A Message from the Director

In a small house in the center of Marfa, Donald Judd installed a dozen of his paintings made between 1955 and 1959; they are hardly known. Generally, 1960 marks the beginning of Judd's most characteristic work: large planes with solid areas of color, preferably red, sometimes covered in a loose wash of thin paint, sometimes with a thick, rough surface that may have a copper disk or baking pan inserted at its center. In these works, Judd began to physically expand the flat plane into the third dimension, which he fully achieved in 1962.

In two buildings near this small house, Judd also installed a selection of works demonstrating this transition from painting to sculpture, along with other items from his collection. Judd had given up painting altogether because of a growing obsession with space, real space. This eventually led to his work with architecture, most notably at the Chinati Foundation where his masterwork is a result of the symbiotic relationship of art and architecture.

Judd developed his three-dimensional work out of painting, more precisely out of the painting of Newman, Pollock, and Rothko. "My thought comes from painting even if I don't paint," he said in an interview with Kasper König in 1977. William Agee recently speculated that "Judd was reexamining and reinvigorating his long-standing dialogue with painting in the last few years of his life," referring particularly to Judd's ongoing concern for color, which had been a force from the beginning, and became even more diversified and complex in later years.

In the early 1960s, John Wesley also arrived at his own particular painting style. His first New York solo exhibition was held at the Robert Elkon Gallery in February, 1963, a show Judd reviewed for *Arts Magazine*. The two artists became lifelong friends, sharing a particular sense of humor, and more. In the early 1980s, Wesley and his late wife Hannah Green came to Marfa for several weeks, during which time he created half a dozen paintings that Judd kept in his collection. During a second residency in 1988, Wesley completed more work that also remained in Marfa. Our recent exhibition, *John Wesley – Paintings and Gouaches 1961-1999*, included some of this work and many other pieces that came from the artist's studio and had rarely been seen before. On view for nearly a year, the exhibition of 40 works received delighted reactions. Wesley's paintings are still so little known that people were often surprised that such an impressive body of work hasn't enjoyed more prominence. Judd had plans for a permanent installation of Wesley's work in Marfa, and we hope to be able to realize his intention sometime in the near future.

When Wesley's paintings were presented at an earlier Chinati exhibition in 1990, another mutual friend, Dan Flavin, wrote this little tribute in his utterly Flavian language:

> Elaborate good humor to downright damned foolishness in Western visible arts is scarce. Jack Wesley can deal them with weird eccentric precision – just about as well as any artist whom I know. And he has a long, irreverent history to prove it all.
> I salute you, dear Jack, as one hell of a sly wise painterly adept. So Paul Klee to you, good guy.

We've dedicated much of our fourth

la fundación
the CHINATI foundation
vol 4

Un mensaje de la directora

En una casita en el centro de Marfa instaló Donald Judd una docena de pinturas que él hizo entre 1955 y 1959, hoy apenas conocidas. De modo general, el año de 1960 marca el principio de su obra más característica: planos grandes con áreas de colores lisos, de preferencia rojas, lavadas a veces con delgadas capas de pintura, a veces con una superficie burda y un disco o molde para hornear insertado en su centro. En estas obras, Judd comenzó a ampliar físicamente el plano geométrico hasta darle una tercera dimensión, expansión que logró plenamente en 1962.

En dos edificios cerca de esta pequeña casa Judd instaló también una selección de obras que ejemplifican su transición de la pintura a la escultura, junto con otros artículos de su colección. Judd había renunciado del todo a la pintura por su creciente obsesión por el espacio, el espacio real, que acaba por llevarlo a trabajar en la arquitectura, particularmente en la Fundación Chinati, donde su obra maestra es resultado de una relación simbiótica entre el arte y la arquitectura.

Judd elaboró su obra tridimensional a partir de la pintura, y más precisamente la de Newman, Pollock y Rothko. "Mi pensamiento proviene de la pintura, aunque ya no pinte", le dijo a Kasper König en una entrevista de 1977. Y hace poco William Agee especuló que "en los últimos años de su vida, Judd reexaminaba e infundía nueva vida al diálogo que desde hace tiempo llevaba con la pintura", refiriéndose sobre todo a su constante preocupación por el color, que había ejercido siempre un impacto notable y que llegó a diversificarse y hacerse más complejo durante sus últimos años.

