

Judith Barry

Judith Barry

Preisträgerin 2000 / prize winner 2000

**Vorstand der Österreichischen
Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung**

**Board of Directors of the Austrian
Friedrich und Lillian Kiesler Private Foundation**

- Dieter Bogner (Vorsitzender)
- Paul-Andreas Mailath-Pokorny
(Bundeskanzleramt Kunstsektion)
- Thomas Drozda
- Peter Mahringer (Bundesministerium für
Bildung, Wissenschaft und Kultur)
- Rudolf Wran (Bundesministerium für Bildung,
Wissenschaft und Kultur)
- Christa Winkler
(Bundesministerium für Finanzen)
- Günter Düriegl (Stadt Wien)
- Jason McCoy
- Sylvia Eisenburger

Stifter und Förderer

Founders and donors

- Bundeskanzleramt Kunstsektion
- Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und
Kultur
- Oesterreichische Nationalbank
- Bank Austria Aktiengesellschaft
- Österreichische Postsparkasse
- Österreichische Lotterien-Gesellschaft m. b. H.
- Wittmann Möbelwerkstätten-Gesellschaft m. b. H.
- Wiener Städtische Allgemeine Versicherung
Aktiengesellschaft
- Bank für Arbeit und Wirtschaft Aktiengesellschaft
- Hannes Pflaum
- Dieter Bogner
- Gertraud Bogner
- John Sailer

Sponsoren / sponsors

- Wiener Städtische Versicherung



Friedrich Kiesler (1890–1965)

Eine international besetzte Jury hat mit Judith Barry eine multidisziplinär arbeitende Künstlerin als Preisträgerin ausgewählt. Diese Entscheidung entspricht in hohem Maße den in den Statuten definierten Zielsetzungen des Österreichischen Friedrich Kiesler-Preises, der für »hervorragende Leistungen im Bereich der Architektur und der Künste, die den innovativen Auffassungen Friedrich Kieslers und seiner Theorie der ›correlated arts‹ entsprechen, in jenem grenzüberschreitenden Sinn, der die etablierten Disziplinen der Architektur und der Künste verbindet«, vergeben wird.

Der Dank des Stiftungsvorstandes gilt dem diesjährigen Auslobern des Kiesler-Preises – der Stadt Wien – und vor allem den Mitgliedern der Jury für ihren Einsatz und ihre richtungsweisende Entscheidung. Wir danken besonders allen Stiftern und Förderern, die den Aufbau der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung ermöglicht haben, und nicht zuletzt Frau Lillian Kiesler, die mit ungebrochenem Elan für die Verbreitung des Lebenswerks Friedrich Kieslers eintritt.

Die Aktivitäten der Stiftung konzentrieren sich auf die Veröffentlichung des Werkes von Friedrich Kiesler durch die Konzeption und Organisation von Ausstellungen und Publikationen. Grundlage dafür sind Forschung und die damit eng verbundene Aufarbeitung des umfangreichen Archivs. Dabei gilt in Zukunft nicht nur dem künstlerischen und theoretischen Schaffen, sondern auch Kieslers Wirkungsgeschichte bis in die Gegenwart eine besondere Aufmerksamkeit.

Der Vorstand der Österreichischen Friedrich und Lillian Kiesler-Privatstiftung

With Judith Barry as award winner, an internationally appointed jury selected an artist operating in a multiplicity of disciplines. The decision corresponds to a large extent to the objectives of the Austrian Friedrich Kiesler Prize as it is defined by its statutes. The prize is conferred for »outstanding performances within the area of architecture and the arts corresponding to the innovative views of Friedrich Kiesler and to his theory of ›correlated arts‹ in that boundary-transcending sense which connects the established disciplines of architecture and the arts«.

Above all, the thanks of the Board of Directors go to the awarding authority of this year's Kiesler Prize – the City of Vienna – and to the members of the jury for their commitment and their decision pointing the way. We are particularly grateful to all those founders and promoters, who have made the establishment of the Austrian Friedrich and Lillian Kiesler Private Foundation possible. And our thanks especially go to Mrs. Lillian Kiesler herself, who continues to work with unbounded energy for the spreading of Friedrich Kiesler's life work.

The activities of the Foundation concentrate on the publication of Friedrich Kiesler's work via the conception and organization of exhibitions and publications. These are based on research work and the review of the extensive archive. In future, special attention will be focused not only on Kiesler's artistic and theoretical work, but also on the history of his continuous impact.

The Board of Directors of the Austrian Friedrich and Lillian Kiesler Private Foundation

Die Jury / The Jury



(Dieter Bogner), Zaha Hadid,
Massimiliano Fuksas, Peter Noever,
Peter Weibel, Vittorio M. Lampugnani

Begründung der Jury

Die Nominierung von Judith Barry erfolgte durch eine internationale Jury, die am 10. Juli 2000 zusammentrat. Ihr gehörten Massimiliano Fuksas, Zaha Hadid, Vittorio M. Lampugnani, Peter Noever (Vorsitz) und Peter Weibel an. Den Juroren war es bei ihrer Entscheidung ein besonderes Anliegen, der innovativen und experimentellen Haltung Friedrich Kieslers zu entsprechen und den Österreichischen Friedrich Kiesler-Preis für multidisziplinäre, grenzüberschreitende und innovative Experimente zu öffnen.

Mit Judith Barry zeichnet die Jury eine Künstlerin aus, die in ihrer Arbeit die komplexe Wechselwirkung zwischen Architektur, Medien und Gesellschaft untersucht. Die Themen ihrer Multimedia-Installationen und theoretischen Schriften liegen im Spannungsfeld zwischen historischem Gedächtnis, Massenkommunikation und Wahrnehmung. Video- und Diaprojektion, Computergraphik, Überwachungstechnik und andere Formen elektronischer Kommunikation bilden in ihrem Werk den Schnittpunkt zwischen bildender Kunst, Architektur und Urbanismus. Dadurch erfährt der traditionelle architektonische Raum eine neue Dimension.

Vielfältige konzeptionelle Fäden verbinden das theoretische Denken und die künstlerische Arbeit von Judith Barry mit dem Werk Friedrich Kieslers. Dies vor allem auf der Ebene der visionären ›correalistischen‹ Theorie Kieslers, der Auffassung von Architektur als eines auf den Menschen bezogenen komplexen Systems und der Beziehung zwischen privatem und öffentlichem Raum, dem Menschen und seiner Wahrnehmung.

