lo que hago. No tengo un medio o estilo que me caracterice y tanto la forma como el contenido de cada obra se deriva de investigación en torno a una serie de asuntos o cuestiones que sustentan o animan cada proyecto. Por ende, instalo mi trabajo de tal manera que los significados puedan construirse al hacer uso de lo que llamo posiciones de sujeto; éstos son sitios discernibles que establezco para el observador dentro del espacio real del proyecto donde se establecen las relaciones clave. Estas posiciones de sujeto a menudo utilizan el medio de distintas maneras, pues el medio permite mayor acceso inmediato a procesos tanto conscientes como inconscientes del espectador. De esta manera espero que mis ideas y los

variados y múltiples puntos de vista cobren visibilidad en las lecturas de la obra.²⁷

Uso una gama de estrategias para producir los significados de la obra, las cuales podría definir como similares a metodologías. Recorro a

esas estrategias a sabiendas de que son fácilmente apropiables por lo que se usan rápidamente; por ende, siempre estoy buscando nuevas formas para lograr lo anterior. Un rasgo consistente en mi producción es el intento por usar la obra para generar nuevos sentidos de significados ahí donde ningún lenguaje u otra experiencia sensorial se precipite de inmediato a llenar ese vacío.

“First and Third” de la serie en curso, *Not Reconciled*,²⁸ pertenece a una colección de historias directas, narradas como verdaderas, de varios tipos de experiencias —en la primera versión eran experiencias de inmigrantes— que trazan la disonancia entre las expectativas y la comprensión que subyace en el sentido de pertenencia a una cultura. Produje subsiguientes iteraciones de este proyecto en varias ciudades, incluyendo Róterdam, Bastia (Córcega), Vancouver, Londres y más recientemente, el Cairo. El tema en cada versión del proyecto cambia; en el Cairo era acerca del papel en evolución de la mujer en la sociedad contemporánea. Para estas obras, veo mi papel más como mediadora que como *auteur* (artista), ya que las historias (la obra de este proyecto) se originan dentro de las comunidades donde la obra se comisiona. Si bien la obra se exporta, en última instancia,

imminent possibility for mis-recognition and exploitation as well as occasional celebrations of exactly these differences. Each of the stories, in different ways, presented this 'seepage' as a performative act. For example, one of the stories is about a man working tirelessly at multiple 'menial' jobs—as a gardener, a hotel clerk, and a waiter. Yet at the end of his day, he changes into a suit and drives his expensive car across the border to Mexico, to his beautiful home. He is able to take advantage of the porous border conditions for his own use... and you are left wondering, where does he live?

There are four other recent projects that I want to mention in relation to the idea of the "work of the imagination" and the unfolding of potentialities. What becomes of past relics? of artifacts? of references to an earlier way of life? Are there some things that can be recycled and some that cannot? How does seeing an abandoned site or a formerly contested site transform the meaning of loss? When you see an abandoned building, what do you see? Can you read its history in the architecture of its decay; can you impart meaning beyond the threshold to that place where a 'subject' once has been? Can you see that 'something' which is invisible,



Judith Barry, *Border stories, working title, from one place to another, 2000*

más allá de la comunidad donde se sitúa y con frecuencia como proyección en los sitios donde no es usual ver "obra de arte" —proyectada en espacios olvidados u ociosos, en fachadas de edificios e incluso sobre humo o agua—, para mí y para las diversas comunidades que participan, la "obra de la imaginación" "de estos proyectos está en arribar a "algo desconocido", a una "verdad" sobre la historia de cada persona así como sobre el edificio de la comunidad que reúne al grupo de personas en torno a una serie de asuntos, durante un período de tiempo. Es esta "obra de la imaginación" la que hace que las obras sean diferentes en intención y efecto más que, por ejemplo, la *agitprop* o la acción directa. Lo anterior no significa, como creo que el ejemplo de la obra de Arjun deja claro, que estas obras carezcan de agencia política. Es sólo que están concebidas de manera diferente.

En *inSite2000*, usé un método similar al reunir historias para mi proyecto "border stories, working title, from one place to another" ("historias fronterizas, título de trabajo, de un lugar al otro"), una proyección cuádruple de "red ambiente de medios", que se emplazó en un banco abandonado muy cerca de la entonces oficina de *inSite*. Este vecindario es una zona fronteriza y el banco, como era de esperar, marcaba la división entre el

but which is still present, which is still there, but not seeable, is still in its place? Or is this the architecture that appears at the site of death to point out its presence, to cover it up? For example, the Egyptian pyramids, which for some stand as the origin of architecture.

These were some of the questions that Zarina Bhimji's film, *Out of the Blue*, in Documenta 11, raised as I watched it unfold. I entered the film not knowing much of its specific history, I left still not knowing much of her personal history—although it is a history whose outline I already knew. But paradoxically, what I understood after seeing her film was how I wouldn't come to an understanding of what had happened in this place she so elegiacally invokes through the activity of watching her film, through the act of seeing. For what the film revealed was not so much a history as a sense of longing, a sense of longing for something clearly destroyed and once so very full of life. It created this sense through its *mise-en-scène*. I came away from the film with a sense for the magnitude of what had been lost. I could construe through the ellipses in the film, through the absences, by what was not shown in the film—no people, no signs of human life, only the decay of the buildings and the pulsing of the encroaching nature—the