A principios de los sesentas, John Wesley también elaboró su pintura, con una exhibición en febrero de 1963 en la Galería Robert Elkon de Nueva York, la primera donde se exhibieron exclusivamente obras de este pintor. Judd escribió una reseña para la revista *Arts Magazine*, y los dos artistas se hicieron amigos íntimos, compartiendo un peculiar sentido de humor y más. Poco después de 1980, Wesley y su esposa Hannah Green, ahora difunta, estuvieron en Marfa durante varias semanas, y en este lapso John creó media docena de pinturas que Judd guardó en su colección. Durante su segunda residencia, en 1988, Wesley terminó otras obras que también figuran en la colección. En nuestra exhibición reciente, *John Wesley – Pinturas y gouaches 1961-1999*, estuvieron incluidas algunas de estas obras y otras muchas provenientes del estudio del pintor y que pocas veces se habían visto. Esta exhibición de 40 obras, que duró casi un año, provocó reacciones muy positivas. La obra de Wesley es todavía tan poco conocida que muchos se sorprenden de que un corpus tan extenso no goce de mayor fama. Judd tenía planeado exhibir en Marfa, en forma permanente, las obras de Wesley, y esperamos poder convertir en realidad esta intención en un futuro próximo.

Al presentarse algunas pinturas de Wesley en una exhibición previa en Chinati, en 1990, otro amigo mutuo,

newsletter to the subject of painting – mainly because it reflects much of Chinati's activities during the past 12 months. Rackstraw Downes, who lives in New York but likes to spend the winter months in Texas, came to Marfa for two consecutive years to paint the landscape as well as buildings on Chinati's grounds. A selection of these works will be shown this fall in one of our smaller exhibition spaces. During his stay, Downes became acquainted with Jeff Elrod, also an Artist in Residence at Chinati in 1998. Both painters had initially been made aware of Chinati by Fredericka Hunter, Chinati's President. It turned out Elrod had long admired Wesley's work, and was grateful to be able to study a comprehensive survey during his stay in Marfa. Work by both Wesley and Elrod was included in *Painting Now and Forever*, curated by Pat Hearn and Matthew Marks in 1998. The two finally met when they got together with Harriet Korman and Rackstraw Downes in May of this year to discuss their specific work – as well as painting in general – in a panel moderated by Rob Weiner, provoking a conversation that was lively and interesting as you'll read in the following pages. We have also included Jeremy Gilbert-Rolfe's lecture *Perhaps It Depends on the Pressure*, first presented at Rice University in Houston and published here in an abbreviated version. After the recent retrospective exhibition at the Museum of Modern Art, we are reprinting Donald Judd's writing on Jackson Pollock.

We are also looking toward the future: construction has started on the renovation of six buildings on the museum grounds for the large work in fluorescent light by Dan Flavin. The piece will likely be completed about a year from now. We also anticipate making some of Donald Judd's private spaces accessible to the public in the near future, including the small house with his paintings from the late 1950s. The Chinati and Judd Foundations are working closely together with the goal of enhancing scholarly study and preserving Judd's and other artists' work in their authentic setting.

Marianne Stockebrand

Dan Flavin, escribió lo siguiente en su lenguaje netamente flaviano:

> **En las artes visibles de Occidente, escasean el humor y la tontería franca. Jack Wesley los maneja, con una extraña y excéntrica precisión, tan bien como cualquier pintor que conozca. Prueba de ello es su larga historia de irreverencias. Te saludo, querido Jack, como un pintor sabio y astuto, qué bárbaro. Así que Paul Klee esté contigo, mi buen hombre.**

Hemos dedicado la mayoría de nuestro cuarto boletín al tema de la pintura, más que nada porque refleja las principales actividades de Chinati durante los últimos 12 meses. Rackstraw Downes, quien vive en Nueva York pero prefiere pasar el invierno en Texas, ha venido a Marfa durante dos años consecutivos para pintar el paisaje y los edificios de Chinati. Se exhibirán varias de estas obras este otoño en uno de nuestros espacios más pequeños. Aquí conoció Downes a Jeff Elrod, otro Artista en Residencia durante 1998. Ambos habían conocido a la Fundación Chinati por medio de Fredericka Hunter, presidenta de la misma. Resulta que desde hacía mucho Elrod había sido admirador de la obra de Wesley, y agradeció la oportunidad de hacer un estudio detenido de una muestra de sus obras en Marfa. Se incluyeron obras de ambos pintores en la exhibición *La pintura ahora y siempre*, presidida por Pat Hearn y Matthew Marks en 1998. Ambos se conocieron por fin cuando se reunieron con Harriet Korman y Rackstraw Downes en mayo pasado para platicar acerca de sus obras y sobre la pintura en general en una mesa redonda moderada por Rob Weiner, una conversación llena de vida y de interés, como verán ustedes en las páginas que siguen. Hemos incluido además la conferencia de Jeremy Gilbert-Rolfe intitulada *Tal vez dependa de la presión*, leída en la Universidad Rice y publicada aquí en versión abreviada. Tras la reciente exhibición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno, reproducimos los escritos de Donald Judd sobre Jackson Pollock. Tenemos la mirada también fija en el futuro, pues iniciaron ya las obras de renovación de seis edificios en los predios del museo donde se exhibirán las obras en luz fluorescente de Dan Flavin.

