

# LAPIZ 243

Revista  
Internacional  
de Arte

SPANISH / ENGLISH

Año XXVII.

Núm. 243. España.

Precio: 8,90 €



00243  
84130421568308



Una muestra en Barcelona despliega el arte chino de la colección Sigg, y en Salzburgo se ha dedicado una exposición a la relevancia del color rojo en el arte  
A Barcelona-based show displays Chinese art from the Sigg collection, and Salzburg devotes an exhibition to the relevance of red in art

# P

Entrevistamos a Judith Barry, en cuya obra los recursos audiovisuales crean un universo en el que reina el punto de vista del espectador  
We interview Judith Barry, whose art uses audiovisual resources that create a universe governed by the viewer's viewpoint



# I

La Bienal del Whitney se rinde a lo previsible, y la de Berlín sigue un discurso abstruso  
The Whitney Biennial bows to predictability, whilst Berlin's pursues an abstruse discourse

# Z





## El espacio como espejo the space as a mirror

MÓNICA REBOLLAR

La danza, el arte, la arquitectura, la literatura y el cine son algunas de las disciplinas que Judith Barry (1954, Columbus, Ohio) ha estudiado. Sus complejas videoinstalaciones, visualmente fascinantes, están plagadas de connotaciones teóricas y referencias cruzadas que ofrecen al espectador inagotables lecturas. Uno de los principales temas que en ellas aborda es la manera en la que el espacio refleja y determina la forma que el individuo tiene de estar en el mundo, así como las relaciones sociales. A través de sus obras, Barry pretende que el espectador tome una postura crítica con respecto a su concepción del entorno, del espacio que le rodea. Sus indagaciones acerca del sujeto y del espacio la han hecho merecedora del Kiesler Prize for Architecture and the Arts en el año 2000. Además, ha publicado varios artículos teóricos, que se recogen en publicaciones como *Public Fantasy* (ICA, Londres, 1991). Su propósito fundamental es cuestionar “cómo se producen las imágenes y cómo éstas producen significado”, según afirma en el libro *Judith Barry. Projections. Mise en abyme* (Presentation House Gallery, North Vancouver, 1997).

Los trabajos de Judith Barry se han expuesto en numerosas ciudades de Europa y Estados Unidos, y ha participado en bienales como la de Venecia, São Paulo, el Whitney o El Cairo. El centro salmantino Domus Artium 2002 (DA2) brinda, hasta principios de junio, la más completa retrospectiva que se haya dedicado a la artista hasta la fecha. Titulada *Cuerpo sin límites*, esta exposición se centra en las aportaciones espaciales y conceptuales de Barry en el ámbito de la videoinstalación. En ese marco, hemos mantenido esta conversación con la artista.

PREGUNTA.- ¿Ha realizado algún proyecto específico para el DA2?

RESPUESTA.- No, pero nunca hasta ahora se había llevado a cabo un estudio tan grande sobre mi trabajo, y creo que el centro no había montado una exposición como ésta antes. Quizá no sea tan sencillo captar el enorme trabajo de “reconstrucción” que esto implica: cada una de mis obras tiene que rediseñarse para la sala que la va a albergar, lo que significa redistribuir todas las paredes, “rehacer” toda la arquitectura, para que la obra pueda existir en ese espacio.

P.- Ha habido problemas a la hora de montar algunas de sus piezas, realizadas con tecnologías que hoy ya no existen...

R.- Sí, y en el futuro habrá más dificultades, ya que las tecnologías cambian constantemente. Creo que se trata de una obsolescencia planificada, que únicamente tiene como finalidad que compremos cada vez más.

P.- En estas circunstancias, resulta complicada la conservación de las obras contemporáneas, ¿no es así?

R.- Estos problemas siempre han existido. Si nos remontamos a los años sesenta o setenta, o si pensamos en piezas como las de Tin-

Judith Barry (1954, Columbus, Ohio) has studied dance, art, architecture, literature and cinema, among other disciplines. Her complex, and visually fascinating, video-installations are loaded with theoretical connotations and cross-references that offer viewers endless interpretations. One of main topics the artist addresses in her art is the way in which space mirrors and determines the way the individual tends to be in the world, and social relationships. Through her works, Barry prompts viewers to take a critical approach to their conception of the environment, of the space that surrounds them. Her inquiries on the issue of the individual and space made her worthy of the Kiesler Prize for Architecture and the Arts in the year 2000. Furthermore, she has also published several theoretical articles, collected in publications like *Public Fantasy* (ICA, London, 1991). Her fundamental goal is to question “how images are produced and how they produce meaning,” as the artist states in the book *Judith Barry. Projections. Mise en abyme* (Presentation House Gallery, North Vancouver, 1997).

Judith Barry's oeuvre has been shown in multiple cities in Europe and the United States, and she has taken part in biennials such as Venice, São Paulo, Whitney or Cairo. Until June, the Salamanca-based Domus Artium 2002 (DA2) offers the most comprehensive retrospective devoted to the artist to date. Entitled *Cuerpo sin límites* (Limitless Body), the show focuses on Barry's spatial and conceptual contribution in the video-installation arena. We conversed with the artist in that setting.

QUESTION.- Have you created any specific projects for the DA2?

ANSWER.- No, but I haven't had such a big survey of my work before and I don't think the art centre had ever organised an exhibition quite like this before either. It may not be that easy to see how much “rebuilding” we did: each of my pieces has to be designed for the room that it's going into, which means all the walls have to be redistributed, making all of the architecture for the work to exist in that space.

Q.- Several problems arose when it came to setting up some of the pieces that were created using technologies that no longer exist nowadays...

A.- That was a problem, yes, and we'll be facing even more in the future, because technologies change all the time. I think it comes from planned obsolescence, which is only concerned with making us buy more.

Q.- In these circumstances, it seems quite difficult to preserve contemporary works, is that actually so?



Judith Barry, "The Work of the Forest", 1992, videoinstalación en tres canales.

guely, nos damos cuenta de que siempre se han producido adaptaciones tecnológicas para lograr que las obras funcionen. Sin embargo, hay artistas que consideran que su obra solo debería exponerse en VHS de media pulgada, por ejemplo, tal y como la concibieron. En mi opinión, se puede tomar la obra y transformarla, adaptándola a la tecnología actual, cualquiera que sea. Así, algunas de mis piezas que se grabaron y montaron en vídeo de una pulgada y se reprodujeron inicialmente en vídeo de tres cuartos de pulgada, posteriormente se pasaron a *laser disc* y, más adelante, a DVD. Ahora, algunos trabajos se reproducen en discos duros. Pero la clave es que las imágenes son las mismas.

P.- ¿No se pierde la calidad inicial de la imagen?

R.- No, al contrario. Diría que la calidad de la imagen mejora, conforme avanza la tecnología.

P.- No obstante, hay fotógrafos que rechazan la calidad digital de las imágenes, y prefieren recurrir a técnicas anteriores...

R.- Sí, eso sucede en el mundo de la fotografía, pero no en el del vídeo. De hecho, en la muestra puede verse *In the Shadow of the City... Vamp r y* (En la sombra de la ciudad... Vamp r y, 1982-1985), donde utilizo diapositivas, precisamente porque, aunque me resultaría mucho más fácil recurrir a la tecnología digital, prefiero conservar esa calidad única de las diapositivas.

P.- En cuanto a su método de trabajo, tengo entendido que parte siempre de una concienzuda labor de investigación, que determina después tanto el aspecto formal como el contenido de sus piezas.

R.- Me gusta investigar y considero el hecho de hacer arte como una oportunidad de estudiar detenidamente ciertas cuestiones. ¿Qué está ocurriendo en el mundo que me está afectando personalmente a mí? ¿Cómo estoy procesándolo y cómo puedo reflejarlo? En mi caso, normalmente, el resultado final no es solo una obra plástica, sino también un artículo o un libro. Eso sí, en mis soluciones visuales existen algunas similitudes, porque tengo ciertas predilecciones.

P.- ¿En qué medida está presente su inicial trayectoria como artista de *performance* en su trabajo actual?