Gaslamp District, limpio, aburguesado y amable para el turismo, y el viejo San Diego, refugio de marineros, sucio, cutre, con su población indigente y sus casas de empeños. Su población indigente fue uno de los públicos de este proyecto, pues vivía al otro lado de la calle. El proyecto propuso un uso de medios ajeno al que se asocia con la televisión o la publicidad; sugirió los medios como algo —quizá durante un breve instante— irreconocible, dentro del espacio público. De ahí que se concibiera una "red ambiente" como paisaje callejero y que usara dos estrategias relacionadas con los situacionistas: la *dérive* y el *détournement*. Esta red ambiente, compuesta por múltiples tipos de programas de video —una serie de identificaciones deliberadamente enigmáticas de *inSite* (anuncios gráficos breves, de quince segundos para presentar *inSite*, pero sin definirlo), obras representativas de proyectos de otros artistas en *inSite*, obras de otros artistas sobre asuntos fronterizos así como tres historias breves que produje acerca de la línea borrosa entre Tijuana y San Diego, con el fin de producir en el espectador una especie de psicogeografía de la calle donde, mediante el colapso de sentido en ese momento que intenta entender lo que está viendo, se revelan repentinamente las contradicciones del lugar.

hovering of that restless longing that characterizes the desire for something impossible, something irreversible, something irrevocably destroyed. The sites portrayed in the film are unpopulated, yet the presence of the bodies of those formerly in residence is palpable. You come to understand this as a palimpsest as the camera lingers over the traces of past histories collected as dirt on the walls, through an old decayed home, in a prison where a red substance—rust? the petal of an exotic flower? dried blood?—calls up these questions. The empty airport... where is it? The images are clearly Africa but you are uncertain as to where they are....

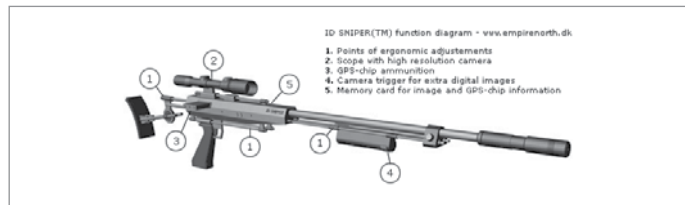
Using elliptical camera work, a darting, searching shot gives way to a kind of stasis, only to move off again. Each image lost, not found. This sense of the magnitude of what has been lost is underscored by the sound track: off-screen noises, birdsongs, give way to voices, someone is threatening and ordering someone else, prayers are sung and fade away into the loud noise that nature makes when no one is there to listen. Gradually, cumulatively, the silent screams of those once imprisoned come through. Only later did I find out that Zarina was one of the many Asians forcibly dispossessed by Idi Amin thirty years ago. I see this work as a deeply political work, as an example of how the aesthetic can be reconciled with the political and the ethical that I was describing above precisely through setting up the conditions in the viewer to reveal a void in meaning.

It used to be that the artist invented a fictional world to elucidate the social 'truths' that structure daily life. Now increasingly the artist excavates the 'real world' to show us what a strange fabrication 'reality' has become. With *MY DOOMSDAY WEAPON*, the Danish artist Jacob Boeskov de-

velops what he calls "Fictionalism," illustrating what he perceives as a need for political art to take risks by hacking reality. He asks artists to "turn your worst fears about the future into a product, present this product publicly and report on the reactions."

His worst nightmare? Weapons that shoot microchips into the bodies of innocent civilians. For this project he smuggled blueprints for fake technology into China's first international weapons fair. He met laughing arms traders drinking thirty-year-old Chivas among teenage models advertising new weapons. This is not the plot of a 'bad' movie: for three days it was his reality; he enabled his own customized scare-fest.

Jacob traveled to Beijing in June 2002 posing as the CEO of Empire North, a fictional Scandinavian arms company. He infiltrated CIEPE (China International Exhibition on Police Equipment), an event where, for the first time, jet-setting international weapons dealers rubbed shoul-



Jacob Boeskov, *MY DOOMSDAY WEAPON*, 2002

aparece en el sitio de la muerte para destacar su presencia, para encubrirse. Un ejemplo son las pirámides de Egipto que para algunos representan el origen de la arquitectura.

Estas fueron algunas preguntas surgidas al ver el filme *Out of the Blue*, de Zarina Bhimji, en Documenta 11. Entré en la sala de proyecciones sin saber mucho de su historia específica; salí sin saber mucho de la historia personal de ella, aunque es una historia cuyo perfil ya conozco. Sin embargo es paradójico que lo que entendí al ver su película fue cómo no lograría comprender lo que sucedió en ese lugar que ella invoca de manera tan elegiaca a través de la actividad de ver la cinta, a través del acto de mirar. Pues lo que el filme reveló no fue tanto una historia sino un sentido de añoranza, una sensación de nostalgia por algo sin duda destruido y que alguna vez estuviera lleno de vida. Creó esta sensación a través de su *mise-en-scène*. Salí de la proyección de la película con un sentimiento sobre la magnitud de lo que se había perdido. Podía construir a través de las elipsis

Al reunir las historias que formaron las tres viñetas de mi parte del proyecto, descubrí que muchas de las historias se referían a un tema relacionado... el borrar, la desunión, la identidad inestable e incluso la transposición de identidades culturales de quienes viven entre San Diego y Tijuana. Estas transformaciones, jamás una negociación fácil, también proporcionan la posibilidad inminente de desvirtuar y de explotar así como de celebrar, de cuando en cuando, esas diferencias. Cada una de las historias, de distinta manera, presentaron esta *seepage* como un acto performativo. Por ejemplo, una de las historias es acerca de un hombre que trabaja de manera incesante en múltiples empleos "menores" —como jardinero, ayudante en un hotel y mesero—; sin embargo, al final del día, viste traje y conduce un auto costoso por la frontera de México para dirigirse a su bello hogar. Puede aprovechar las ventajas que ofrecen las condiciones porosas de la frontera para sus propios fines... y, sin embargo, uno se queda pensando, ¿dónde vive?