Marianne Stockebrand

Table of contents

1
Director's Message
Marianne Stockebrand

3-14
Painting, A Round Table Discussion
Rackstraw Downes, Jeff Elrod, Harriet Korman, Rob Weiner, John Wesley

15-20
A Journal in Praise of John Wesley
Hannah Green

21-25
On Jackson Pollock
Donald Judd

25-32
Perhaps it Depends on the Pressure
Jeremy Gilbert–Rolfe

33
Distant Horizon
Hamish Fulton

34-35
From *Marfan*
Poems by *Peter Reading*

36
Chinati Editions

36
Open House 1999

37-39
Membership

40
Artist in Residence Program

41
University Internships

42
Summer Art Classes

42-43
Visitor Information

44
Acknowledgments
Staff
Board of Directors
Address
Colophon
Photo credits

Contenido

1
Un mensaje de la directora
Marianne Stockebrand

3-14
La pintura, una mesa redonda
Rackstraw Downes, Jeff Elrod, Harriet Korman, Rob Weiner, John Wesley

15-20
Diario en alabanza de John Wesley
Hannah Green

21-25
Sobre Jackson Pollock
Donald Judd

26-32
Tal vez dependa de la presión
Jeremy Gilbert-Rolfe

33
Horizonte lejano
Hamish Fulton

34-35
De *Marfan*
Poemas de *Peter Reading*

36
Ediciones Chinati

36
Open House 1999

37-39
Membresía

40
Programa de Artistas en Residencia

41
Internados universitarios

42
Clases de arte en el verano

42-43
Información para visitantes

44
Reconocimientos
Personal y Mesa Directiva
Dirección
Colofón
Fuentes de fotografías

Painting: A Roundtable Discussion

Dia Center for the Arts Library,
New York City
3 June 1999

Participants:
Rackstraw Downes
Jeff Elrod
Harriet Korman
Rob Weiner
John Wesley

KORMAN: Do artists go to work in Marfa?
WEINER: Chinati has an Artist in Residence program, and it's become an important aspect of the museum's overall mission. People going there to work give the place a vitality it wouldn't otherwise have. There are now over 100 applicants each year. Jack (Wesley) inaugurated the program without even knowing it, by coming down to Marfa with Hannah Green at Don's invitation about 10 years ago, and spending a number of months working on a group of paintings. I think that's what gave Don the idea that he liked having people at Chinati making art.
WESLEY: Yes, my wife was with me in Marfa working at the same time, writing. We had the whole house to ourselves, the Walker House.
WEINER: It's a terrific opportunity for artists because it's a beautiful environment with a great collection and a flow of interesting people coming through. There's a chance for dialogue, we show the artists' work and provide a nice studio and exhibition space. Jeff came as a resident a year ago. Rackstraw came last year, and returned this year to paint.
KORMAN: I remember seeing the work he made there.
WEINER: He's shown some of the drawings at Marlborough, and we'll exhibit the paintings at this year's Open House. Considering that Chinati is a museum that's never focused on painting, during the last couple of years more and more people have been painting there. Maybe a greater percentage of artists who've applied are painters, or it's related to a renaissance of the form. Should I mention Judd's infamous comment that "It looked like painting was just about finished"?
WESLEY: He said that about easel painting. I said to him, "So painting's dead is it?" He said, "Well, I meant easel painting."
WEINER: You'd better not say that to Rackstraw. Every morning I'd see him walk into a field with an easel tucked under his arm. He paints in a very traditional way.
WESLEY: His paintings are about a mile long, and they're still easel paintings. I think Judd made that comment during a meeting at Columbia. There were several speakers including Don, Frank Stella, and Barbara Rose. The subject was "Is Painting Dead?" They were deciding up there that it was. It was 1962 or '63.
WEINER: The same question keeps coming up. You'll see a spectacular show like the Soutine exhibition at the Jewish Museum or the recent Bonnard and Pollock shows at MoMA, where painting seems tremendously alive. (Rackstraw Downes arrives; hellos all around.) But for some reason every now and then people want to put painting to rest. They don't ask if music is dead.
WESLEY: They *do* say the novel is dead. That was around James Joyce. And I think God died a while back; it sells newspapers.
DOWNES: History is also dead. The question is "What is *alive*?"
WEINER: With Judd, I think the question was directly related to his own work. He'd been painting, and slowly the work became three-dimensional. When painting died for him, it must have died for everyone else.
DOWNES: I think that's right. It's a form of attention getting. If you have people working in an "upstart medium," they want to say "Let's get rid of these other guys, these painters, *we* want the attention."
WEINER: It's a radical, instigating comment.
DOWNES: With great journalistic effect. It's a headline.
ELROD: As extreme as it sounds, there's a certain logic to it, if you consider the modernist goal of dismantling the picture plane or "renaissance" space. First with abstraction, and then with post-war pictorial flatness. Stella's black paintings seem to logically illustrate this. Those pictures are based wholly on the physical structure of the painting itself; they are completely