R.- Considero que gran parte de mi trabajo tiene su origen en la danza, aunque de una forma bastante indirecta, porque yo me formé como bailarina. Cuando entré en el mundo del arte, había muy pocas mujeres fuertes en este campo. De hecho, se podían contar con los dedos de una mano las mujeres que venían a impartirnos clases en la escuela de arte. En cambio, había una presencia muy notable de mujeres en la danza, y no creo que sea casual que algunas de las artistas norteamericanas más conocidas de finales de los setenta, tales como Yvonne Rainer, Trisha Brown o Joan Jonas, estuvieran relacionadas con el baile. La danza era un sector dominado por las mujeres. Ade-

A.- I think we've always faced these problems. If you look at the artists from the Sixties and Seventies, or even Tinguely, we see that technological adaptations have always been required to make the works function. However, some artists think that their work should only be shown in 1/2 inch VHS, for instance, if that was the format it was made in. I think you can take the work and transform it, you can adapt it to the contemporary technology, whatever that is. So, some of my pieces which were shot on 1-inch video and edited in 1-inch video and initially played back on 3/4 inch video were later played back on laser disc and then reproduced on DVD. Now a couple of the pieces are playing back on hard drives. The main thing is that the images are the same.

Q.- Do you lose the initial quality of the image?

A.- No, if anything, the quality of the image gets better, as you up the technology.

Q.- Nevertheless, some photographers reject the digital quality of the images, and prefer resorting to dated techniques...

A.- Yes, that is true in photography, but it doesn't apply to video. In fact, this show includes *In the Shadow of the City... Vamp r y* (1982-1985), where I use slides precisely because you can't quite get that same quality in digital form, even though it would be a lot easier. I prefer to preserve the unique quality of the slides.

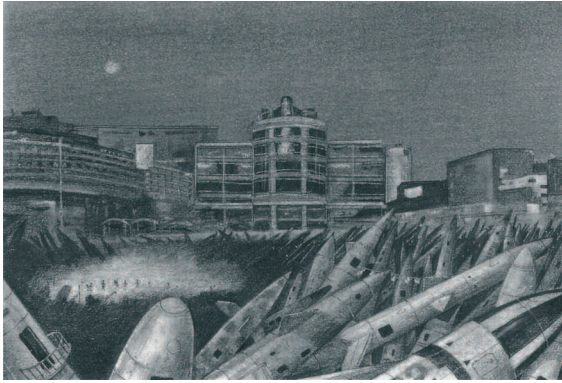
Q.- As regards your work method, I believe it always begins with meticulous research, which subsequently determines both the formal aspect and the content of your pieces.

A.- I like to do research and I see art making as a chance to really think through particular problems. What is happening in the world and what is affecting me personally?, how can I process it and reflect it? Usually the end result is not only an artwork, but an article, or a book. Nevertheless, there are some similarities in my visual solutions because I obviously have certain predilections.

Q.- To what extent is your initial career as a performance artist present in your contemporary creation?

A.- I think a lot of the work I've made comes out of dance, but in a very oblique way because I was trained as a dancer when I was young. When I entered the art world, there were very few strong women. In fact, when I was in art school, you could count the number of women artists who even visited on one hand. Yet there was a strong female presence in dance, and I don't think it's an accident that some of the best known US artists from the late





Judith Barry, "Rouen: Touring machines / Intermittent futures" (detalles), 1993, fibra óptica, videoproyección en tres canales, libro, ordenador y altavoces.

más, a finales de los setenta, todo el mundo en la escuela de arte se dedicaba al género performático, ¡todo el mundo! La danza ha influido en mi manera de concebir los espacios, porque en mis piezas el cuerpo debe estar activo y no necesariamente ser pasivo.

P.- *Imagination, Dead Imagine* (Imaginación, los muertos imaginan, 1991) muestra, en las distintas caras de un cubo, cómo una serie de fluidos corporales caen sobre un rostro aparentemente impassible...

R.- Me intrigaba mucho el hecho de que en el minimalismo no se incluyera el cuerpo, de que esta estética pretendiera que la obra fuera contemplada por el espectador sin que el cuerpo fuera visible, aun cuando la escala de la obra minimalista tenía mucho que ver con la escala humana... Mi obra hace referencia a Robert Morris, que creó una serie de cubos reflectantes, y que durante los años sesenta y setenta abordó en gran medida estas cuestiones.

P.- Es decir, el cuerpo es importante y debe tener un espacio dentro del arte.

R.- Sí, el cuerpo es todo lo que tenemos. Otra idea presente en esa obra es la de lo sublime contemporáneo, el hecho de que coexistan la fealdad y la belleza, y también las nociones acerca de lo abyecto desarrolladas por Julia Kristeva en su libro *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982). Me interesaba el tema de las funciones corporales, y de la mujer y su cuerpo. Además, concebí esta videoinstalación en la época de la crisis del sida dentro del mundo del arte de Nueva York. Se convirtió en un monumento a aquel momento.

P.- A través de su obra, lo visual, la mirada, el poder de lo *escópico*, es tratado críticamente. ¿En qué piezas cree plasmar mejor esa crítica al imperio de lo visual?

R. Espero que todas mis obras aborden ese tema de una manera u otra, pero no podría realmente afirmar que exista una que se centre en ello de forma especial. El contenido en mis obras es tanto denotativo como connotativo. Intento provocar una "inestabilidad" con ellas, de forma que esa crítica pueda hacerse visible. Cada trabajo intenta problematizar lo que es la imagen, nuestra confianza en la imagen, porque creo que a menudo la tomamos como la verdad, a pesar de toda la investigación crítica que se llevó a cabo sobre la imagen en los años setenta y ochenta. En nuestra economía global, especialmente, muchas de estas nociones que formaban parte de la cultura de aquellas décadas e, incluso, de principios de los noventa, se han perdido completamente.

P.- Sin embargo, *In the Shadow of the City... Vamp r y*, una obra de los años ochenta, refleja específicamente, según sus propias palabras, "nuestro insaciable apetito de imágenes, frente a la actitud pesi-

70s, such as Yvonne Rainer, Trisha Brown or Joan Jonas, were linked to dance. At any rate, dance was a place where women were dominant. Plus, in the late 70s everybody in art school was a performance artist, and I mean everyone! Dance has affected the way that I conceive spaces, because in my pieces the body is supposed to be active, not necessarily passive.

Q.- In *Imagination, Dead Imagine* (1991), the different sides of a cube show how a series of body fluids fall on an apparently impassive face...

A.- I was very interested in how minimal art has no body in it. In how in that aesthetic, the idea was that the work would be completed by the viewer without the body being visible, even though the scale of minimal art is very much about the human scale... My work refers to Robert Morris, who created a series of mirrored cubes and addressed those issues in the Sixties and Seventies.

Q.- So, you think the body is important and should have a specific space in art.

A.- Sure, the body is all we've got. The other idea from that piece refers to a contemporary sublime, to the coexistence of beauty and ugliness, and to the notions about the abject which Julia Kristeva writes about in *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982). I was interested in the issue of bodily functions, of women and their bodies. The video-installation was also done at the height of the AIDS crisis in the New York art world. It became a monument to that moment.

Q.- In your work, visual elements, the gaze, the power of scopic elements, are treated critically. Which pieces best represent that criticism of the visual empire?

A.-. Hopefully all of them address that in one way or another, but I couldn't really say there's one piece that's just about that. I see content as being both denotative and connotative. I try to create a "destability" in them, to make that criticism visible. Each work tries to problematize what the image is, or our trust in the image, because I think too often we take the image as truth, despite all the critical investigation that was done on the image in the Seventies and Eighties. In our global economy, many of those notions that used to inform culture in those times, and even in the early Nineties, have been lost forever.

Q.- However, in *In the Shadow of the City... Vamp r y*, a work from the Eighties, you mirror "our insatiable appetite for images, as opposed to the pessimistic attitude of philosophers like Baudrillard." Do you think that nowadays there is still an





Judith Barry, "Voice off", 1999, videoproyección en dos canales.

mista de filósofos como Baudrillard". ¿Sigue existiendo hoy un hambre imparable de imágenes? ¿No estamos más bien saciados?