Statement of the Jury

The nomination of Judith Barry was carried out by an international jury, which met on 10 July 2000. It was constituted by Massimiliano Fuksas, Zaha Hadid, Vittorio M. Lampugnani, Peter Noever (chair of the jury) and Peter Weibel. With their decision the jurors attempted to fulfill a special request, namely to correspond to the innovative and experimental attitude of Friedrich Kiesler, and to open the Austrian Friedrich Kiesler Prize for multidisciplinary, boundary-transcending and innovative experiments.

By awarding the prize to Judith Barry, the jury honors an artist, who examines in her work the complex interaction between architecture, the media, and society. The topics of her multimedia installations and theoretical writings range from historical memory and mass communication to perception. Video and slide projections, computer graphics, monitoring techniques, and other forms of electronic communication constitute the intersection between visual art, architecture, and urbanism. Thus, the traditional architectural space gets a new dimension.

Various conceptional threads connect the theoretical thinking and the artistic work of Judith Barry with the work of Friedrich Kiesler. This is particularly evident on the level of the visionary ›correalist‹ theory of Kiesler, the view of architecture as a complex system that refers back to humans and the relationship between private and public spaces, between humans and their perception.



Model for Stage and Screen, 1987.
Licht /Nebel, mit Kammer und
Vorzimmer /light /fog, with chamber
and ante chamber.

Licht und Nebel werden von unten nach oben projiziert, so daß der Betrachter verschiedene retinale Effekte (Visionen) erlebt. Diese werden verstärkt, wenn er den Raum verläßt und das Vorzimmer betritt: Eine Erfahrung, in der er die Kontrolle über seine visuelle Wahrnehmung verliert; er wird selbst zum »Projektor«.

Light and fog are projected up from the lower disc in such a way that the viewer begins to experience a variety of retinal effects (visions) which are heightened when leaving the room and entering the ante chamber. Visual perception out of control turns the viewer into a projector.





**In the Shadow of the City
Vamp... R Y, 1982–85.**
Zweiseitige Film-Dia-Projektion/
double-sided film-slide-projection.

Diaprojektion eines Suburbia-Panoramas, das von der Ansicht eines innerstädtischen Raums und dem Gesicht einer Frau auf einer Jalousie überblendet wird. Filmloops, die verschiedene Personen darstellen, werden in die Bildfläche hineinprojiziert. Die Bedeutung wandelt sich, wenn sich die Suburbia-Ansichten auflösen. Der Titel bezieht sich auf eine humorvolle Interpretation des Vampirmythos als eines unersättlichen Verlangens nach Bildern.

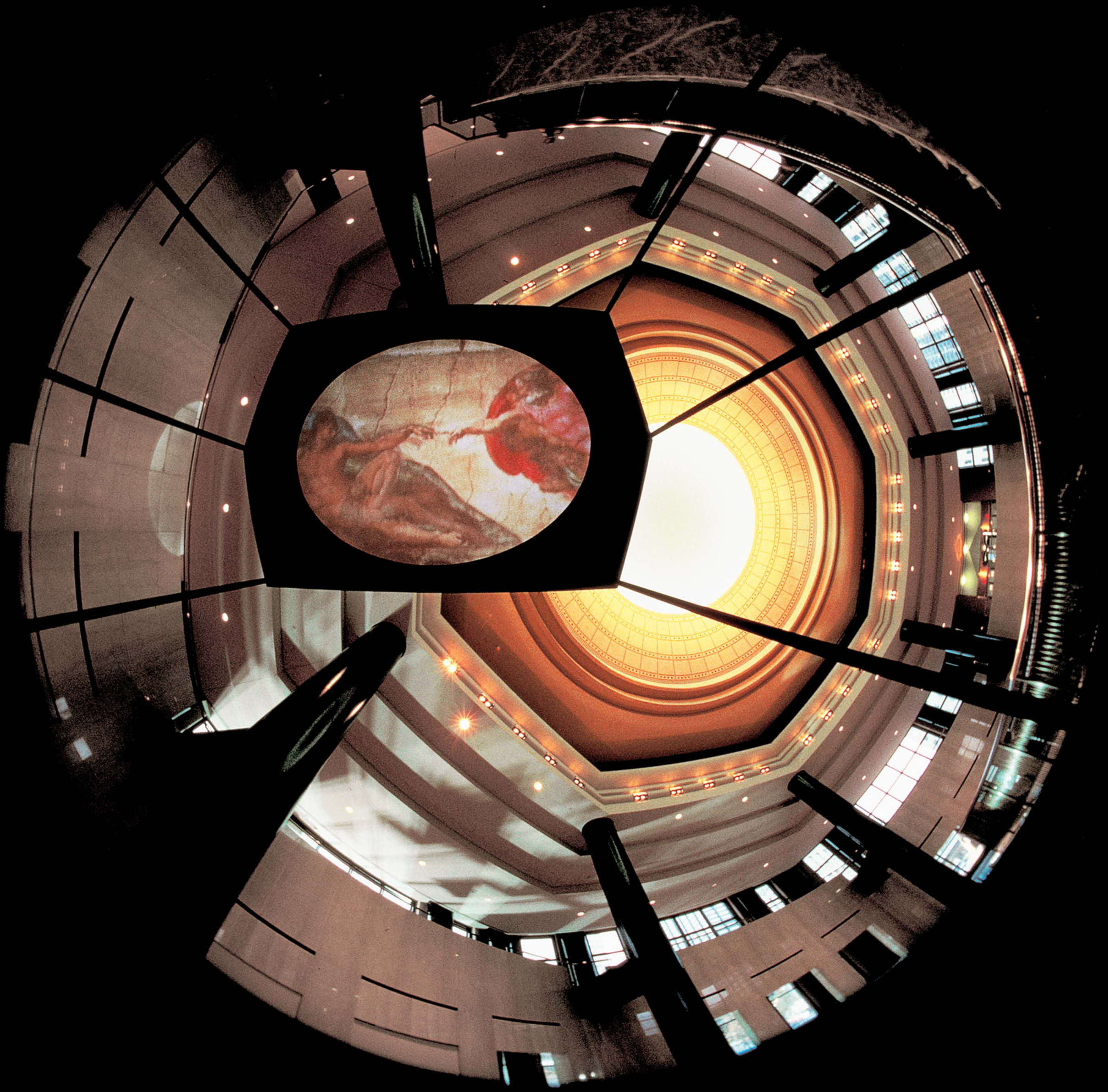
We see a panoramic projection of a suburb dissolving into a cityscape and a woman's face in window blinds. Film-loops are projected in these scapes representing narratives of different characters whose suggested meanings seem to change as the suburban scapes dissolve. The title refers to a humorous interpretation of the vampiric myth as an insatiable desire for images.