La pintura: Una mesa redonda

Biblioteca del Centro Dia para las Artes, Nueva York
3 de junio de 1999

Participan:
Rackstraw Downes
Jeff Elrod
Harriet Korman
Rob Weiner
John Wesley

KORMAN: ¿Los artistas van a Marfa a trabajar?
WEINER: Chinati tiene un programa para Artistas en Residencia que se ha convertido en un aspecto importante de la misión global del museo. La gente que llega allí a trabajar aporta una vitalidad que de otra manera faltaría. Recibimos actualmente más de 100 solicitudes cada año. Jack (Wesley) inauguró el programa sin saberlo cuando fue a Marfa con Hannah Green hace unos 10 años. Lo había invitado Don Judd, y pasó varios meses pintando. Creo que fue así como Don se dio cuenta de que le gustaba que hubiera gente en Chinati haciendo arte.
WESLEY: En efecto, mi esposa estuvo conmigo en Marfa y se dedicaba a escribir. Nos hospedamos en la Casa Walker, y sin tener que compartirla con nadie.
WEINER: Es una magnífica oportunidad para los artistas porque es un ambiente muy bello con una colección sensacional, y llega una sucesión constante de gentes interesantes. Existe un diálogo: exhibimos la obra de los artistas y les proporcionamos un bonito estudio y espacio para exhibir sus cosas. Jeff vino hace un año en calidad de residente; Rackstraw llegó el año pasado y ha regresado este año para pintar.
KORMAN: Recuerdo haber visto las obras que él hizo allí.
WEINER: Ha exhibido algunos de sus dibujos en Marlborough, y las pinturas

self-referential; painterly space is gone.

DOWNES: It was Greenberg who said that whatever happens next will happen in sculpture.

KORMAN: I think it's scary to people, to have to keep on going, to invent in a traditional area.

WESLEY: I keep thinking about Elvis. Is he dead?

(Laughter)

—

WEINER: Marianne (Stockebrand, Chinati Foundation Director) spoke enthusiastically about Rackstraw's recent participation in a panel discussion on drawing at the New School. I had the opportunity to look at some of Jack's gouaches at Jessica Fredericks' gallery, and I began to think about drawing and how important a role it played in all of your work. I know Rackstraw first plans out his paintings in drawing form before moving on to the canvas. In Jeff's work, there's always a drawing or print before there is a painting. Jack works his ideas out as gouaches on a smaller scale. How important a role does drawing play in the evolution of a painting?

KORMAN: I like to draw *after* I paint. I usually like to go right to the canvas. Then I'll get some ideas and I won't have enough canvases around. Drawing gives me an immediate experience. I see it as something separate.

DOWNES: Those drawings are inspired by the canvas.

WESLEY: For me, everything is traced from any image that comes along, anything I can plagiarize – advertising, catalogues, and old magazines. Sometimes pretty desperately, like "My god, what do I do next!" The profiles on Jack Frost came from an old illustrated encyclopedia. I might have changed the jaw. It's very simple-minded. Rather than drawing from life, I'd rather take it from another place.