Hay otros cuatro proyectos recientes que quiero mencionar en relación con la idea de la "obra de la imaginación" y sus potencialidades. ¿Qué sucede con las reliquias del pasado? ¿Qué sucede con los artefactos? ¿Qué ocurre con las referencias a una forma anterior de vida? ¿Existen algunas cosas que pueden reciclarse y otras que no? ¿Cómo ver un sitio abandonado o uno que estuvo en disputa transforma el significado de pérdida? Cuando vemos un edificio abandonado, ¿qué vemos? ¿Podemos leer su historia en la arquitectura de su decadencia; podemos dotarlo de significado más allá del umbral a ese lugar donde hubo una vez un "sujeto"? ¿Podemos ver ese "algo" que es invisible, pero que aún está presente, que aún está ahí, aunque no sea visible?, ¿Está todavía en su lugar? O acaso esta es la arquitectura que

ders in China. In order to pass as an arms dealer he brought 300 fake business cards and a poster of his horrific, hi-tech weapon. This weapon, which remained un-built hence un-demonstrate-able, is called *The ID Sniper* and is designed to shoot GPS (Global Positioning System) microchips into the bodies of innocent civilians, whose movements later could be followed by authorities via a GPS satellite system.

Does a work such as this merely reproduce the language of the neo-liberal military-industrial complex and, hence, is it then merely complicit with it? Or does it take on the status of a new social narrative? I think the answer lies in the arena of where the narratives about the work are located. If it is to be understood only by the participants in the Weapons Fair, then the most that could be hoped for is that Jacob would be caught and the ‘fraud’ would be revealed, a scandal would ensue and some publicity about these issues would result. Hence, it would become appropriated by what it was trying to critique and be unable to maintain its separate discursive frame. However, because it does announce itself as a hoax at the site in which it is meant to be viewed, Jacob’s website becomes instead a forum for the construction of new narratives. It resists merely capitulating to the ideology that it is designed to oppose, and instead opens up a fissure within a social space that very few of us have ever imagined. It sets up the potentiality for a new form of social dialogue alongside of this dominant narrative. I can imagine Jacob going back, year after year, and gradually revealing to these “perfectly nice, ordinary people, who believe that the weapons they are dealing will make a safer world,” the nature of his project. For

me, contained within his masquerade as an arms dealer are the seeds for something other than the binary opposition to a hegemonic discourse. For me, this is what rescues his project from the plight of much overtly political and direct-address or agit-prop work.²⁹

I also want to mention, very briefly, one project out of several other projects in the current **inSite_05** that produce a new social narrative alongside and within what is, finally, already conceived of as an imaginary as well as an invisible space. In *Mi Casa, Su Casa*, Paul Ramírez Jonas employs the disarmingly simple notion of facilitating the exchange of keys among strangers, to bring into being and hence make visible, a particular local network that is created when this act of trust is consummated through the exchange of one another’s keys. The fact that this action is more or less invisible as an art object in no way detracts from its status as an event. I would argue that even though the spaces created by works such as this are not ‘objectified’ spaces, they still cohere a very specific kind of place. A place in which the notion of ethics overtly permeates this ‘space that art makes’ as I have been describing it here as ethics is foregrounded within the conception of the project itself. This work sets up a chain of associations, a multiplicity of latent meanings that are provoked by a seemingly simple action—an action that has the potential to forge different social bonds as it extends over time.

In many ways these spaces that art makes are thinking spaces. Hans Haacke’s *Denkzeiche*, which roughly translates to ‘think mark’, his anti-monument to Rosa Luxemburg in the Berlin plaza that bears her name, is a series of approximately sixty-one short quotes in lead colored concrete bars



en el filme, a través de ausencias, mediante lo que no se había mostrado en la cinta —no gente, no señales de vida humana, sólo la decadencia de edificios y el pulso de la naturaleza invasora—: la añoranza inquieta, suspendida que caracteriza el deseo por algo imposible, algo irreversible, algo irrevocablemente destruido. Los sitios mostrados en el filme están deshabitados, sin embargo, la presencia de los cuerpos de los antiguos residentes es palpable. Uno llega a comprender esto como un palimpsesto a medida que la cámara se detiene sobre las huellas de historias coleccionadas como mugre en los muros, mediante un hogar viejo en decadencia, en una prisión donde una sustancia roja —¿herrumbre?, ¿el pétalo de una flor exótica?, ¿sangre seca?— provoca estas preguntas. Un aeropuerto vacío... ¿dónde está? Las imágenes corresponden con claridad al África, pero una no está segura dónde están...

Al recurrir a una cámara elíptica, una toma vertiginosa de búsqueda cede a una suerte de parálisis, sólo para alejarse de nuevo. Cada imagen se pierde, no se encuentra. Este sentido de la magnitud de lo que se ha perdido está acentuado por la pista de sonido: ruidos fuera de pantalla, trinos de pájaros que ceden ante voces, alguien lanza amenazas y órdenes a alguien más, cánticos de plegarias que se desvanecen para dar paso a un ruido estridente producido por la naturaleza cuando no hay quien la escuche. De manera gradual, acumulativa, los gritos silenciosos de quienes estuvieron algún día encarcelados se dejan escuchar. Sólo más tarde averigüé que Zarina era una de las muchas asiáticas desposeídas por la fuerza en manos de Idi Amin, treinta años antes. Veo esta obra como un trabajo profundamente político, como un ejemplo de cómo lo estético puede reconciliarse con lo

político y lo ético que describí párrafos arriba, al establecer las condiciones en el observador para revelar un vacío en el significado.

Antes, el artista inventaba un mundo ficticio para elucidar las “verdades” sociales que estructuraban la vida cotidiana. Ahora, cada vez más, el artista excava el “mundo real” para mostrarnos la extraña fabulación en la que se ha convertido la “realidad”. En *MY DOOMSDAY WEAPON*, el artista danés Jacob Boeskov desarrolla lo que llama ficcionalismo, para ilustrar lo que él percibe como una necesidad del arte político de tomar riesgos al piratear la realidad. Pide a los artistas que “conviertan sus peores miedos acerca del futuro en un producto, que presenten ese producto públicamente y que den cuenta de las reacciones”.