Hätten die Vereinigten Staaten an der EXPO 2000 in Hannover teilgenommen, wäre Judith Barry sicherlich für ein Pavillonkonzept in Frage gekommen. Denn wie kaum eine andere Künstlerin hat sich Barry mit dem – in der Kunst lange Zeit vernachlässigten – Erbe modernistischer Ausstellungsgestaltung auseinandergesetzt. Sie hat die Verwendung von Medienarchitektur bis in ihre neuesten Ausformungen hinein verfolgt, sie in zahlreichen Schriften theoretisiert und jene Bezugsgrößen zum Angelpunkt ihrer Installationen gemacht, die auf der EXPO ratlos durch die Pavillons irrten: die Betrachterin, den Betrachter. Während öffentliche Architektur zusehends die Funktion auratischer Großplastiken übernimmt und Szenographien konstruktive Ausstellungsräume ablösen, arbeiten Künstlerinnen wie Judith Barry am Projekt einer modellhaft gestalteten Umwelt.

Eigentlich ist es ein Zufall, dass aus Judith Barry keine Architektin geworden ist. Denn sie hatte ein Architekturstudium begonnen, bevor sie Mitte der siebziger Jahre den Job als Raumgestalterin für eine große Firmenhotelkette annahm. »Eine prägende Erfahrung für viele meiner Ideen über Architektur, Set Design, Kino und Spektakel«, sagt Barry, die in San Francisco auch Filmtheorie, Performance- und Videokunst studiert hat. Ein weiterer Auftrag sollte einen zentralen Themenkomplex ihres weiteren künstlerischen Werdegangs anreißen: die korporative Nutzung von Architektur. Für ein Marketingevent der Firma Coca-Cola schlug sie vor, das Unternehmen sollte seine Geschichte feiern, indem es die unterschiedlichen Umgebungen seines weltweit vermarkteten Produkts zeigt. Sie plante eine

Had the United States participated in the EXPO 2000 in Hanover, Judith Barry would have surely been considered a candidate for a pavilion project. Like only very few other artists, Barry has been confronting the inheritance of modernist exhibition design, which was, for a long time, neglected in art. She has pursued the uses of media architecture down to their most recent expressions, explored them in numerous writings, and also taken that little piece of flotsam drifting cluelessly through all those EXPO pavilions without a clue, the spectator, as the pivotal point of her installations. While public architecture increasingly takes over the function of major auratic sculpture and constructive exhibition architecture is replaced by scenographies, artists such as Judith Barry carry on working on the project of a model environment.

It is purely coincidental that Judith Barry did not become an architect. She took up studying architecture before accepting a job as a designer for a large corporate hotel chain. »A formative experience for many of my ideas on architecture, set design, cinema, and large scale events«, says Barry, who studied film theory, performance, and video art in San Francisco. Another early commission prefigures a central theme of Barry's: the corporate utilization of architecture. At a theme party for the Coca-Cola company, she suggested that Coca-Cola should celebrate its history by elaborating on the incongruity of finding Coca-Cola all over the world. So a Japanese kitchen from the 1930s, the time when Coke began expanding worldwide, included a Coke vending machine, while a food stand with California health food served Coke and was to be





Adam's Wish, 1988.
Videoprojektion / **video-projection.**

Realisiert in einer temporären Struktur der 18 Meter hohen Kuppel des World Financial Center in New York. Der Einsatz von Trompe-l'oeil-Effekten untersucht die Säkularisierung von Ikonographie in einem korporativen Zusammenhang. Das einminütige Filmloop drängt den Betrachter dazu, eine optimale Position einzunehmen.

Realized in a temporary structure of the 60-foot dome of the World Financial Center in New York. It uses trompe l'oeil effects to examine iconography as it has been secularized to become part of the corporate landscape. The one minute loop forces the spectators to put themselves in an optimum viewing position.

japanische Küche der dreißiger Jahre – in denen Coca-Cola zu seiner internationalen Expansion ansetzte – mit einem Cola-Automaten. Außerdem schlug sie einen aus recycelten Cola-Dosen gebauten Stand für kalifornische Bionahrung vor, an dem Cola serviert wird. Einerseits wollte sie auf die historische Ausgangslage moderner Imageindustrie verweisen, andererseits verortete sie den Markenuniversalismus von Cola in der ärmlichen Lebenswelt von Entwicklungsländern.

Verführung und Reflexion

In ihrer Dia-Video-Installation »Echo« (1987) im Projektraum des MoMA rückt Barry den korporativen Verwendungszusammenhang von Architektur ins Bild. Barry projiziert auf eine Seite der Leinwand das gläserne Atrium des IBM-Gebäudes auf der Madison Avenue. Es ist Nacht, und das Gebäude erstrahlt verführerisch wie die Glasarchitektur des 19. Jahrhunderts, die vom Crystal Palace versinnbildlicht wird. Das nächste Dia schreckt den Betrachter aus seinem Traum: Bei Tageslicht wirkt der Innenraum leer und glanzlos. Barry überblendet die Architekturprojektion mit Filmloops: Sie zeigen einen Mann in einem gläsernen Haus, das von Philip Johnson geplant sein könnte. Außen- und Innenansicht wechseln einander ab, es entsteht ein fließender Übergang zwischen mentalen Innenräumen und projizierten Oberflächen: Zwischen der Vorstellungskraft des Betrachters und der mediatisierten Architektur baut Barry imaginäre Räume – nicht als Gegenwelten einer profanen, ökonomischen Tagesordnung, sondern als deren verfremdetes Abbild. Wie auch in der Dia-Video-Installation »In the Shadow of the City Vamp... R Y« (1982–85) läßt Barry den Betrachter zurücktreten, um die Leinwand herumgehen und in die rückseitige Projektion eintauchen.