WEINER: Then you manipulate it until it becomes a Wesley.

WESLEY: Yeah, right.

WEINER: *Birdgirl,* from 1963, is the first painting in Chinati's current (Wesley) show. It still looks pretty radical – a little girl in a short dress provocatively licking a white lollypop, with a frame of squawking birds. Where did the image come from?

WESLEY: I think it was out of a Sears catalogue; she was selling dresses.

DOWNES: I draw to start, but drawing remains in the painting all the way through. I consider drawing to be a way to put things into position without ascribing a color to them. You're still doing that until the very last minute of the painting. It has everything to do with scale. Without scale, I can't proceed at all. I must feel that I have a grasp of the relative proportions of things to each other, which are never certain, only something you feel and recognize when you've got them.

WEINER: Can you continue to work out the scale after you have started on the painting? Does it keep changing?

DOWNES: Yes, you get a rough idea and say, "This is it." But on constant looking, day after day, you say that *wasn't* quite it – it's a little taller, a little squatter. It's always shifting. You can make a tracing of a drawing, scale it up to the exact proportion of the painting and it wouldn't fit. It changes a lot. It's not obvious, and I find that time is terribly important because it's only by repeated looking that you catch those shifts. This was a little further away, this a bit closer; it's those subtle furthers and closers that are so critical to me.

ELROD: I normally draw with a mouse, but still I think of it as a traditional use of drawing. I use a computer, and my imagery comes directly from the screen. It's electronic, and I need those images to make the paintings. Just as Jack goes to old magazines, I make these drawings on the computer, and I make a lot of them. Then I pick images and put them together

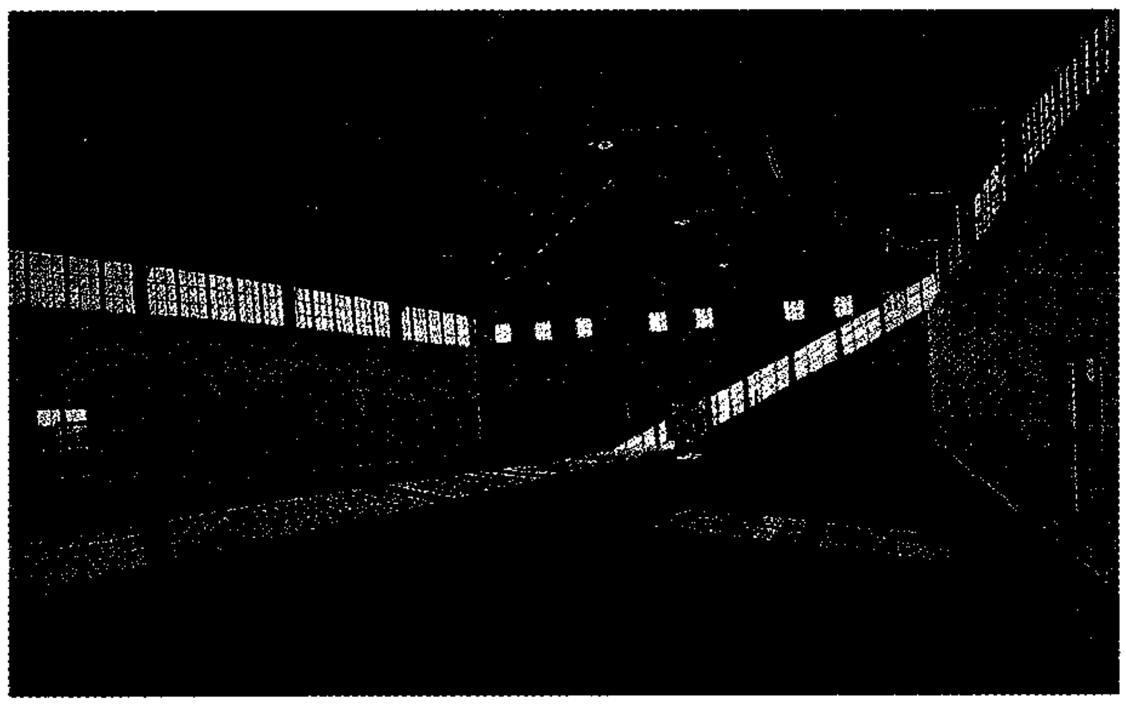
se podrán apreciar este año durante nuestra "Casa Abierta". A pesar de que Chinati no ha puesto nunca un énfasis especial en la pintura, hemos tenido cada vez más pintores durante los últimos años. Tal vez sea porque una proporción mayor de los que solicitan son pintores, o quizá tenga que ver con el renacimiento del género. Ustedes recuerdan el famoso comentario en que Judd dijo: "Parecía que la pintura estaba próxima a extinguirse".