¿Su peor pesadilla? Armas que disparan microchips sobre los cuerpos de civiles inocentes. Para este proyecto, pasó de contrabando planos de falsa tecnología a la primera feria internacional de armas en China. Conoció a comerciantes de armas sonrientes que bebían Chivas de treinta años de añejamiento, entre modelos adolescentes encargadas de la publicidad de las armas nuevas. Este no es el argumento de una mala película: durante tres días fue su realidad; posibilitó su propio festival del miedo hecho a la medida.

Jacob viajó a Beijing en junio de 2002, haciéndose pasar como el presidente de Empire North, una empresa escandinava ficticia de armas. Se infiltró en la Exposición Internacional China de Equipo Policiaco (CIEPE, por sus siglas en inglés), una feria en la que, por primera vez, comerciantes de armas del *jet set* internacional se reunieron en China. Con el propósito de hacerse pasar como comerciante de armas, llevó trescientas tarjetas comerciales falsas y un cartel de su horrenda arma de alta tecnología. Esta

that are sunk within the street paving and scattered seemingly haphazardly through the plaza.³⁰ The quotes, drawn from Luxemburg's writing on politics, economics, natural history, militarism, economics and personal letters, at first seem like non sequiturs as they cover a broad range of topics and don't present a unified authorial voice.³¹ You read them partially/piecemeal as you cross the square. Their dispersed arrangement makes it difficult to guess what they are from, whether they are a single voice or multiple authors and even whether or not they are contemporary even though each one is followed by a date. As you read them, perhaps even changing your direction to read some more, they begin to invoke your sense of wonder and curiosity. You are reminded of where you are: in this square, in Berlin, with Volksbühne (the People's Theater) on one side and the specificity of the place that is Berlin and could not be anywhere else surrounding you, and you recall the long and contested history that is the city of Berlin as Luxemburg's words, some of which seem utterly contemporary, resound across space and time. For a revolutionary thinker could anything be a more fitting memorial than to suddenly make relevant the words she wrote? Her thoughts animated as you engage with the site—the past and the present crossing through you as you cross the square. It is the nature of the way the viewer engages with this work, the not knowing, the partial understanding (especially if your German is like mine) that make her thoughts from nearly a century ago reverberate into the present—even if her authorship or Hans's (for that matter) is not immediately discernible.

This becomes a thinking space. It is a spatio-temporal site as the Situationists might have defined it that also includes a 'moment' as the French

philosopher Henri Lefebvre might have discussed it; for it describes a kind of 'Aha' realization that lingers long after you have left the square. Lefebvre defined this 'moment' as the unexpected recognition of the incredible possibilities that are suddenly revealed as part of daily life (these could be good, bad, horrifying, fantastic, et al) and which he later developed much more thoroughly in his work on urbanization and 'the production of space'.³² Perhaps Hans had this in mind when he titled the piece *Denkzeichen*, because in addition to meaning 'think mark' this word combination also implies 'keeping in mind the characters at play'.

Throughout these remarks I have been trying to describe how the nature of the art experience, the act of coming to terms with a work of art, and in particular a very broadly defined notion of installation art, might be conceived of as an event. It is the production of this event that has the potentiality to bridge that gap that separates art from life. This event experience can occur with both a 'materialized' or with a 'de-materialized' artwork and can occur anywhere, even after the viewer leaves the work, and even if the work remains unseen and only imagined. The activated space produced by the event has the agency to live on in the imagination of the viewer as a potential pathway, which can be re-activated and which, as Arjun implies, becomes an active site within the mind of the viewer/user—a site where it is possible not only to pose questions and consider problems, but also to dream.

It is the activity of this event—the production of a relationship between a viewer and an artwork (however that is defined) over time—that also brings into existence a spatial construct, which might be conceived of as set apart

arma, que nunca se construyó y por lo mismo era indemostrable, se llamó el *ID Sniper* y estaba diseñada para disparar microchips del Sistema de Posicionamiento Global (GPS, por sus siglas en inglés) en los cuerpos de civiles inocentes, con el fin de permitir que las autoridades siguieran sus movimientos mediante un sistema satelital de GPS.

¿Acaso una obra así sólo reproduce el lenguaje del complejo industrial militar neoliberal y, por tanto, es un mero cómplice de éste? ¿O adopta el estatus de una narrativa social nueva? Creo que la respuesta radica en la esfera en que se colocan las narrativas acerca de la obra. Si sólo se pretende que la entiendan los participantes en la Feria de Armas, entonces, lo máximo que puede esperarse es que Jacob sea descubierto y el "fraude" sea revelado, seguido de un escándalo y el resultado sería alguna publicidad sobre la feria. Por tanto, lo que intenta criticar se apropiaría de la obra y ésta no podría mantener un marco discursivo separado. Sin embargo, debido a que se anuncia como un fraude en el sitio en el que se pretende que sea visto, el sitio en la Web de Jacob se convierte en un foro para la construcción de nuevas narrativas. Se resiste a la mera capitulación ante la ideología hacia la cual está diseñado a oponerse y, en cambio, abre una fisura dentro de un espacio social que muy pocos de nosotros había imaginado. Establece la potencialidad para una forma nueva de diálogo social al lado de esta narrativa dominante. Puedo imaginar a Jacob regresando, año tras año, y revelando poco a poco la naturaleza de su proyecto a estas "personas perfectamente agradables y comunes que creen que las armas que venden darán mayor seguridad al mundo". Para mí, contenido dentro de su mascarada como comerciante de armas están las semillas de algo más

que la oposición binaria al discurso hegemónico. Para mí, esto es lo que rescata su proyecto de la situación apremiante de gran parte de las obras abiertamente políticas, directas o de *agitprop*.²⁹