Die Künstlerin inszeniert ästhetische Transiträume, die eine Ambivalenz zwischen Verführung und Reflexion offen lassen. Es ist nur ein scheinbar totales Medienenvironment, denn immer gibt es den entscheidenden Schritt zurück, der die hybride Konstruktion des Raums sichtbar werden läßt.

built entirely of recycled Coke cans. Barry emphasized the historical origins of ›branding‹ strategies while slyly commenting on both the ubiquitousness and the incongruity of finding ›Coke‹ in the developing countries.

Seduction and Reflection

Barry's slide-and-video installation »Echo« (1987) at the project space of the MoMA in New York highlights the corporate utilization of architecture. The glass entrance hall of the IBM building on Madison Avenue is projected onto one side of the screen. It is night, and the building lights up seductively, like a 20th century Crystal Palace. The next slide stirs the spectator from that dream. In daylight, the same interior space appears dull and lusterless. Barry superimposes film loops on top of the architectural projections. They show a man in a house made of glass, which could have been designed by Philip Johnson. Exterior and interior views alternate, a flowing transition develops between mental interiors and projected surfaces. Barry sets up imaginary spatial arrangements between the imaginative power of the spectator and the mediatized architecture. These are not thought of as counter-worlds of an everyday trivial economic agenda but as their defamiliarized projection. In the slide-and-video installation »In the Shadow of the City Vamp... R Y« (1982–85), Barry also makes the anxious spectator walk around the screen and dive into the reverse projection.

The artist stages aesthetic transit spaces that create an ambivalence between seduction and reflection. It is only seemingly a total media environment, for there is always that decisive step back revealing the hybrid construction of the space.

The Zero Point of Perception

Frequently, there is also a type of double bind projection, which produces a field of tension between the observer and the observed. On the one hand, such as in the 3-D animations of the installation »Maelstrom: Max Laughs« (1988), the spectator

Nullpunkt der Wahrnehmung

Immer wieder ist es auch eine Art von Double-Bind-Projektion, die ein Spannungsfeld zwischen Beobachter und Beobachtetem erzeugt. Einerseits scheint der Betrachter – etwa in den 3-D-Animationen der Installation »Maelstrom: Max Laughs« (1988) – in die technische Umgebung einzutauchen, ganz im Sinne der von McLuhan beschriebenen technischen Erweiterung des Nervensystems. Andererseits öffnet Barry den Imaginationsraum des Betrachters, der, wie sie es einmal ausgedrückt hat, selbst »zum Projektor wird«. In »Model for Stage and Screen« schickt sie den Betrachter auf eine Art retinalen Selbsterfahrungstrip. Scheinwerfer und Nebel setzen seine Orientierung außer Kraft und werfen ihn auf den Nullpunkt der Wahrnehmung zurück. Welche Wunschökonomie steuert die Wahrnehmung des Betrachters? Von welchen unterschiedlichen Diskursen ist seine wirklichkeitskonstituierende Subjektposition durchkreuzt? Inwiefern ist seine Phantasie selbst Spiegelbild einer ideologischen Wirklichkeit? In unterschiedlichen Formaten inszeniert Barry Architektur als »Form, der soziale Beziehungen eingeschrieben sind« (Judith Barry im Interview, 1989).

Krisenhafte Identität

Die Position des Betrachters ist nie stabil, genauso wenig wie die Architekturen des Spektakels einer festen Ordnung unterstellt sind. Barry, die das Wesen der visuellen Kultur einmal als »vampirische« bezeichnet hat, gibt sich aber keiner kulturpessimistischen Klage über ein besseres Gestern hin, sondern besteht auf der Emanzipation des selbstbewußten Konsumenten/Betrachters. »One strategy of this type of art transforms the spectator from a passive consumer into an active producer of meaning by engaging the spectator in a process of discovery rather than offering a rigidly formulated truth«, schreibt sie 1980.

Barry bildet die Ergebnisse ihrer Recherchen nie in Form didaktischer Displays ab, sondern versucht, unter Verwendung neuer Projektionstechniken, die

seems to physically enter into the technical environment: a process corresponding with McLuhan's description of the technical extension of the nervous system. On the other hand, Barry opens the imaginative space within the mind of the viewer, who, as she once expressed it, »becomes the projector«. In »Model for Stage and Screen« she sends the spectator on a kind of retinal trip of self-exploration. Spotlights and fog set the viewer's order out of kilter and throw him or her back to the zero point of perception. Which economy of desire controls the perception of the spectator? Which different discourses traverse the interface of the spectator's reality when viewed from different subject positions? In which respect is his or her fantasy a mirror image of an ideological reality itself? In a variety of formats, Barry organizes architecture as a »shape into which social relations are inscribed«, as she put it in an interview in 1989.

An Identity Prone to Crises

The position of the spectator is never stable, just as the architectures of the spectacle cannot be subordinated to a fixed order. Barry, who once referred to the nature of the visual culture as »vampiric«, does not, however, give herself over to any culturally pessimistic hankering after a better yesterday, but insists on the emancipation of the self-confident consumer/spectator. »One strategy of this type of art transforms the spectator from a passive consumer into an active producer of meaning by engaging the spectator in a process of discovery rather than offering a rigidly formulated truth«, she wrote in 1980.

Barry never illustrates the results of her searches in the shape of didactic displays. Instead, using new projection techniques, she tries to reveal parameters of a medium-dominated environment through three-dimensional setups.

What is remarkable about Barry's interdisciplinary mode of operation is that she persists in the societally relevant approach of the European avant-garde, although its edge has been ground down



Maelstrom: Max Laughs, 1988.
Videoprojektion / **video-projection**

Unter Verwendung verschiedener Computereffekte, einschließlich Techniken zur Herstellung von 3-D-Modellen, »beamte« diese auf den Fußboden projizierte Arbeit den Betrachter in einen postperspektivischen Abbildungsraum. Hier werden die Informationstechnologien und die Entfremdung, die sie bewirken können, mit sich bewegenden Grafiken kontrastiert, um die Widersprüche dieser Effekte zu unterstreichen – Eindrücke, die einen buchstäblich an Orte führen können, zu denen nur das Auge gelangen kann und die den eigenen Körper zurücklassen.