WESLEY: Dijo eso con respecto a la pintura de caballete. Le dije yo: "Así que la pintura está muerta, ¿eh?" Y él aclaró: "Bueno, quise decir la pintura de caballete."

WEINER: Más vale que no le digas eso a Rackstraw. Todas las mañanas yo lo veía internarse en el campo llevando un caballete debajo del brazo. Su manera de pintar es bastante tradicional.

WESLEY: Sus cuadros miden más o menos una milla de largo, y sin embargo siguen siendo pinturas de caballete. Creo que Judd hizo esta observación durante un congreso en Columbia University. Hubo varios ponentes, entre ellos Don, Frank Stella y Barbara Rose. El tema era "¿Está muerta la pintura?" Y el consenso en esa ocasión era que sí lo estaba. Era el año 1962 ó 63.

WEINER: Sigue surgiendo la misma pregunta. Se ven exhibiciones espectaculares como las de Soutine en el Museo Judío o las de Bonnard y Pollock hace poco en el MoMA, y en ellas la pintura parece estar tremendamente viva. (*Llega Rackstraw Downes; saludos*) Pero, por una razón u otra, a veces la gente quiere despedir a la pintura. No preguntan si la música ya se murió.



RACKSTRAW DOWNES, *THE ARENA, CHINATI, 9 A.M.*, 1999, OIL ON CANVAS

COURTESY MARLBOROUGH GALLERY, NEW YORK CITY

WESLEY: Aunque sí averiguan que se murió la novela. Eso en tiempos de James Joyce. Y me parece que se murió Dios hace rato; esas noticias venden periódicos.

DOWNES: La historia también está muerta. La pregunta es: "¿Qué es lo que está vivo?"

WEINER: En el caso de Judd, la cuestión tenía que ver con su propia obra. Llevaba tiempo pintando, y paulatinamente las obras se habían vuelto tridimensionales. Cuando murió la pintura para Judd, debió haber muerto para todos los demás.

DOWNES: Me parece que eso es cierto. Es una manera de buscar la atención. La gente que trabaja en un género nuevo, advenedizo, proclama: "Vamos a deshacernos de estos otros, estos pintores. El reconocimiento debe ser para nosotros."

WEINER: Es un comentario radical, incitante.

DOWNES: Y tiene pegue periodistico. Es todo un titular.

ELROD: Por disparatado que parezca, todavía tiene cierta lógica, si tomamos en cuenta la meta de los modernistas de desmantelar el plano pictórico o espacio renacentista, primero con la abstracción y luego con el sentido de posguerra de lo plano. Los cuadros negros de Stella parecen ejemplificar esto en forma lógica: se basan exclusivamente en la estructura física del cuadro mismo; son enteramente autorreferenciales; ha desaparecido el espacio pictórico tradicional.

DOWNES: Fue Greenberg quien dijo que lo que está a punto de suceder, sucederá en la escultura.

KORMAN: Creo que a muchos les asusta el tener que seguir adelante, que inventar dentro de un área consagrada.

WESLEY: Sigo pensando en Elvis. ¿Está muerto de veras?

(Risas)

—

WEINER: Marianne (Stockebrand, directora de la Fundación Chinati) habló con entusiasmo acerca de la intervención reciente de Rackstraw en una mesa redonda sobre el dibujo celebrada en la New School. Pude apreciar algunas de las gouaches de Jack en la galería de Jessica Frederick, y empecé a reflexionar sobre el dibujo y el papel tan importante que éste ha desempeñado en las obras tuyas. Sé que Rackstraw esboza sus cuadros primero en forma de dibujo, antes de proceder al lienzo. Y Jeff siempre dispone de un dibujo o esquema antes de pintar. Jack experimenta con sus conceptos primero en forma de gouache, en menor escala. ¿Qué importancia tiene el dibujo en la evolución de una pintura?

to make the paintings. To me it's a traditional use of drawing, without the paper. Aesthetically, I'm interested in the detritus of electronic imagery, but intuition also plays an important part.

WEINER: Don't you think the mechanization of the hand with the mouse has a direct effect on the look of the work, the intensity of those particular gestures?