También quisiera mencionar de manera muy breve, un proyecto entre otros en el actual *inSite_05* que produce una narrativa social nueva al lado y en el interior de lo que ya se ha concebido, en última instancia, como un espacio imaginario y, al mismo tiempo invisible. En *Mi casa, su casa*, Paul Ramírez Jonas aplica un concepto que asombra por su sencillez al facilitar el intercambio de llaves entre extraños, para dar vida y, por ende, hacer visible una red local particular que se crea cuando el acto de confianza se consuma mediante el intercambio de las llaves propias. El hecho de que esta acción sea más o menos invisible en tanto objeto de arte, de ninguna manera resta mérito a su estatus como suceso. Más aún, diría que no obstante que los espacios creados por obras así no son "objetivados", aglutinan, de todos modos, un tipo muy específico de lugar. Un lugar en el que el concepto de la ética invade de manera manifiesta este "espacio que el arte crea", como he descrito aquí, en la medida en que la ética pasa a un primer plano dentro de la concepción del proyecto mismo. Esta obra establece una cadena de asociaciones, una multiplicidad de significados latentes que son provocados por una acción en apariencia simple; una acción que tiene el potencial de forjar vínculos sociales diferentes al extenderse en el tiempo.

Estos espacios que el arte crea son, de muchas maneras, espacios para pensar. La obra de Hans Haacke, *Denkzeiche*, que a grandes rasgos se traduce como "marca de pensar", su antimonumento a Rosa Luxemburgo en la plaza de Berlín que lleva su nombre, es una serie de sesenta y un citas breves

from the quotidian nature of daily life, but which is necessarily unconnected from it. This spatial construct is for me ‘the space that art makes’ and it is a way to perhaps reconcile art and life as I have tried to do here. To conceive of ‘art’ and ‘life’ in this way is, of course, a polemical position but one that I have found useful for thinking through the implications of Arjun’s work for cultural practices in relation to an exhibition such as **inSite_05**.

-
- ¹ Arjun Appadurai, “Here and Now,” *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Public Worlds, Vol. 1, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 4.
 - ² Arjun Appadurai, “Disjunctive and Difference,” *Modernity at Large*, p. 31.
 - ³ Arjun Appadurai, Unpublished remarks, *Geography, Imagination, and the Traffic in the Everyday*, inSite_05 Conversations, Institute of the Americas, University of California, San Diego, May 27, 2004; the transcript of this Conversation between Arjun Appadurai, Judith Barry and Sally Stein is included in the inSite_05 archives.
 - ⁴ See Peter Burger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. His book remains probably one of most concise interrogations of these ideas.
 - ⁵ This text as a whole is very heavily indebted to several discussions with Jean Fisher about the issue of ethics in relation to the questions of art and its efficacy. I am sure I have absorbed much more of her thinking here than I can adequately attribute and footnote here. Currently, she is at work on a book about this subject, which I am very much looking forward to reading.
 - ⁶ Thanks to Johanna Drucker for bringing the work of Yule Heibel to my attention. See Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject: Modernist Painting in Western Germany 1945–1950*, Princeton: Princeton University Press, 1995. Heibel explores how West German intellectuals and artists attempted to come to terms with Nazism and the Holocaust between 1945 and 1950; in particular, questions of subjectivity in relation to abstract painting and the politicization of expression through the writing of Adorno, Horkheimer and Heidegger.
 - ⁷ See Judith Barry, “Casual Imagination,” *Discourse*, No. 4, 1980, reprinted in *Blasted Allegories*,

- New York and Cambridge, MA: New Museum and MIT Press, 1989, where I describe how film, psychoanalysis, critical and literary theory operate through the lens of a shopper’s subjectivity, producing an active subject, such that “when the shopper moves, the store comes to life.”
- ⁸ See Judith Barry, “Questioning Context,” *Context*, Philadelphia: Nexus, 1998.
- ⁹ Some examples, unconscious and not: when suddenly you see your world ‘through the eyes of’ a particular artist or the work asks that you perform an action elsewhere or...
- ¹⁰ See Judith Barry, “Bruce Nauman,” DIA Artist Talk, May 2, 2002, forthcoming from DIA. The theories of vision located in the notion of Quattro-Centro perspective, for instance, the cone of vision model—a model which places the viewer outside, looking into a space, in other words, the realistic model of the picture plane—have been reconceived to reflect the possibilities for an endlessly unfolding sense of space. This new paradigm poses new conditions for both the construction of the image and its experience *and* the viewer/user’s place within this construction. The viewer is no longer to be located outside at the apex of the area where the lines converge to form the picture plane—in a seemingly homogeneous space—but instead is to be located inside, where the lines are converged in relationship to the place of the viewer, within a fully three-dimensional space.
- ¹¹ Judith Barry, *Art, Technology and Popular Culture*, Art and Movement Series, London: Phaidon, unpublished manuscript, 1995.
- ¹² Thierry de Duve, “Joseph Beuys or the last of the Proletariat,” *October* 45 (Summer 1988).
- ¹³ In an Open Letter Broodthaers compared Beuys to Richard Wagner. See Benjamin H.D. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol,” *Artforum*, Vol. 5, No. 18 (January 1980), pp. 35–43. Also see Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, “Joseph Beuys at the Guggenheim,” in *October* 12 (Spring 1980), pp. 3–21.
- ¹⁴ See Norman Bryson and Michael Ann Holly, *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1994; Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven: Yale University Press, 1996; Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MA: MIT Press, 1996 and *October* 77 (Summer 1996). Or more recently, post the writing of this paper, “Art History as a Class Act,” panel chaired by Blake Stimson at the CAA conference 2005, in particular John Robert’s discussion of the rise of the artist-as-historian and the artist-as-philosopher in the UK in the 1960s.
- ¹⁵ See Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” in *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper & Row, 1971, and Catherine Clement, *Syncope: The Philosophy of Rapture*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.