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

IF COMMUNICATION AND
UNDERSTANDING ARE
JUST AN AFFECT OF
INFORMATION TECH...
ARE THERE STILL MEN
OR ARE THERE JUST
COMPUTING, WRITING
AND THINKING-
MACHINES?







The Terror and the Possibilities in the Things not seen, 1997.
Installation, 5-Kanal-Video-Sound-Projektion / 5 channel video-sound-projection, installation.

Eine Anordnung von 5 sich zusammenfügenden Bildstrecken, die Fragen nach der Landschaft und deren unterschiedlicher Nutzung in einer identischen Geographie – der Gegend von Tijuana und San Diego – aufwerfen. »Ich wollte die Gewalt der Collage verwenden, um den Unterschied in der Infrastruktur und der Kultur zwischen diesen beiden Orten herauszuarbeiten.«

This is a set of 5 interlocking images that pose questions of landscape and land use across the identical geography of Tijuana and San Diego. »I wanted to deal with the violence of collage to foreground the difference in infrastructure and culture between these two sites.«

Parameter einer mediendominierten Umwelt in dreidimensionalen Setups sichtbar zu machen.

Bemerkenswert an Barrys interdisziplinärer Arbeitsweise ist, daß sie auf dem gesellschaftsbezogenen Ansatz der europäischen Avantgarde beharrt, obgleich dieser in den korporativen Verwendungszusammenhängen der amerikanischen Nachkriegsmoderne eingeschliffen wurde. In immer neuen Materialkonstellationen arbeitet sie die Geschichte modernistischer Ausstellungsgestaltung in die eigenen Arbeiten ein. Und das weniger mit formalen Zitaten, sondern indem sie die Position des Betrachters problematisiert. Der Betrachter ist keine undefinierte Leerstelle, sondern eine historisch immer wieder neu geformte gesellschaftliche Konstruktion. Dabei greift Barry auf ein Thema zurück, das Friedrich Kiesler bereits in seinem »Träger-Leger-System« für die Internationale Theaterausstellung 1924 in Wien formuliert hat. Für Kiesler, aber auch für El Lissitzky und Herbert Bayer wurden Ausstellungsräume zu exemplarischen Bühnen, auf denen sie ihre Visionen eines dynamischen Mensch-Umwelt-Bezugs vorführen konnten.

Nicht der statische Betrachter sollte mit Informationen, Produkten oder Kunstwerken beschossen werden, sondern ein aktiver Beobachter sollte durch ein multiperspektivisches Set wandern. Was Kiesler die Biotechnik der Architektur nannte – »die Wechselbeziehungen eines Körpers mit seiner Umgebung: spirituell, körperlich, sozial, mechanisch« – fand sich in ähnlicher Form auch in den Raumkonzepten von Bayers »Human Space« und Lissitzkys »Demonstrationsraum« wieder.

Der technisch veränderte Raum der Großstadt wurde dabei ebenso berücksichtigt wie die von der neuen Zeit beschleunigte Technik des Beobachtens. Dieser interdisziplinäre Ansatz wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in die korporative Gebrauchsmoderne eingespeist und seiner humanistischen Inhalte entledigt. »Der Mensch und seine Umwelt« wurden auf das Verhältnis des Konsumenten zu seinem Produkt reduziert. Doch auch in den fünfziger Jahren gab es alternative, fächerübergreifende

within utilitarian corporate connections of American postwar modernist trends. She integrates the history of modernist exhibition design into her own work in persistently new material constellations – not so much by way of formal quotations, but by raising an awareness concerning the spectator. The spectator is not an undefined blank character, but a historically shaped, social construction continuously renewed. Barry returns to a topic already formulated by Friedrich Kiesler in his »T+L System« for the international theater exhibition in Vienna in 1924. For Kiesler, as for El Lissitzky and Herbert Bayer, showrooms became exemplary stages upon which they could demonstrate their visions of a dynamic connection between people and their environment.

They were not interested in a static spectator who would be bombarded with information, products, or works of art. What they wanted was an active observer who moved through a multi-perspectival set. What Kiesler called the biotechnique of architecture – »the spiritual, physical, social and mechanical interrelations of a body and its environment« – also appeared in a similar form in the spatial concepts of Bayer's »human space« and Lissitzky's »demonstration space«.

These concepts related to both the technically altered metropolitan space and the technique of observation likewise accelerated by modern times. This interdisciplinary beginning was fed into utilitarian corporate modernism after World War II and shed of its humanistic content.

»Humans and their environment« were reduced to the relation between consumers and their products. Yet, even in the fifties, there were alternative, inter-disciplinary models of exhibitions, focusing on the relation between everyday culture and architecture. In her essay »Designed Aesthetic: Exhibition Design and the Independent Group« (1987) Barry perceives an important link between present-day modernist exhibition design and the projects of the British Independent Group's architects and artists of the fifties.





Rouen: Intermittent Futures/
Touring Machines, 1993.
Installation, 4-Kanal-Video-Ton-
projektion, Faseroptik /fiber-optic,
4 channel video-sound-projection,
installation.

Formenhybrid; ein literarischer,
kritischer Cyber-Fiction-Reiseführer
durch die Großstadt der Zukunft.
Es stellt sich die Frage: Was würde
passieren, wenn alle Menschen in
ihrer Vorstellung leben würden?
Gustave Flauberts »Madame
Bovary« zeigt einem allzu deutlich,
daß die Vorstellungswelt der realen
Welt vorzuziehen ist und daß in der
Vorstellung alles möglich ist.

This piece is a hybrid form; a literary,
critical, cyber-fiction travel-guide to
the city of the future. It asks what
would happen if everyone lived in
their imagination. and teaches us
all-too well the lesson of Gustave
Flaubert's »Madame Bovary« that
the imaginary realm is preferable to
the »real« world and that in the imag-
ination everything is possible.

stellungsmodelle, die das Verhältnis zwischen Alltagskultur und Architektur thematisierten. In ihrem Aufsatz »Designed Aesthetic: Exhibition Design and the Independent Group« (1987) stellt Barry einen wichtigen Link zwischen modernistischer Ausstellungsgestaltung und den Projekten der britischen Architekten-Künstler-Gruppe Independent Group in den fünfziger Jahren her.