R.- Ambas cosas son ciertas. Creo que tenemos un empacho, pero, por otro lado, no hemos dado con nada que reemplace a la imagen, y ésa es la cuestión que a mí me interesa: ¿qué puede sustituir a la imagen? No se puede ser artista sin trabajar con la imagen. En la actualidad, esta cuestión tiene más relevancia que en la época del conceptualismo, en la que los artistas intentaron deshacerse de la imagen y del mercado del arte. Al final, los artistas necesitaban ganarse la vida, así que se veían obligados a crear un producto. De ese modo, el arte sobrevive como una relación basada en la imagen. Lo mismo ocurre con la *performance*. Los únicos artistas que perduran y ofrecen un legado son los que tienen imágenes de las obras que realizaron. Y quienes mejor han sobrevivido son los que tienen registros filmicos, a pesar de que se mostraban muy recelosos ante la idea de que se pudiera confundir el documento con la *performance* en sí.

P.- Usted profundiza en el tema de la visión también en la pieza *Model for Stage and Screen* (Maqueta para escenario y pantalla, 1987).

R.- Quería hacer una obra que partiera de los experimentos realizados por Goethe sobre las relaciones cromáticas, que se plasmaron en *Zur Farbenlehre* (Teoría de los colores, 1808-1810). Me llamaba la atención el hecho de que los artistas no hubieran retomado esta investigación sobre los colores hasta aproximadamente 1860, con el Impresionismo. Me interesó ese lapso de tiempo. Tanto en esa época como en años posteriores, los científicos indagaron acerca de la noción de verdad en relación con la visión: "¿Es 'verdad' lo que vemos?". *Model for Stage and Screen* explora la cuestión de cómo lo que vemos *no* es verdad y cómo no controlamos nuestra visión. Cuando entramos en la pieza, vemos varias luces verdes, y vemos niebla. Al cerrar la puerta, y después de cinco minutos en el interior, la mayoría de los espectadores experimenta una ilusión retiniana según la cual la sala parece crecer y expandirse. Es una sensación muy rara, que desestabiliza, que resulta amenazante. Uno siente que no tiene control sobre lo que ve, y desea escapar. Sin embargo, al salir de allí, se experimenta otro efecto retiniano: se ve todo rojo. No se controla la visión, en definitiva, ni al entrar ni al salir. La idea que hay detrás de la pieza es que uno se convierte en un "proyector".

P.- ¿Se convierte en proyector de cosas que cree haber visto, no entiende y no puede controlar?

R.- Exacto. Creo que la noción de que podemos controlar lo que podemos ver y tener una relación con ello —una relación óptica, claro está— apareció alrededor de 1840. Todavía seguimos pensando que lo controlamos, y no es cierto.

insatiable hunger for images? Isn't the contemporary individual sated, overdosed on so many images?

A.- I think both. I think we are sort of overdosed, but then, on the other hand, we haven't found anything to replace the image. That is what really interests me: what could take the place of the image? You can't be an artist without dealing with the image. That notion is even truer today than during the conceptual art period, when artists tried to get rid of the image and of the art market. At the end of the day, artists had to make a living, so they were forced to create a product. Thus, art survives as an image-based relationship. The same applies to performance artists. The only people who have survived and had a legacy are the ones who did have images of their works made. Furthermore, the ones who survived the best had films, despite being very distrustful of the whole process of filmmaking and making a document which they didn't want to have confused with the actual performance.

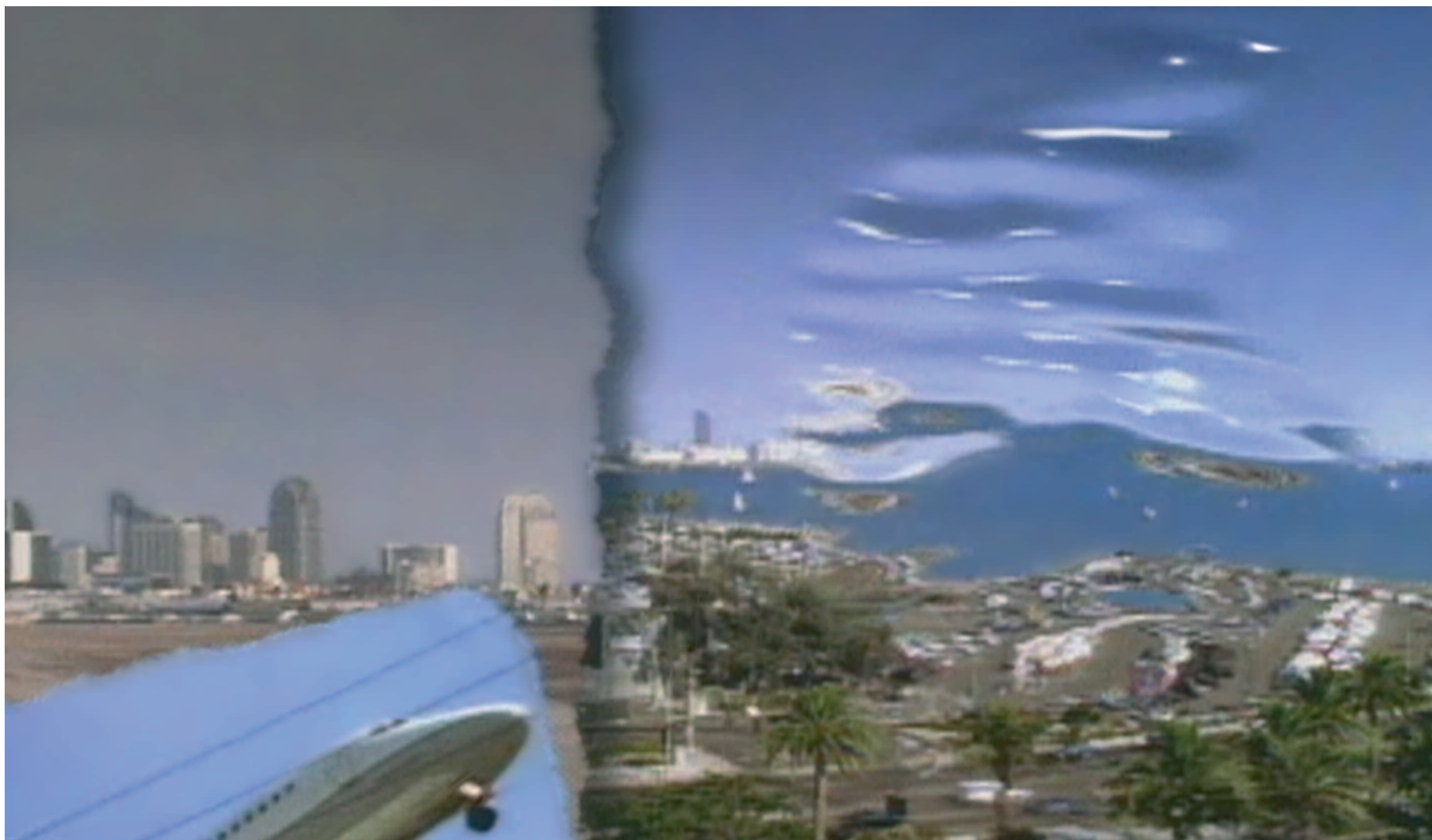
Q.- You also explore the issue of vision in the piece *Model for Stage and Screen* (1987).

A.- I wanted to create a piece that departed from the experiments Goethe did on colour relationships, which he put forward in *Zur Farbenlehre* (Theory of Colours, 1808-1810). I was interested in the fact that artists didn't explore them until around the 1860s, with Impressionism. I was curious about that gap. Both in those times and in subsequent periods, scientists tried to get at the notion of seeing the truth: "Is what we see 'true'?" *Model for Stage and Screen* investigates the question of how what we see is *not* true and how we are not in control of our vision. When you walk into the piece, you see a series of green lights, and fog. If you close that door, and you spend about 5 minutes in there, most viewers experience a retinal effect where the room starts to get bigger and starts to push out. It's very weird, and actually quite destabilising and threatening. You can't control what you see and you want to escape. However, when you get out, you experience another retinal effect: you see red. Basically, you're not in control of your vision either coming in or going out. The ultimate idea of that piece was that you become a "projector."