en barras de concreto gris oscuro, enterradas en el pavimento de la calle y esparcidas, al parecer al azar, por la plaza.³⁰ Las citas, basadas en los escritos de Rosa Luxemburgo sobre política, economía, historia natural, militarismo y en su epistolario personal, parecerían a primera vista, inconexas, ya que cubren una gama amplia de temas y no ofrecen una voz autoral unificada.³¹ Se leen de manera parcial o aislada al cruzar la plaza. Su distribución dispersa dificulta averiguar a quién pertenecen, si se trata de una voz o de múltiples autores e incluso si son contemporáneos, aun cuando cada cita está seguida por una fecha. Al leerlas, tal vez cambiando la dirección para leer algunas más, comienzan a despertar asombro y curiosidad. Se recuerda el lugar: la plaza en Berlín, con el Volksbuhne (el Teatro del Pueblo) a un lado y la especificidad del lugar que es Berlín recuerda que no podría una estar en otro sitio; se recuerda la historia larga y reñida que es esta ciudad de Berlín a medida en que las palabras de Luxemburgo, algunas que parecen del todo contemporáneas, resuenan a través del espacio y el tiempo. Para una pensadora revolucionaria, ¿puede existir una conmemoración más adecuada que, de pronto, hacer relevantes las palabras que escribió? Sus pensamientos cobran vida a medida en que el observador se relaciona con el sitio: el pasado y el presente se cruzan a través del espectador al cruzar la plaza. Es la naturaleza de la manera en que el espectador se relaciona con esta obra, el no saber, la comprensión parcial (sobre todo si el alemán de esa persona es como el mío) lo que hace que los pensamientos de la autora, elaborados hace casi un siglo, reverberen en el presente, no obstante que no sea discernible de inmediato si esos pensamientos pertenecen a Rosa Luxemburgo o a Hans.

Este se convierte en un espacio para pensar. Es un sitio espacio-temporal, como lo hubieran definido los situacionistas, que también incluye un “momento”, como lo hubiera propuesto el filósofo francés Henri Lefebvre, ya que describe una especie de comprensión “¡Ajá!”, esa en la que se cae en cuenta tiempo después de alejarse de la plaza. Lefebvre definió este momento como un reconocimiento inesperado de posibilidades increíbles que de pronto se revelan como parte de la vida diaria (pueden ser buenas, malas, horripilantes, fantásticas, etcétera) y que, más tarde, el filósofo desarrolló con mayor profundidad en su obra sobre la urbanización y la “producción de espacio”.³¹

Tal vez Hans tenía esto en mente al titular la pieza *Denkzeiche*, porque además del significado, “marca de pensar”, esta palabra compuesta también implica “ten en mente los personajes en juego”.³²

A lo largo de estos comentarios, he intentado describir cómo la naturaleza de la experiencia del arte, el acto de llegar a un acuerdo con la obra de arte y, en particular, con el concepto artístico definido muy ampliamente como instalación, puede ser concebido como un suceso. Es la producción de ese suceso la que tiene el potencial de zanjar la brecha que separa el arte de la vida. Experimentar ese suceso puede ocurrir tanto con una obra de arte materializada como con una desmaterializada y puede suceder en cualquier parte, incluso después de que el observador se aleja de la obra e aun si la obra permanece sin ser vista, sólo imaginada. El espacio activado que produce el suceso tiene la agencia de continuar viviendo en la imaginación del espectador como una vía potencial que puede reactivarse y que, como sugiere Arjun, se convierte

- ¹⁶ Giorgio Agamben, *Man without Content*, Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1999, p. 42.
- ¹⁷ Boris Groys, "Multiple Authorship," in *The Manifesta Decade*, ed. VanderLinden/Filipovic, Cambridge, MA: MIT Press, 2005, pp. 94–100.
- ¹⁸ Giorgio Agamben, *Man without Content*, p. 42.
- ¹⁹ Jeff Kelley, ed., *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003, p. 9.
- ²⁰ Judith Barry, "An Uneven Parallel Construction," *Die Medien Der Kunst/Die Kunst Der Medien*, Bern/Karlsruhe: Benteli/ZKM, 2004.
- ²¹ Tony Smith's account is quoted in Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* Vol. 5, No. 10 (June 1967), p. 19.
- ²² See Judith Barry, *Public Fantasy*, ed. Iwona Blazwick, London: ICA, 1991. Many of my essays in this collection take up these issues.
- ²³ Lawrence Weschler, *Seeing is forgetting the name of the thing one sees*, Berkeley: University of California Press, 1982.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 76.
- ²⁵ *Ibid.*, p. 77.
- ²⁶ One of the issues that I have continuously addressed in considering the question: "what is architecture?" is the notion that architecture is the representation or the embodiment of lived social relations. I have explored this question from a number of perspectives throughout much of my work, including my work as an artist who also designs exhibition spaces. See, for example, "Dissenting Spaces," in *Damaged Goods*, New York: New Museum, 1986 or Judith Barry, "Designed Aesthetic," *This is tomorrow today*, Cambridge, MA: MIT Press, 1987.
- ²⁷ See "Casual Imagination," *op cit* and Judith Barry, "The Work of the Forest," *Art & Text*, 1992.
- ²⁸ See Judith Barry, "Not Reconciled," *October* 73 (1995).
- ²⁹ See Jacob Boeskov, HYPERLINK "http://bbs.thing.net" http://bbs.thing.net
- ³⁰ See Gregory Scholette, "Rose is a Rose Is a Rose," *Artforum* (November 2006), pp. 99–100.
- ³¹ Here are a few of the quotes courtesy of Hans Haacke in an email exchange, April 5, 2007.
- "Freedom only for the supporters of the government and only for the members of a party—no matter how many—that isn't freedom. Freedom is always the freedom of the dissenters." (1918)
 - "Not only the military, but also the internal political and economic life of the American people is very deeply affected by the consequences of the war." (1898)