Ausstellungsdesign – oder allgemeiner, Raumgestaltung – als wichtiger Transmitter avantgardistischer Programmatik wurde von der Nachkriegskunst ignoriert und kam erst wieder zu dem Zeitpunkt ins Spiel, als die performative, raumbezogene Dimension von Kunst gegenüber der Malerei und Skulpturenfixiertheit der formalistischen Kunstauffassung an Bedeutung gewann.

Der Rezipient als wesentliche Größe – im korporativen Design längst eine Selbstverständlichkeit – mußte sich erst gegen die autonome Selbstgenügsamkeit der Greenbergschen Kunstauffassung durchsetzen. Wesentlichen Anteil daran hatte die minimalistische Skulptur, die den Akt des Sehens im gesehenen Objekt selbst sichtbar machte. Bis dahin wurde die Tatsache, daß der Betrachter ein veränderlicher Bestandteil der Umwelt ist, geflissentlich übersehen und noch in den späten sechziger Jahren konnte sich der Kunstkritiker Michael Fried voller Abscheu von den Skulpturen der Minimalisten abwenden, die den Betrachter in ein bühnenartiges Geschehen involvierten. »Geradezu aufdringlich anthropomorph« erschienen Fried die Skulpturen, die ihn in seiner kultivierten Andacht störten.

Judith Barry hat der performativen Qualität der minimalistischen Skulptur in der Installation »Imagination, Dead Imagine« (1991) Tribut gezollt. Robert Morris' Skulptur »4 Mirrored Cubes« (1965) wird von ihr überarbeitet, indem sie den Spiegelkubus durch Videobilder überlagert – eine Kritik an der auf Echtzeit und Echtraum versteiften Phänomenologie des Minimalismus. In dem Video verschmelzen männliche und weibliche Gesichtszüge. Schlieren einer ekeligen Flüssigkeit ziehen sich über das androgyne Gesicht. Der Betrachter, in den Subjekt-

Exhibition design – or more generally, spatial arrangement – as an important transmitter of avantgarde programs was ignored by postwar art. It only came to the fore again at a time when the performative, space-related dimension in art acquired a new significance in contrast to the fixation on painting and sculpture that had characterized the formalist view of art.

The spectator as a substantial participant – which had long been a matter of course in corporate design – had yet to gain general acceptance with the autonomous self-sufficiency of the Greenbergian view of art. Minimalist sculpture, which made visible the act of seeing in the seen object itself, played a substantial part in this. Up until then, the fact that the spectator was a variable constituent of the environment had been dutifully ignored, and even in the late sixties the art critic Michael Fried could turn away full of abhorrence from the sculptures of the minimalists, which involved the spectator in a stage-like happening. Disturbing him in his cultivated devotion, the sculptures appeared »almost importunately anthropomorphic« to him.

Judith Barry has paid tribute to the performative quality of minimalist sculpture in her installation »Imagination, Dead Imagine« (1991). She revised Robert Morris' sculpture »4 Mirrored Cubes« (1965) by overlaying the mirror cube with video projection – a critique of the phenomenology of the minimalist insistence on real time and genuine space. In the video, male and female facial features merge. Gradually, splashes of a disgusting liquid run over the androgynous face. Barry confronts the spectator, who was still recognizable as a stable – male – entity in the subject »designs« of humanistic modernism with the horror of his own crisis-riddled identity.

But Barry has also questioned another inheritance of minimalism. The spectator's own performance is based on his or her own ability to accept the common materials of the minimalist sculpture as art objects. Barry has transferred this aspect to the institutional framework. This holds true for both text-based works like »Classrace« (1989), a cross-

entwürfen der humanistischen Moderne noch eine stabile – männliche – Größe, wird bei Barry mit den Schrecken seiner krisenhaften Identität konfrontiert.

Doch auch ein weiteres Erbe des Minimalismus hat Barry hinterfragt. Die produktive Leistung des Betrachters liegt nicht zuletzt darin, den kunstfremden Materialien der minimalistischen Skulptur überhaupt erst den Status als Kunstobjekt zuzuerkennen. Dieses kontextkritische Moment griff Barry auf und legte es auf den institutionellen Rahmen um. So entstanden eher textlastige Arbeiten wie »Class-race« (1989), ein Kreuzworträtsel, mit dem Barry die Institution Galerie im Kunstbetrieb der achtziger Jahre kritisch kommentierte. Oder »Memoriae Carnegieensis: A Memory Theater« (1991): Jeder Besucher des Carnegie Museums in Pittsburgh hatte die Möglichkeit, sein eigenes Museum zusammenzustellen, indem er den auf Kärtchen gedruckten Anweisungen der Künstlerin folgte.

Barrys raumbezogene Kunst ist ortsspezifisch, auch deshalb, weil sie vielen ihrer Arbeiten eine Recherche über die jeweilige (historische) Funktion der Ausstellungsstätten zugrunde legt. In der Ausstellung »Depense« (1990) untersucht sie das Bedürfnis von Stadtbewohnern, der Vergangenheit nachzutrauern, wenn die Stadt sich verändert. Die Ausstellung in einer stillgelegten Käsefabrik in Glasgow handelt auch von der Fähigkeit der Bilder, endlos zu zirkulieren.

Der Ort ist für Barry nie homogen, sondern immer von verschiedenen Repräsentationsschichten. Kino, Fernsehen, Video-Games durchzogen und Cyberspace sind dabei Referenzen für unterschiedliche raumbestimmende Inszenierungen des Blicks. Sie versucht auch, aktuelle »Blickregime« mit historischen Mustern gegenzulesen, etwa mit dem Blick des Herrschers im Barocktheater oder mit der Ausbildung der Zentralperspektive im italienischen Theatersaal der Renaissance.

Einen weiteren wichtigen Hintergrund bildete die Auseinandersetzung mit Guy Debords Gesellschaftskritik, der die gelebte Erfahrung im Spektakel verschwinden, das Begehren in einen reinen Kon-

word-puzzle articulating a critical comment on the institution of the gallery system of the eighties, and »Memoriae Carnegieensis: A Memory Theater« (1991), allowing each visitor of the Carnegie Museum in Pittsburgh to make his or her own personal museum by following the artist's instructions printed on a number of cards.