Q.- A projector of things you think you have seen, that you can't understand and can't control?

A.- Exactly. I think the notion that we can control what we see and that we have some relationship with it —an optical relationship, I mean— has been around since the 1840s. We still think we're in control, but we're not.







Judith Barry, "Speedflesh", 1998, instalación interactiva en cuatro canales.

P.- No obstante, quizá el universo de la imagen intenta satisfacer necesidades esenciales que nuestra sociedad no es capaz de colmar de otra forma.

R. Sí, pero a nadie le interesa otra alternativa. Por ejemplo, en Estados Unidos la cultura es muy baja. ¿Por qué Britney Spears aparece en las portadas de todos los periódicos? ¿A quién le importa? No es más que una estrella del *pop* que ha perdido el norte. Antes, en mi país, los medios *informaban* sobre lo que acontecía, pero ahora, en la práctica totalidad de los casos, los medios *crean* las noticias. No se puede culpar solo a los medios, claro, pues esto responde también a la cultura en la que vivimos. Me parece que en Europa no es así, que el arte puede contribuir a conservar las especificidades culturales. Sobre todo dentro de esas exposiciones de arte globalizadas, en las que he participado muchas veces, porque hay unas 2.000 al año. Cada ciudad, por pequeña que sea, tiene una bienal o una muestra, y a menudo invitan a artistas de Indonesia o de China, no solo de Europa Occidental, de Estados Unidos o Suramérica. Creo que este tipo de especificidad se enfrenta a la homogeneización de la cultura. Últimamente, en todo el mundo –viajo mucho, al igual que tantos otros artistas–, no he hecho más que ver a Britney Spears: en la televisión alemana, en la francesa... Desesperante. Esto no es más que un síntoma cultural. Me pregunto si los artistas han traicionado a la cultura por centrarse tanto en la imagen. Como creadores, ¿qué relación tenemos con la imagen y la cultura? Ésa es una pregunta que intentamos abordar muchos artistas, porque no encontramos un sustituto para el ansia de imágenes. No parece haber otra cosa.

P.- ¿Qué es lo que separa esencialmente el arte de la cultura popular?

R.- A pesar de que el arte está cada vez más cerca de la cultura popular, sigue siendo distinto. Las expectativas puestas en la experiencia del arte, en el objeto artístico, continúan siendo algo diferentes de las puestas en el objeto nacido de la cultura popular. Pero existe un problema: a pesar de que el artista aspira a crear una obra que sea mejor que lo que pueda derivarse de la cultura popular, no suele poseer los medios para conseguirlo. Creo, en todo caso, que las ideas siguen siendo el principal motor del arte. A través del arte se puede mirar a la vida y establecer ciertas conexiones de una manera en la que no puede hacerse en ningún otro campo. El espacio que crea el arte es muy diferente del que crea la cultura popular.

P.- En *Study for the Mirror and the Garden* (Estudio para el espejo y el jardín, 2003), existen muchas referencias cruzadas, que pueden resultar difíciles de interpretar: la historia de los conversos en España, el Surrealismo, *La Celestina*...

Q.- Nevertheless, the image universe may satisfy essential needs that our society cannot fulfil in any other manner.

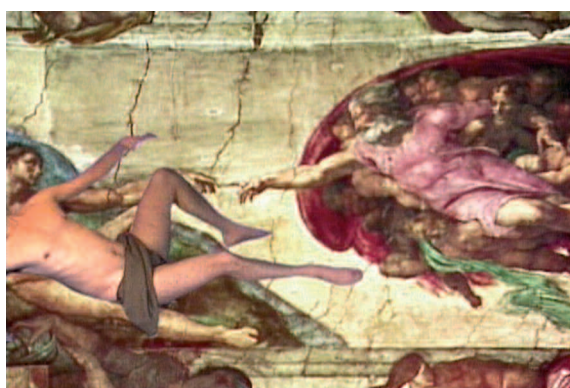
A.- Yes, but nobody is interested in the other alternative. For instance, in the United States, we're very low-culture. Why does Britney Spears get every paper's front page? Who cares? She's just a poor misguided pop star. In my country, the media used to *report* the news, now, in practically all cases, the media *make* the news. You can't just blame the media, though, because it is also the culture we live in. I think it's different in Europe, art can contribute to the preserving cultural specificity. Certainly within these globalized art exhibitions, and I've participated in many, since there are about two thousand happening every year. Every little city has a biennale or a show, and they often invite artists from Indonesia or China, not only from Western Europe, the United States or South America. I think specificity is a counter to this notion of the homogenisation of culture. Lately, all over the world –I travel a lot, like so many artists do–, I keep on seeing Britney Spears: on German television, on French television... it's exasperating! It's a cultural symptom, though. I wonder whether artists have let the culture down by relying so much on the image. As creators, what is our relationship to the image and to culture? That is the question a lot of artists are trying to address, because we have no replacement for the hunger of images. There doesn't seem to be another thing.

Q.- In essence, what separates art from popular culture?

A.- Although art is closer and closer to popular culture, it's still slightly different. The expectations put on the art experience, on the art object, are still a little bit dissimilar than the expectations put on the popular culture object. The problem is that although the artist tries to make a work that is better than a popular-culture object, he or she does not usually have the means of production to create it. In any case, I think art is still idea-driven. I think, in that sense, that art can look at life and make certain relationships in a way that no other field can. The space that art creates is very different to the one created by popular culture.

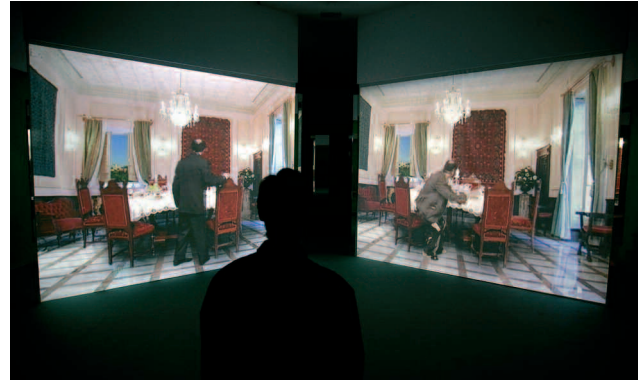
Q.- In *Study for the Mirror and the Garden* (2003), there are many cross-references that can be quite difficult to interpret: the history of the *Conversos* in Spain, Surrealism, *La Celestina*...

A.- That commission came from a visit to Granada. When I began to research the *Converso* tradition I found it very fascinating, because it has a lot to do with our contemporary moment, where identity is so much in flux and so indeterminate



Judith Barry, "Adam's Wish", 1986, videoproyección concebida para el óculo del World Financial Center de Nueva York.





Judith Barry, "Study for the Mirror and the Garden" versión 2, 2003-07, videoinstalación en dos canales con espejos. Fotos: David Arranz.

R.- Me encargaron este proyecto específico tras una visita a Granada. Cuando comencé a investigar el tema de los conversos, me pareció fascinante, pues nos remite al momento actual, en el que las identidades cambian continuamente y son tan indeterminadas que somos incapaces de acomodarnos a una sola. Me resultó, así, muy interesante trabajar en torno al fenómeno de los conversos y con la leyenda de que Lorca y Buñuel se conocieron en Granada. En cuanto a la interpretación, en mi opinión, una obra de arte no tiene necesariamente que desvelar todo su significado a primera vista. Eso es algo que suele ocurrir con la cultura popular y ésta es la razón por la que acabamos cansados de ella. Al enfrentarse a una obra de arte, el espectador debería poder volver una y otra vez a ella y, con algo de suerte, encontrar cada vez algo que no había visto antes. Cuando creo una obra, intento hacerla como si tuviera muchas capas de significados y como si existieran muchas lecturas. No estoy segura de que pueda explicar cada obra, ni de que realmente quiera hacerlo.

P.- ¿Qué espera entonces del espectador, exactamente?