- "Come now, quickly, together we will hide from the world in our two small rooms; we will work and cook by ourselves, and we will feel good, so good!" (1899)
 - "The working class is the only class that has no interest in the political discrimination of women." (1904)
 - "It is interesting to ask oneself how much this victory may have cost the United States. In this accounting lives are not considered. Above all, victory is to be assessed according to today's most important measure for everything—namely money." (1898)
- ³² While the Situationists are most associated with Guy Debord and his notion of the 'spectacle' (see *The Society of the Spectacle*, originally published in Paris in 1967, 'officially' translated by Donald Nicholson-Smith, New York: Zone Books, 1994)—that images, especially public displays of images, are used to mediate social relations and by inference organize daily life—the debate around how space (especially how social space as a 'situation' [where all this mediation is taking place]) comes into being is articulated throughout their many contentious associations, groupings, re-groupings and interventions. Henri Lefebvre's *Critique of Everyday Life* (1947) was certainly acknowledged by the Dutch architect Constant, an early Situationist (and also a Cobra member), as underpinning their thinking about 'situations'. See "Henri Lefebvre on the Situationist International," interview conducted and translated in 1983 by Kristen Ross, *October* 79 (Winter 1997). His theory of 'moments' is best described in his 1959 memoir *La somme et le reste*, Paris: La Nef de Paris Editions, 1959. Two of Lefebvre's best known books in English are *The Production of Space* (1974), translated by Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, and *The Urban Revolution* (1970), translated by Robert Bononno, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.



en un sitio activo dentro de la mente del observador/usuario; un sitio donde es posible no sólo plantear preguntas y considerar problemas sino también soñar.

Es la actividad de este suceso —el generar una relación entre el espectador y la obra de arte (como ésta sea definida) en el transcurso del tiempo— la que, asimismo, da existencia a un constructo espacial, el cual puede concebirse como establecido al margen de la naturaleza cotidiana de la vida diaria, pero que está necesariamente desconectado de ésta. Este constructo espacial es para mí, "el espacio que el arte crea" y tal vez sea una manera de conciliar el arte y la vida como he intentado hacer aquí. Concebir el arte y la vida de esta manera es, sin duda, una postura polémica pero que me ha servido para pensar las implicaciones de la obra de Arjun en las prácticas culturales con relación a una exposición como **inSite_05**.

Traducido del inglés

- ⁵ Este texto, en su totalidad, está en profunda deuda con varias conversaciones sostenidas con Jean Fisher acerca de la ética en relación con el arte y su eficacia. Segura estoy de haber absorbido mucho más de su pensamiento en el presente escrito de lo que pudiera atribuir adecuadamente en una nota. A la sazón, ella prepara un libro sobre este tema, que espero con ansias leer.
- ⁶ Mi gratitud a Johanna Drucker por traer a mi atención la obra de Yule Heibel. Ver Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject: Modernist Painting in Western Germany 1945–1950*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1995. La investigación de Heibel se concentra en la manera en que artistas e intelectuales de Alemania Occidental intentaron comprender el nazismo y el Holocausto entre 1945–1950; en particular, las cuestiones de subjetividad con respecto a la pintura abstracta y la politización de la expresión a través de los escritos de Adorno, Horkheimer y Heidegger.
- ⁷ Ver Judith Barry, "Casual Imagination", en *Discourse*, Núm. 4, 1980, reimpresso en *Blasted Allegories*, Cambridge, MIT Press, New Museum, 1989, donde describo cómo el cine, el psicoanálisis, y la teoría crítica y literaria operan a través de la lente de la subjetividad de un comprador, produciendo un sujeto activo tal que, "cuando el comprador se mueve, la tienda cobra vida".
- ⁸ Ver Judith Barry, "Questioning Context" en, *Context*, Filadelfia, Nexus, 1998.
- ⁹ Algunos ejemplos, inconscientes o no: cuando de pronto se ve el mundo "a través de los ojos" de un artista en particular o la obra pide que uno realice una acción en otra parte o...
- ¹⁰ Ver Judith Barry, "Bruce Nauman", DIA Artist Talk, 2 de mayo de 2002, de próxima aparición en DIA. Las teorías sobre visión en el concepto de la perspectiva del Quattrocento, por ejemplo, el modelo de la visión de cono —que coloca al observador afuera, mirando el espacio; en otras palabras, el modelo realista de los planos en la pintura— ha sido reconceptuado para reflejar las posibilidades de un sentido del espacio que se despliega interminablemente. Este nuevo paradigma propone nuevas condiciones tanto para la construcción de la imagen y de su experiencia, como del lugar del observador/usuario dentro de la construcción. El observador ya no se coloca afuera en la cima del área donde las líneas convergen para formar el plano de la pintura —en lo que pareciera un espacio homogéneo— sino en el interior, donde las líneas convergen en relación con el lugar del espectador, dentro de un espacio del todo tridimensional.
- ¹¹ Judith Barry, *Art, Technology and Popular Culture*, Londres, Phaidon, Serie Art and Movement, manuscrito sin publicar, 1995.
- ¹² Thierry de Duve, "Joseph Beuys or the last of the Proletariat", *October* 45, verano de 1988.

- ¹ Arjun Appadurai, "Here and Now" en, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis (Public Worlds, University of Minnesota Press, 1996), vol. I, pág. 4.
- ² Arjun Appadurai, *Modernity at Large*, *op. cit.*, pág. 31.
- ³ Arjun Appadurai, *Geography, Imagination, and the Traffic in the Everyday*, **inSite_05** Conversations, Institute of the Americas, University of California, San Diego, 27 de mayo de 2004; comentarios sin publicar, la transcripción de esta conversación entre Arjun Appadurai, Judith Barry y Sally Stein se encuentra en los archivos de **inSite_05**.
- ⁴ Ver Peter Burger, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. Tal vez su libro continúa siendo uno de los cuestionamientos más concisos de estas ideas.