Barry's space-related art is also site-specific, because she bases many of her works on research regarding the respective (historical) function of the exhibition sites. In the exhibition »Depense« (1990), for instance, she explores the inhabitants' desire to mourn the past when a city changes, setting the work, which was about the ability of images to circulate endlessly, in a bankrupted cheese factory in Glasgow.

The location is never homogeneous for Barry, but always combines different layers of representation. She uses cinema, television, video games, and cyberspace as points of reference for different space-determining ways of seeing. She also tries to read current »viewing regimes« against the grain, using historical samples such as the »gaze« of the king in the baroque theater or the formation of classical perspective in the Italian Renaissance auditorium.

A further important underpinning to Barry's work is her involvement with a social critique perhaps somewhat similar to that of Guy Debord. He perceives the experience of living as something that is being replaced by spectacle and where desire is transferred into a pure act of consumerism. Barry emphasizes the individual's possibility to act though. She has continued her investigation of the economy of desire of popular culture in several exhibition designs, e.g. for »Malcolm McLaren and the British New Wave« (1988), which explored the relation between art and fashion through the Sex Pistols and Bow Wow Wow, and in »From Receiver to Remote Control« (1990), an show highlighting the shaping of private spaces by media technologies.

→

Imagination, Dead Imagine, 1991. Installation, 5-Kanal-Video-Sound-Projektion, verspiegelter Würfel / 5 channel video-sound-projection in a mirrored cube, installation.

Dieser androgyne Kopf wurde so projiziert, als ob er sich in einer minimalistischen Spiegelkubus befinden würde. Atemgeräusche füllen langsam den Raum. Plötzlich ist der Kopf mit einer ekeligen Flüssigkeit über-gossen. Die Abscheu vor der wider-wärtigen Substanz verbindet sich mit einer Faszination über die abstrakte Schönheit der Flüssigkeit und schafft somit eine zeitgenössische Vorstellung von Erhabenheit.

This androgynous head is projected as if contained within a minimalist mirrored cube. Sounds of breathing slowly fill the space. Suddenly the head is drenched in an noxious fluid. Horror at the repulsive nature of the substance merges with a fascination for the abstract beauty of the fluid producing a contemporary notion of the »sublime«.





Work of the Forest, 1992.
3-Kanal-Video-Sound-Projektion,
drei Wandschirme / **3 channel video-**
sound-projection, three screens.

Das Konzept des Interieurs aus dem späten 19. Jahrhundert wird jenem Architekturstil gegenübergestellt, der gemeinhin mit ihm assoziiert wird, dem Art Nouveau. Die drei transparenten Projektionsflächen zeigen ein fortlaufendes Panorama und ermöglichen multiple Betrachtungsstandpunkte: Von oben gesehen ist es die wohlige Kontrolle der monokularen Perspektive; in der Mitte wirkt die Arbeit desorientierend. Wenn der Betrachter um die Paravants herumgeht, versteht er die widerstreitenden Historien, die das Panorama miteinander verknüpft, am besten: afrikanische Kunst, Belgisch-Kongo und Art Nouveau.

The late 19th century concept of ›interiority‹ is contrasted with the architectural style it is most associated with, the Art Nouveau. The three transparent screens which are a continuous panorama allow multiple points of view. Seen from above, there is the comfort and control of the monocular perspective. Seen from the center, the work is disorienting. Walking around outside the panorama the viewer can best understand the conflicting histories the panorama tries to combine: African Art, the Belgian Congo, and Art Nouveau.







First and Third, 1987.

Videoprojektion / **video-projection.**

Diese Arbeit ist eine Serie von neun Geschichten ›anderer‹ Amerikanern und spiegelt deren Erfahrungen als Einwander in bezug auf den Amerikanischen Traum wider. »First and Third« war erstmals auf der Biennale des Whitney Museums, New York, zu sehen, wo die Erzählungen der ›Talking Heads‹ im Kontext einer Institution, die eine zeitgenössische amerikanische Kulturerfahrung in der Sprache der weißen, männlichen Machthaber aufwertet, zusätzliche Bedeutung gewannen.

This piece is a series of nine stories by ›other‹ Americans. It reflects the contradictions inherent in the immigrant experience of the American Dream. This work premiered at the Whitney Museum Biennial, New York, where the narratives of the ›talking heads‹ took on a particular significance in the context of an institution which, at that time parlayed a contemporary American cultural experience as the language of a white male power structure.

sumakt überführt sah. Barry betont hingegen die Handlungsfähigkeit des Subjekts. Die Auseinandersetzung mit der Wunschökonomie der Populärkultur hat Barry in mehreren Gestaltungen thematischer Ausstellungen fortgeführt, etwa in »Malcolm McLaren and the British New Wave« (1988), in der sie das Verhältnis von Kunst und Mode am Beispiel der Sex Pistols und Bow Wow Wows behandelte, oder »From Receiver to Remote Control« (1990), einer Ausstellung, in der es um die Umformung privater Räume durch Medientechnologien geht.

Subjektpositionen

Repräsentationskritisch ist Barrys Arbeit insofern, als sie das Aufzeigen gesellschaftlicher Bedingtheit ästhetischer Wahrnehmung von Anfang an in den Dienst einer Neuformulierung feministischer künstlerischer Praxis gestellt hat. Gegen den Essentialismus der Frauenbewegung der Siebzigerjahre setzt sie ein Programm, das erst viel später – u. a. mit Judith Butler – in die europäischen Kunstdebatten Eingang fand: »We see a need for theory that goes beyond the personal into the questions of ideology, culture, and the production of meaning« (1980). Dabei siedelt sie ihren eigenen methodischen Ansatz in der Nähe von Mary Kelly und Martha Rosler an. Die politische Lesart französischer Theorie, insbesondere die Subjektkritik eines Michel Foucault und dessen diskursanalytisches Raumverständnis, bildet für Judith Barry in den neokonservativen achtziger Jahren einen wichtigen intellektuellen Hintergrund.

Barrys Verdienst liegt darin, das politische Unbewußte in der Architektur zu problematisieren und das utopische, gesellschaftsverändernde Potential des modernistischen Gestaltungsuniversalismus auf die Kunst anzuwenden. Dem Re-Import in die Architektur steht nichts im Wege.