R.- Mi espectador ideal es alguien que realmente dedica tiempo a la obra. Lo que a mí me gusta es que haya un intercambio. El espectador penetra en la instalación y crea su propia lectura a medida que la recorre, de forma que la pieza está en continua evolución. En mis obras, intento fijar lugares en los que el espectador sepa que debe estar. Por eso, en *Study for the Mirror and the Garden*, por ejemplo, si te sientas en el banco, te encuentras dentro de las escenas que se proyectan. Los espejos que se multiplican en esta pieza hacen referencia a la tradición arquitectónica del Barroco tardío. En concreto, me inspiré en una sala del Amalienburg, pabellón de caza diseñado a principios del siglo XVIII por el arquitecto François de Cuvilliés y situado en los jardines del Palacio de Nymphenburg, en Múnich. Es una obra espectacular, una sala extraordinaria, circular, donde se alternan ventanas y espejos, creando un gran efecto arquitectónico. En ciertos momentos del día y en ciertas épocas del año, cuando el sol penetra en esta habitación y uno se encuentra en su centro, uno se convierte en el Rey Sol. Al trabajar en *Mirror and the Garden* recordé esa experiencia arquitectónica y pensé en la tradición granadina, en los gitanos, en un tipo de "irracionalidad" y en un orden social diferente, opuesto al de la aristocracia que se asentó allí cuando Carlos II construyó su palacio. Me interesaba este tipo de dualidad: los aristócratas, por un lado, y la tradición gitana, por otro. Se trata de dos tipos de órdenes sociales diferentes mezclados, como en *La Celestina*. Todo ello entreverado con las rupturas, los cortes y la irracionalidad del Surrealismo y, en especial, con la manera en la que Buñuel utilizó esta tendencia plástica.

P.- En *The Work of the Forest* (La obra del bosque, 1992) esta-

that we have trouble accommodating to a single identity. I thought it would be very interesting to work with the issue of the *Conversos* and the urban myth that Lorca and Buñuel knew each other in Granada. As regards the interpretation, I think an artwork doesn't necessarily have to yield up its entire meaning in one viewing. That is what the popular culture usually does and that is why you get sick of it. Viewers should be able to return time and again to an artwork and, hopefully, find something they hadn't seen before. When I make a work I try to make it so it has many layers of meaning and there are many readings. I'm not sure if I can explain every work, nor do I want to.

Q.- So, what exactly do you expect the viewer to do?

A.- My ideal viewer is somebody who will come and spend time. What I really like is an exchange with people. The viewer penetrates the installation and constructs his or her reading of the work as he or she walks through it, so that it is constantly evolving. In my works, I try to set places in the exhibition where the viewer knows that he or she should be. That is why, in *Study for the Mirror and the Garden*, for example, if you sit on that bench, you're in the scenes that are projected. The mirrors that multiply in that piece refer to the late Baroque architectural tradition. Specifically, the inspiration came from a room in the Amalienburg, a hunting pavilion designed in the early 18<sup>TH</sup> century by architect François de Cuvilliés, located in the gardens of the Nymphenburg Palace, in Munich. It's a spectacular construction, an extraordinary, circular, room that alternates mirrors and windows to create a stunning architectural effect. At certain times of day and specific times of the year, when the sun comes in through the window and you are in the centre of the room, you become the Sun King. When I was working on *Mirror and the Garden*, I remembered that architectural experience and I thought of the tradition in Granada, of the gypsies, of that sort of "irracionalidad" and the different social orders, opposed to the aristocracy that moved there when Charles II built his palace in the city. I was interested in that kind of duality: aristocrats, on the one hand, and the gypsy tradition, on the other. Two different kinds of combined social orders, like in *La Celestina*. All mixed up with the ruptures, cuts and irrationality of Surrealism and, particularly, with the way Buñuel used this artistic trend.

Q.- How do you establish a connection between the Art Nouveau style and the Belgian colonialism of The Congo in the work *The Work of the Forest*?



blece usted una conexión entre el estilo Art Nouveau y el colonialismo belga en el Congo.

R.- Al analizar los objetos del Congo que exploradores como Henry Morton Stanley –aquel que pronunció la famosa frase: “Dr. Livingston, supongo”– llevaron a Bélgica entre los años 1870 y 1880, me di cuenta de que los arquitectos del Art Nouveau belga, como Paul Hankar y Victor Horta, habían recurrido a las formas tan orgánicas que contenían aquellos objetos africanos. En el Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren (antiguo Musée du Congo), en Bélgica, se pueden contemplar muchísimas piezas de este tipo procedentes de aquel país: de ellas, 2.000 ya formaban parte de la colección alrededor de 1890. Y el Art Nouveau, emparentado con el *Jugendstil* de Viena, comenzó en Bélgica alrededor de 1896. En una exposición que en aquella época se organizó sobre el Congo, en cuyos pabellones se exhibió, incluso, a nativos congoleños, participaron los arquitectos Hankar y Horta con sus flamantes diseños Art Nouveau. La conquista del Congo, de la que proceden todos esos objetos que inspiraron el Art Nouveau –aunque esto no sea admitido por los historiadores del arte y de la arquitectura–, fue una empresa sangrienta, que conllevó el exterminio de muchísimas tribus congoleñas.

P.- En esa obra, trata usted además el tema del intimismo.

R.- Lo que me interesa del Art Nouveau, de su aparición a finales del siglo XIX, es que significó una innovación y, dentro de la subjetividad de la alta burguesía, un momento de extrema “interioridad”, que se puede ver en obras como *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, donde el autor es capaz de realizar una descripción introspectiva de la vida sin precedentes. Proust fue uno de los primeros novelistas que representaron la interioridad. Ese fue el momento en el que apareció el Art Nouveau, con esos espacios en los que todo está completamente tallado. No me extraña que Le Corbusier y sus colegas inventaran el Modernismo, porque en un espacio Art Nouveau no hay sitio para el cuerpo; es decir, el cuerpo desaparece, engullido por el espacio. Ésa es una de las razones por las que este estilo no sobrevivió: al robar aquellas profundas formas vegetales, no consiguió insuflarlas de la misma magia. Aquella estética tribal propia de una forma de estar en el mundo era totalmente incongruente con las necesidades de los occidentales, que anhelamos desarrollar nuestra individualidad en los espacios que ocupamos.

P.- Así que usted establece una relación entre esa decoración tan intrincada y el modo de estar y sentirse en el espacio, en el mundo...

R.- En la cultura tribal no existe la propiedad privada y las relaciones sociales están mucho más entrelazadas. Todo esto aparece *incrustado* en la espacialidad del Art Nouveau. Mientras trabajaba en