+ - + - + - + - + - + - + - +

¹³ En una carta abierta, Broodthaers comparó a Beuys con Richard Wagner. Ver Benjamin H.D. Buchloh, "Beuys: The Twilight of the Idol", *Artforum*, Vol. V, Núm. 18, enero de 1980, págs. 35-43. Ver también, Buchloh, Benjamin H.D., Krauss, Rosalind, Michelson, Annette, "Joseph Beuys at the Guggenheim", en *October* 12, primavera de 1980, págs. 3-21.

¹⁴ Ver Norman Bryson, Michael Ann Holly (comps.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1994; Thomas E. Crowe, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven, Yale University Press, 1996; Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, MIT Press, 1996. O más tarde, después de la elaboración del presente ensayo, "Art History as a Class Act", panel dirigido por Blake Stimson en la conferencia del CAA de 2005, sobre todo, el debate de John Robert sobre el surgimiento del artista como historiador y del artista como filósofo en el Reino Unido, hacia los años sesenta.

¹⁵ Ver Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art" en *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Harper & Row, 1971; y Catherine Clement, *Syncopa: The Philosophy of Rapture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

¹⁶ Giorgio Agamben, *Man without Content*, Palo Alto, Stanford University Press, 1999, pág. 42.

¹⁷ Boris Groys, "Multiple Authorship" en *The Manifesta Decade* (comps. VanderLinden/Filipovic), Cambridge, MIT Press, 2005, págs. 94-100.

¹⁸ Giorgio Agamben, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁹ Jeff Kelley (comp.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 2003, pág. 9.

²⁰ Judith Barry, "An Uneven Parallel Construction", *Die Medien Der Kunst/Die Kunst Der Medien*, Berna y Karlsruhe, Benteli/ZKM, 2004.

²¹ El recuento de Tony Smith aparece citado en Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum*, 5, Núm. 10, junio de 1967, pág. 19.

²² Ver Judith Barry, *Public Fantasy* (comp. Iwona Blazwick), Londres, ICA, 1991. Muchos de mis ensayos en esa colección abordan estos temas.

²³ Lawrence Welscher, *Seeing is forgetting the name of the thing one sees*, Berkeley, University of California, 1982.

²⁴ *Ibid.*, pág. 76.

²⁵ *Ibid.*, pág. 77.

²⁶ Uno de los aspectos que he abordado de manera constante al considerar la cuestión a qué es la arquitectura, es el concepto de que ésta es la representación o expresión de relaciones sociales vividas. He explorado esta cuestión desde numerosas perspectivas a través de gran parte de mi obra como artista que también diseña espacios de exhibición. Ver, por ejemplo, "Dissenting Spaces" en *Damaged Goods*, NYC, New Museum, 1986, o Judith Barry, "Designed Aesthetic" en *This is Tomorrow Today*, Cambridge, MIT Press, 1987.

²⁷ Ver "Casual Imagination", *op. cit.* y Judith Barry, "The Work of the Forest" en *Art & Text*, 1992.

²⁸ Ver Judith Barry, "Not Reconciled", *October* 73, MIT Press, 1995.

²⁹ Ver Jacob Boeskov, <http://bbs.thing.net>.

³⁰ Ver Gregory Scholette, "Rose is a Rose Is a Rose", *Artforum*, noviembre de 2006, págs. 99-100.

³¹ A continuación algunas citas, gracias a la amabilidad de Hans Haacke que las proporcionó vía

correo electrónico, el 5 de abril de 2007.

"La libertad sólo para los simpatizantes del gobierno o para los miembros de un partido —no obstante el número— no es libertad. La libertad siempre es la libertad de los disidentes". (1918)

"No sólo los militares, sino también la vida interna de la esfera política y económica del pueblo estadounidense se afecta de manera muy profunda por las consecuencias de la guerra". (1898)

"Vayamos, rápidamente, juntos nos ocultaremos del mundo en nuestras dos habitaciones pequeñas; trabajaremos y prepararemos nuestros alimentos, y nos sentiremos bien, ¡tan bien!". (1899)

"La clase trabajadora es la única clase que no tiene interés alguno en la discriminación política de la mujer". (1904)

"Es interesante preguntarse cuánto pudo costar esta victoria para los Estados Unidos. Contar vidas no se considera en el costo. La victoria debe evaluarse, por encima de todo, de acuerdo con la medida más importante para todo en la actualidad, a saber, el dinero". (1898)

³² Si bien los situacionistas están principalmente relacionados con Guy Debord y su concepto de "espectáculo" (ver *The Society of the Spectacle*, publicado por primera vez en París, en 1967, y traducido "oficialmente" por Donald Nicholson-Smith, Nueva York, Zone Books, 1994), de que las imágenes —principalmente la exhibición pública de imágenes— se usan para mediar las relaciones sociales y, por inferencia, para organizar la vida diaria, el debate en torno a la manera en que el espacio se convierte en tal (sobre todo el espacio social en tanto situación, donde toda esta mediación se lleva a cabo) se articula mediante sus muchas y contenciosas asociaciones, agrupaciones, reagrupaciones e intervenciones. El arquitecto holandés Constant, un situacionista temprano y miembro de Cobra, reconoció que, sin lugar a dudas, la obra de Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (1947) era seminal en el pensamiento acerca de las situaciones. Ver "Henri Lefebvre on the Situationist International", entrevista realizada y traducida en 1983 por Kristen Ross, *October* 79, Invierno de 1997. Lefebvre describe cabalmente su teoría de los momentos en sus memorias *La somme et le reste*, París, La Nef de Paris editions, 1959. Dos de los libros de Lefebvre más conocidos en inglés son *The Production of Space* (1974), traducido por Donald Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991; y *The Urban Revolution* (1970), traducido por Robert Bononno, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.