Subject positions

Barry's work is critical of representation in as much as, from the very beginning, the artist has understood her analysis of the social context of aesthetic perception as a contribution to a reformulation of feminist artistic practice. Her program countering the essentialism of the women's movement of the seventies did not have an impact on the European art debates until many years later through Judith Butler a.o.: »We see a need for theory that goes beyond the personal into the questions of ideology, culture, and the production of meaning« (1980). Judith Barry places her methodical approach in the vicinity of Mary Kelly and Martha Rosler. The political readings of French theory, in particular Michel Foucault's criticism of the subject and his discourse-analytic understanding of space, constituted an important intellectual background for her during the neo-conservative eighties.

Judith Barry's has raised our awareness of the political unconscious in architecture and applied to art the utopian potential for social change that is so clearly manifest in the modernist universalism of design. Even if she did not get to design the US pavilion at EXPO 2000 – her insights are waiting to be re-introduced into architecture.



speedflesh, 1998.

In Zusammenarbeit mit /
in collaboration with Brad Miskell.
4-Kanal-Video-Ton-Projektion /
4 channel video-sound-projection.

Dieses interactive 360-Grad-Environment läßt den Betrachter das Lebensende von fünf Charakteren miterleben. 3-D-Computergrafikeffekte plazieren ihn so im Zentrum des Raumes, daß die subjektive POV-Aufnahme zum wichtigsten Mittel wird – man denke an Videospiele. Das Projekt untersucht, wie dieser Raum als Raum der Versenkung narrative Effekte abflachen läßt und den Zuschauer so zum Zentrum des Auges macht.

This is an interactive 360 degree surrounding that allows the viewer to experience the end of the lives of five characters. 3-D computer graphic effects place the viewer in the center of the space in such a way that the point-of-view shot becomes the most potent device – think video games. This project explores how this space, as an immersive space, flattens narrative effects so that the viewer becomes the center of the eye.





Judith Barry

Judith Barry wurde 1954 in Columbus, Ohio, geboren. Ihre künstlerische Ausbildung umfaßt Architektur, Kunst, Literatur, Filmtheorie und Computergrafik. Sie studierte an der Universität von Kalifornien/Berkeley und erhielt am New York Institute of Technology ihren MA-Titel (Communication Arts, Computer Graphics). Sie schreibt Kritiken und Literatur; ihre Texte wurden in zahlreichen zeitgenössischen Kunstpublikationen veröffentlicht. Judith Barry lebt und arbeitet in New York.

Judith Barry was born in Columbus, Ohio, in 1954. Her education includes training in architecture, art, literature, film theory, and computer graphics. She studied at the University of California in Berkeley and received her artistic education (MA Communication Arts, Computer Graphics) at the New York Institute of Technology. She also writes critical essays and fiction and has contributed to a number of contemporary art publications. Judith Barry lives and works in New York.

Selected Solo Exhibitions

- 2000** **The Terror and Possibilities in the Things not Seen**, three installations, Rosamund Felsen Gallery, L.A., USA
- 1998** **The Terror and Possibility in the Things not Seen**, Luis Serpa Galeria, Lisbon, Portugal
- 1996** **Au Bout des Lèvres**, Xavier Hufkens, Brussels, Belgium
- 1992** **Imagination, Dead Imagine, Model for Stage and Screen**, The Renaissance Society at The University of Chicago, Chicago, USA
The Work of the Forest, Fondation pour l'architecture, Brussels, Belgium and de Appel Amsterdam, Netherlands
- 1991** **Public Fantasy**, Institute of Contemporary Art, London, Great Britain
In Other Words, Riverside Studios, public video projection in Hammersmith Underground Station, London, Great Britain
- 1988** **Loie Fuller: Dance of Colors**, Nouvelles Scènes, Dijon, and Biennale de la Danse, Lyon, France (performance with Brygida Ochaim)
- 1986** **Echo**, Projects 2, Museum of Modern Art, New York, USA
- 1982** **Ideology/Praxis**, Whitney Museum of American Art, New York, USA

Ausstellungsbeiträge und Ausstellungsdesign (Auswahl)
Selected Group Exhibitions and Exhibition Design

- 2001 **Offical USA Representative to Cairo Biennale**, Cairo, Egypt
Commission of New Work, Palacio de los Condes de Gaba, Granada, Spain
- 2000 **7th Biennale of Venice, International Exhibition in Architecture**, Venice, Italy
INsite2000, San Diego, USA
Vision Machine, Musée des Beaux Arts, Nantes, France
Around 1984, PS 1, New York, USA
- 1998 **Voices**, Witte de With, Rotterdam, Netherlands and MIRO Foundation, Barcelona, Spain
Body Mecanique, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio, USA
- 1997 **The Terror and Possibilities in the Things not Seen**, INSITE '97, San Diego/Tijuana, USA/Mexico
- 1996 **a/drift: Scenes from the Penetrable Culture**, Bard College, NY, USA, exhibition design, in collaboration with Ken Saylor
alt.youth media, exhibition design, New Museum of Contemporary Art, New York, USA
- 1995 **Video Spaces**, 8 installations, Museum of Modern Art, New York, USA
Urban Evidence, Cleveland Museum of Art, Cleveland, USA
- 1994 **22nd International Bienal of São Paulo**, Brazil
Multiple Dimensions, Belem Cultural Center, Lisbon, Portugal
- 1993 **Le Génie du Lieu**, L'Usine Fromage, Rouen, France
on taking a normal situation and retranslating it into overlapping and multiple readings of conditions past and present, Museum of Contemporary Art, Antwerp, Netherlands
Artec '93, Biennale de Nagoya, Japan
- 1991 **Ars Memoriae Carnegiensis**, The Carnegie International, Pittsburgh, USA
Imagination, Dead Imagine, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, Spain
- 1990 **Depense: A Museum of Loss**, TSWA Four Cities Project, Scotland, Great Britain
- 1989 **Forest of Signs**, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, USA
- 1988 **Aperto**, La XLIII Biennale di Venezia, Venice, Italy
The World of Malcom McLaren, New Museum of Contemporary Art, New York, USA, exhibition design (in collaboration with Ken Saylor)
Maelstrom: Max Laughs, Expanded Forms, Whitney Museum, New York, USA
- 1987 **First and Third**, Whitney Biennial, New York, USA
- 1983 **Scenes and Conventions – Artists' Architecture**, ICA, London, Great Britain
- 1982 **Vision in Disbelief**, 4th Biennale of Sydney, Australia