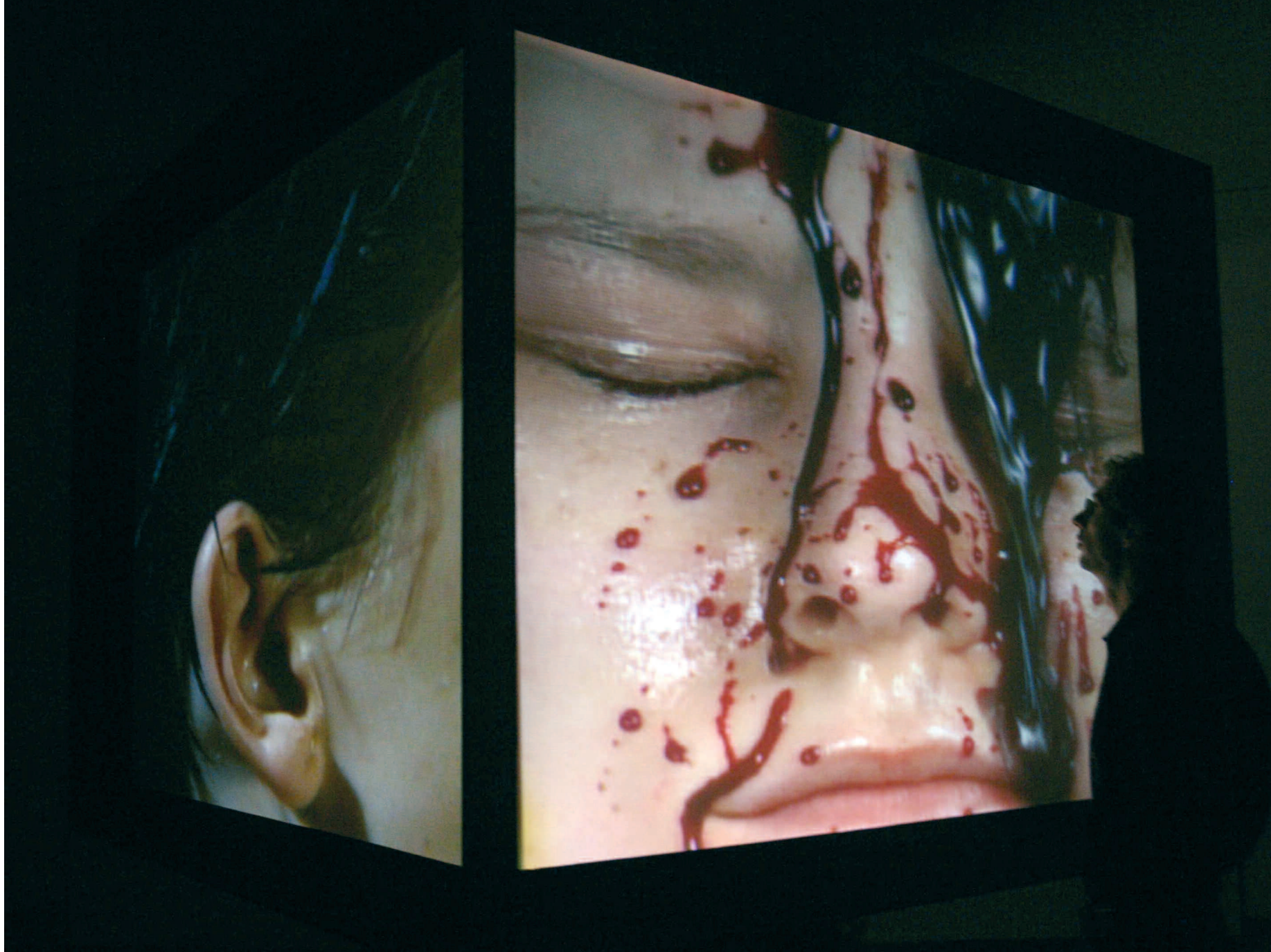
A.- When I analysed the objects that explorers like Henry Morton Stanley –who uttered the famous “Dr. Livingston, I presume” line– brought back to Belgium from The Congo between 1870 and 1880, I realised that Belgian Art Nouveau architects, like Paul Hankar and Victor Horta, had resorted to the organic forms that appeared in those African objects. The Musée royal de l’Afrique centrale de Tervuren (former Musée du Congo), in Belgium, accommodates thousands of pieces from that country, and 2,000 of them were already in the collection by about 1890. Art Nouveau in Belgium, which is related to the *Jugendstil* in Vienna, started around 1896. Architects Hankar and Horta showed their flashy Art Nouveau designs at an exposition that was organised back then about The Congo, with pavilions that even imported Congolese people to live in them. The conquest of The Congo, the source of all these objects that inspired Art Nouveau –although this is not admitted by art historians or architectural historians–, was a bloody affair, that led to the extermination of multiple Congolese tribes.

Q.- In this piece, you also address the topic of intimacy.

A.- What I found really interesting about Art Nouveau, of its emergence at the end of the 19<sup>TH</sup> century, was that it came as an innovation and, as regards the subjectivity of the high bourgeois, it created a moment of extreme “interiority,” as we can see in works like Marcel Proust’s *Remembrance of Things Past*, where the author is suddenly able to undertake an unprecedented description of interior life. Proust was one of the first novelists to represent interiority. Art Nouveau also appeared at that time, creating those space where everything is completely carved. No wonder Le Corbusier and co. invented Modernism, because there’s no place for the body in an Art Nouveau space; the body disappears, it is engulfed by space. That’s one of the reasons why the style didn’t survive: in stealing those forms, it misses their magic. Those tribal aesthetics, so typical of a certain way of inhabiting the world, were totally incompatible with our needs. In the West we need to develop our individuality in the spaces we occupy.

Q.- So you establish a relationship between that intricate decoration and the way of being and of feeling in space, in the world...

A.- In tribal cultures there’s no private property and social relationships are much more intertwined. That is all *embedded* in the spatiality of Art Nouveau. Whilst I was working on *The Work of the Forest*, I stayed in an Art Nouveau house and I tried to find



Judith Barry, "Imagination, dead imagine", 1991, videoescultura en cinco canales. Foto superior: David Arranz.

*The Work of the Forest*, me alojé en una casa de estilo Art Nouveau e intenté encontrar una habitación que no tuviera curvas, ni celosías, ni vidrieras. No la había. Todo estaba ocupado: no había espacio para un sujeto occidental. Esto me pareció muy interesante.

P.- Con respecto a la obra *Rouen: Touring machines (Intermittent Futures)*, de 1993, ¿puede interpretarse como una defensa de la imaginación y de la posibilidad de fantasear a partir de la memoria, de la historia, o ha de verse como una crítica a la inevitable tendencia a falsear la memoria histórica, a mitificar el pasado?

R.- Creo que apunta a ambas cosas. Es un libro, pero también es una gran escultura. Trabajé con fibra óptica para transmitir vídeo y audio a proyectores minúsculos. La pieza trata sobre la globalización, la arquitectura, el turismo, el hecho de que ya no somos dueños de nuestros cuerpos. La centré en la ciudad de Ruán, donde Gustave Flaubert escribió *Madame Bovary*. De nuevo, exploro la interioridad y el hecho de que podemos viajar a través de la mente sin movernos de la silla. Me intrigó Flaubert porque fue un gran viajero. Conoció Egipto y otros lugares del mundo, pero siempre volvía a su casa, donde escribía sus libros y su madre se ocupaba de él. El gobierno francés decidió emplazar en Ruán la École nationale supérieure d'architecture de Normandie, cuando aún no había un tren de alta velocidad que enlazara esta localidad con París, y me encargaron este proyecto para la inauguración. El arquitecto a cargo fue Bernard Tschumi, un viejo conocido mío, y escribí el libro –que es muy irreverente– junto con mi amigo Brad Miskell.

P.- En general, ¿qué reflexión sobre la arquitectura contemporánea subyace en obras como *Echo* (Eco, 1986) y *Adam's Wish* (El deseo de Adán, 1986)?

R.- En *Echo*, abordo la idea de que en los bloques de oficinas acristalados no hay lugar para la *espejularidad*: son construcciones que reflejan el entorno, pero no a uno mismo. Cuando renovaron el MOMA, en 1986, me encargaron un proyecto. Pensé en la noción de la torre de cristal, tan opresiva y maligna, un tanto siniestra; en que sería divertido reconsiderar el mito de Eco y Narciso, y hacer una interpretación propia de Philip Johnson, y también de otros arquitectos del llamado *deconstructivismo* arquitectónico, representado por figuras como Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron, o Bernard Tschumi, entre otros. *Eco* se centra en cómo el narcisismo del arquitecto, abrazado al poder, se refleja dentro del edificio. La situación no ha cambiado mucho. Únicamente hay una mujer que trabaja sola como arquitecta, Zaha Hadid. El resto de las arquitectas, incluso cuando funcionan como las cabezas pensantes en cada obra, suelen estar asociadas con un hombre. *Echo* engloba muchas proyecciones en vídeo: hay

a room that was not curvy or full of lattice or stained glass. Impossible. There was no free space: there was no space for a western subject. I found that very interesting.

Q.- In *Rouen: Touring machines (Intermittent Futures)*, is there a defence of imagination and of the possibility of fantasising based on memory, on history, or does it criticise the inevitable tendency to falsify historical memory, to mythicise the past?

A.- I think it tries to do both. It is a book, but it's also a large sculpture. I worked with optic fibre to transmit video and audio to tiny little projectors. The piece is really about globalisation, architecture, tourism, and the fact that we don't have our bodies anymore. It was based in Rouen, which is where another novelist, Gustave Flaubert, wrote *Madame Bovary*. Again, it's about interiority and the fact that you can travel anywhere in your mind without moving from your chair. I was really intrigued by Flaubert who travelled a lot. He went to Egypt, for example, and all over the world, but he would always come back to his house where his mother took care of him. The French Government decided to set the École Nationale Supérieure d'Architecture de Normandie in Rouen, before there was a fast train that linked the locality to Paris, and they commissioned this project for the opening. The architect for the project was Bernard Tschumi, an old friend of mine, so I wrote the book –which is very irreverent– with my friend Brad Miskell.

Q.- In general, what reflection on contemporary architecture appears in works like *Echo* (1986) and *Adam's Wish* (1986)?

A.- In *Echo*, the notion was that in glass office buildings there isn't really a place for *specularity*: the construction reflects the surroundings, but you cannot find yourself reflected within that expanse. I was commissioned a project for the MOMA renovation in 1986. I considered the notion of the glass tower, so evil and foreboding, and somewhat sinister, and how it would be fun to go back to the myth of Echo and Narcissus, and do a take on Philip Johnson and other architects, and on what was known as *deconstructivism* in architecture, represented by figures like Rem Koolhaas, Herzog & De Meuron, or Bernard Tschumi, among others. *Echo* focuses on how the architect's narcissism hangs on to power, and is reflected inside the building. The situation hasn't changed much. There is still only one woman who works as a solo architect, Zaha Hadid. All other female architects, even when they are the prime intellect behind the practice, usually partner with a man. *Echo* gathers a series of video projects: you can hear a female voice in the sinister, terrible,





*Judith Barry, "Echo", 1986, videoproyección en pantalla de doble cara.*



una voz femenina resonando en los lugares tan siniestros, funestos, que muestra la pieza, pero principalmente aparecen hombres trajeados, todos iguales, que parecen reflejarse en esos espacios arquitectónicos. Hay algo inanimado, morbosamente necrófilo, en sus rostros. Los espacios deconstructivistas son potencialmente incluso más siniestros que el modernismo arquitectónico. Por desgracia, no ha habido un postmodernismo real en la arquitectura. Se quedó en ornamento, en todos esos edificios decorados de forma tan horrible de finales de los ochenta. En cuanto a *Adam's Wish*, se trata de una obra que se centra en la falta de una iconografía corporativa abierta, directamente visible dentro del espacio corporativo público. Cuestionaba por qué se oculta. En la ciudad de Nueva York, si uno quiere construir un edificio alto, tiene que conseguir un permiso. Para ello, se debe garantizar que parte del edificio funcionará como espacio público. Sin embargo, no se trata realmente de espacio público, sino de espacio corporativo. *Adam's Wish* es una proyección que diseñé para la cúpula del World Financial Center a modo de trampantojo, destinada a los trabajadores. Duraba dos minutos –lo que se tardaba en subir por la escalera mecánica– y contaba la historia de un hombre, Adán, que atraviesa diferentes espacios, intentando escapar de la arquitectura y llegar a un espacio público real, que pueda habitar y donde pueda ser libre. En Estados Unidos existe el consenso de que en un lugar público se puede hacer cualquier cosa. Tenemos esa noción de libertad dentro de una zona pública porque se supone que dicho espacio le pertenece a la gente. No obstante, esa libertad se ve muy constreñida en los espacios públicos corporativos, que están llenos de reglas y prohibiciones. Me preocupa ver cómo el espacio público se está volviendo tan corporativo, tan privado. El del World Financial Center fue uno de los primeros espacios corporativos públicos, pero ahora Nueva York está lleno de ellos.

P.- Tengo entendido que en su interés por las implicaciones ideológicas del espacio prima la indagación acerca de cómo las mujeres son construidas por la arquitectura.

R.- No exactamente, pero sí es un tema que me interesa, porque creo que el espacio es ideológico. El espacio no es puro. Cuando era una joven estudiante de arquitectura, me parecía que esa disciplina era una representación de nuestras relaciones sociales vividas. En cierto modo, sigo viéndola de ese modo. ¿Qué es la arquitectura? No son los edificios; son las relaciones espaciales que se producen dentro de los edificios y cómo uno los habita. Creo que ahora estamos viviendo un momento raro en la arquitectura, con un exceso de proyectos, porque el capital global se expande y los arquitectos occidentales tienen la posibilidad de trabajar en Oriente, por ejemplo, y las ciudades crecen a un ritmo vertiginoso. No obstante, me pregunto cómo se

places the piece presents, but predominately there are men in suits that all look the same, that seem to mirror one another in these architectural spaces. There is something very dead, inanimate, but also morbidly necrophiliac about these faces. Deconstructive spaces are potentially more sinister than architectural modernism. Unfortunately, there was no real postmodernism in architecture. All that we have are those awful decorated buildings from the late Eighties. As regards *Adam's Wish*, that piece is about the lack of overt corporate iconography that is directly visible within the corporate public space. I wondered why they hid it. In New York City, if you want to make a tall building, you need a variance. To do so, you have to promise the city that part of the building will function as a public space. However, it is not really a public space, but a corporate space. *Adam's Wish* is a projection I designed for the oculus of the World Financial Center, that worked as a *trompe l'oeil*, for the workers. It lasted two minutes –which is how long it took to go up the escalator– and told the story of a man, Adam, who goes through different spaces, trying to escape the architecture and go outside into a real public space, which he can inhabit and where he can be free. One of the ethos of the United States is that you can do anything you want in a public space. We have that notion of freedom because we believe that public spaces belong to the people. Nevertheless, that freedom is seriously undermined in corporate public spaces, which are full of rules and prohibitions. I'm concerned about how the public space is becoming so corporate, so private. The World Financial Center was one of the first corporate public spaces, but New York is now full of them.

Q.- I've read that your interest in the ideological implications of space stems from an investigation on how women are constructed by architecture.

A.- Well, not exactly, but I'm definitely interested in that idea, because I think all space is ideological. There's no pure space. When I was a young architecture student I really saw the discipline as the representation of our lived social relations. I would say that I still see it that way. What is architecture? It's certainly not the buildings; it's these spatial relations that are produced within the buildings and how one inhabits the buildings. I think right now architecture is experiencing a strange moment, with an excess of projects, because global capital is expanding and Western architects get the opportunity to go and work in the East, for instance, and cities are booming. Nevertheless, I consider how lived social relations are appearing



Judith Barry.

manifiestan en el discurso arquitectónico las relaciones sociales vividas, que incluyen la política y las cuestiones de género, así como los temas de la identidad y la raza. Creo que la arquitectura intenta dejar de lado estos asuntos. Si observamos el Modernismo, a Le Corbusier o sus *Unités*, y consideramos lo limpias que son esas habitaciones, lo interesante es qué está oculto, lo que no es visible en el cubo blanco del edificio. Muchas otras culturas han desarrollado estilos arquitectónicos que no se centran en el rectángulo, como las culturas tribales, que tienden a desarrollar espacios redondos. La estructura social está incrustada en la estructura arquitectónica.

P.- ¿Qué proyectos tiene en perspectiva?

R.- Estoy trabajando en unos seis proyectos. Tardo mucho en realizarlos, porque son caros y no tengo demasiados coleccionistas, ya que mi obra resulta difícil para la gran mayoría. Me lleva mucho tiempo reunir fondos para realizar las piezas. Ahora estoy trabajando en una serie de entrevistas con mujeres en El Cairo (Egipto), que está en fase de postproducción. Será una proyección similar a *First and Third* (Primero y tercero, 1987), pero con un estilo visual muy diferente, en 3D. También tengo un proyecto que rodé hace un par de años en Rusia, llamado *White Nights* (Noches blancas), que consta de dos vídeos que se proyectan en una esquina. La “noche blanca” es un fenómeno que tiene lugar en San Petersburgo durante el solsticio de verano, cuando el sol está en el punto más alto. Me fijé en que, por la noche, en los numerosos parques de esta ciudad, había muchas chicas de 15 o 17 años, muy guapas y elegantes, acompañadas a cierta distancia por sus familias. En la época en que lo rodé, 2002-2003, había más riqueza y cultura en San Petersburgo que en Moscú, y eso atraía a los empresarios adinerados a la ciudad. Las chicas querían conquistar a un hombre que pudiera darles una vida mejor, y los padres, asegurarse de que la chica no era raptada para la prostitución. Estoy también trabajando en un par de esculturas y en varios proyectos para libros.

P.- ¿De qué tipo de escultura se trata?

R.- Son esculturas que creo con el ordenador y después transformo en 3D. Pero no quiero explayarme sobre el tema porque, como artista, he tenido muchas ideas interesantes y, tras hablar de ellas, he visto cómo otras personas con más dinero las han llevado a cabo antes que yo. Parece que antes a la gente le importaba más quién tenía la idea. Ahora, el mérito es para quien lo haga más grande y sea reconocido antes por ello. Estoy aprendiendo a ser más cauta, pues siempre he sido más abierta de lo que debería sobre estas cosas. Los otros dos proyectos que he mencionado están tan desarrollados que se podrán ver muy pronto, probablemente el año que viene. ■

Traducción: Laura F. Farhall

in the architectural discourse; and by social relations I mean politics and questions of gender, identity and ethnic issues. I think architecture is trying to hide these things. Take Modernism, Le Corbusier or his *Unités*, and consider how clean those rooms are, what is interesting is what's concealed, what's not visible in the white cube of the building. Many other cultures have developed architectural styles that are not based on the rectangle, like tribal cultures, for instance, which tend to develop round spaces. Sociality is embedded within the architectural structure.

Q.- What projects are you working on?

A.- I'm working on about six projects at present. My work takes time, because it's expensive and it's a little too difficult for a lot of collectors. It takes me a long time to gather funds for my pieces. Right now I'm working on a series of interviews with women in Cairo (Egypt), which is currently in post-production. It will be a projection similar to *First and Third* (1987), but with a very different visual style, in 3D. I also have another project that I filmed a few years ago in Russia, called *White Nights*, which is a two-video piece that is screened on a corner. The “White Night” is a phenomenon that takes place in Saint Petersburg during the summer solstice, when the sun is at the highest point. I realised that, at night, in loads of parks in the city, there were beautiful and elegantly dressed girls that were about 15 or 17 years old, accompanied by their families at a distance. At the time I shot this, which was around 2002-2003, there was more wealth and culture in Saint Petersburg than in Moscow, and that attracted wealthy business people to the city. The girls were out to charm a man that could offer them a better life, and the parents were there to make sure the girl wasn't captured or sold into prostitution. I'm also working on several sculptures and on a few book projects.

Q.- What type of sculptures are they?

A.- I make them on the computer and then I render them in 3D. I don't want to talk about them too much because, as an artist, I've had a lot of interesting ideas that I've talked about and then other people with more money have done them before me. People used to be interested in who had the idea. Now, the important thing is who makes it bigger and who gets known first for it. I'm learning to be more circumspect because I'm more open about those things than I probably should be. These other two projects are so far along that they're going to be shown pretty soon, in the next year probably. ■

# Boletín de Suscripción

Deseo suscribirme a LAPIZ, Revista Internacional de Arte

- Por 2 años (20 números con un descuento del 30% sobre el precio de portada)  
 Por 1 año (10 números con un descuento del 10% sobre el precio de portada)

NOMBRE \_\_\_\_\_  
 ENTIDAD \_\_\_\_\_ NIF \_\_\_\_\_  
 CALLE/PLAZA \_\_\_\_\_ NÚM. \_\_\_\_\_ Piso \_\_\_\_\_  
 POBLACIÓN \_\_\_\_\_ C. POSTAL \_\_\_\_\_ TEL. \_\_\_\_\_  
 PAÍS \_\_\_\_\_ PROFESIÓN \_\_\_\_\_  
 E-MAIL O FAX \_\_\_\_\_ AÑO DE NACIMIENTO \_\_\_\_\_

## FORMA DE PAGO

Recibo domiciliado en Banco (en España) \_\_\_\_\_  
 Titular \_\_\_\_\_  
 Cód. Cta. Cliente (C.C.C.) ENTIDAD \_\_\_\_\_ OFICINA \_\_\_\_\_ D.C. \_\_\_\_\_ N.º CUENTA \_\_\_\_\_  
 Cheque o talón bancario adjunto a nombre de Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.  
 Contra reembolso del primer número recibido (sólo para España)  
 Tarjeta de Crédito  VISA  Eurocard  Mastercard  American Express  
 Número \_\_\_\_\_ Fecha de caducidad \_\_\_\_/\_\_\_\_

FIRMA \_\_\_\_\_

FECHA \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

## TARIFA DE SUSCRIPCION

(INCLUYE LOS GASTOS DE ENVÍO\*)

### ENVÍO SUPERFICIE

1 año  2 años

<input type="checkbox"/> España	80,10 €	<b>124,60 €</b>
<input type="checkbox"/> Europa	108,60 €	<b>181,60 €</b>
<input type="checkbox"/> América	124,50 €	<b>213,40 €</b>
<input type="checkbox"/> Resto del mundo	124,50 €	<b>213,40 €</b>

### ENVÍO AÉREO

1 año  2 años

<input type="checkbox"/> España	—	—
<input type="checkbox"/> Europa	130,00 €	<b>217,00 €</b>
<input type="checkbox"/> América	156,00 €	<b>263,00 €</b>
<input type="checkbox"/> Resto del mundo	208,00 €	<b>381,60 €</b>

(\*) LOS GASTOS DE ENVÍO INTERNACIONAL NO ESTÁN SUJETOS A DESCUENTO. BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN EN VIGOR HASTA FINAL DE 2008.

SUSCRÍBASE POR TELÉFONO (34) 902 195 267

FAX (34) 915 224 707 o

[suscripciones@revistalapiz.com](mailto:suscripciones@revistalapiz.com)

# Subscription Form

I wish to subscribe to LAPIZ, International Art Magazine for

- 2 years (20 issues. Save 30% off the cover price)  
 1 year (10 issues. Save 10% off the cover price)

NAME \_\_\_\_\_  
 INSTITUTION \_\_\_\_\_  
 ADDRESS \_\_\_\_\_  
 CITY \_\_\_\_\_ POSTAL CODE \_\_\_\_\_  
 STATE \_\_\_\_\_  
 COUNTRY \_\_\_\_\_  
 E-MAIL OR FAX \_\_\_\_\_ TEL \_\_\_\_\_  
 OCCUPATION \_\_\_\_\_ YEAR OF BIRTH \_\_\_\_\_

## PAYMENT

- Enclosed cheque payable to Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L.  
 Invoice me (Institutions only)  Please charge my  
 Credit Card  VISA  Eurocard  Mastercard  American Express

Number \_\_\_\_\_

Valid until \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

SIGNATURE \_\_\_\_\_

DATE \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

## SUBSCRIPTION RATES

(POSTAL CHARGES INCLUDED)

### SURFACE MAIL

1 year  2 years

<input type="checkbox"/> Spain	80,10 €	<b>124,60 €</b>
<input type="checkbox"/> Europe	108,60 €	<b>181,60 €</b>
<input type="checkbox"/> America	124,50 €	<b>213,40 €</b>
<input type="checkbox"/> Other countries	124,50 €	<b>213,40 €</b>

### AIR MAIL

1 year  2 years

<input type="checkbox"/> Spain	—	—
<input type="checkbox"/> Europe	130,00 €	<b>217,00 €</b>
<input type="checkbox"/> America	156,00 €	<b>263,00 €</b>
<input type="checkbox"/> Other countries	208,00 €	<b>381,60 €</b>

PLEASE ALLOW UP TO 6-8 WEEKS FOR DELIVERY OF FIRST ISSUE. RATES VALID THROUGH 2008. TO SUBSCRIBE BY PHONE CALL [+34] 902 195 267.

FAX ORDERS TO [+34] 915 224 707, OR E-MAILS TO

[suscripciones@revistalapiz.com](mailto:suscripciones@revistalapiz.com)

RESPUESTA COMERCIAL  
AUTORIZACION NUMERO 6130  
B.O.C.Y.T. 48 DE 29/9/83

NO NECESITA  
SELLO EN ESPAÑA  
  
A FRANQUEAR  
EN DESTINO

---

**LAPIZ**  
Revista Internacional de Arte  
Apartado n.º 571 F. D.  
28080 MADRID