ELROD: Oh yeah, definitely. The paintings do turn out like big drawings. In fact, I call them wall drawings when they're not on canvas. I also do works directly onto the wall. It's a transfer process, from the drawing to the painting. Nothing changes, they're very similar. Usually it's literal – the painting is after the drawing. For every painting, I'll make maybe a hundred drawings. I don't work much out later. I'll have the finished drawing, which I call a print. The proportions are generally there. The painting process, then, is pretty straightforward. In some ways, I want to rarefy the paintings; it's not so much how I get there.

WEINER: Jack, your work follows a similar process. It's the scale that changes.

WESLEY: That's right.

KORMAN: Do you keep some of the drawings, the steps along in the process?

ELROD: I keep the hard prints that I make, but I don't keep all of the working drawings. I don't want to be bothered with saving things because it disrupts the drawing process.

WEINER: Don't you save some images and characters and bring them back into other works?

ELROD: Yeah, I do, but I try to keep drawing because if I save, I'm thinking too much about what I've saved. I keep some printed images, but it's too hard to go back into the computer to find what I might be looking for, and that's rarely spontaneous. I'll draw for around two hours, and there's usually something that I can use, that I'm satisfied with.

WEINER: You start with something fast and gestural, the result of spontaneously drawn lines, then you build a composition through cutting and pasting. The actual making of the painting has nothing spontaneous about it.

ELROD: Not at all, that's right. I've been looking a lot lately at Franz Kline, and thinking about what I do. Just taking these marks and enlarging them is, in some ways, what I'm doing. My marks are sort of digital.

WESLEY: Does everything get saved on disks?

ELROD: You can, yes, but not unless you do it consciously. I have all the prints I've made.

WESLEY: Writers seem to save more, and then they give these big piles to universities. I just turned over Hannah, my late wife's work to Stanford University. They took everything they could find, scraps, notes – all sorts of journals. These people are aware of how valuable these things are. They have librarians who take good care of the archives. I have all this tracing paper moldering away; it's hard to save tracing paper.

DOWNES: I save some things but throw a lot away. I'll choose isolated representative images, so you could construct a history of the work. The final product is the thing. Sometimes your first view or take on something, when I first go to a site and make a scribble in three minutes, it has that euphoria. But after working on the painting for three months, you don't have that feeling anymore. The painting, hopefully, has something else, a more worked-out, substantial quality. It doesn't have that freshness of the moment.

WEINER: Rackstraw, you've often focused on damaged landscapes, places that *needed* you. Then you came to Chinati, far from the badlands of New Jersey. It was great to have you there working for such a

KORMAN: A mí me gusta dibujar *después* de pintar. Casi siempre prefiero ir directamente al lienzo. Luego se me ocurren otras ideas y no encuentro suficientes lienzos. El dibujo me depara una experiencia inmediata. Lo veo como algo distinto, separado.

DOWNES: Esos dibujos están inspirados por el lienzo.

WESLEY: Para mí, todo viene calcado de las imágenes que me encuentre por ahí, todo lo que pueda plagiar – publicidad, catálogos, revistas viejas. A veces con desesperación, como "Dios mío, ¿y ahora qué voy a hacer!" Los perfiles de Jack Frost vienen de una vieja enciclopedia ilustrada. Tal vez le haya cambiado la mandíbula. En lugar de hacer dibujos basados en la vida real, prefiero tomar material de otro lugar.

WEINER: Y luego lo manipulas hasta convertirlo en un Wesley.

WESLEY: Sí, por supuesto.

WEINER: *Birdgirl*, de 1963, es el primer cuadro de la exhibición actual en Chinati. Todavía se ve bastante radical: una muchachita en un vestido corto lame sensualmente una paleta blanca, dentro de un marco compuesto por pájaros que emiten estridentes graznidos. ¿Cuál es el origen de esta imagen?

WESLEY: Creo que la hallé en un catálogo de la tienda Sears. Era para vender vestidos.

DOWNES: Yo hago el dibujo primero y éste permanece en la pintura a través del proceso. Considero que el dibujo constituye una forma de colocar las cosas en su posición sin atribuirles un color. Sigo así hasta el último momento. Tiene que ver mucho con la escala. Sin escala, no puedo avanzar en absoluto. Tengo que sentir las proporciones relativas de los elementos entre sí, las cuales no son nunca seguras; más bien se intuyen y se reconocen cuando quedan bien.

WEINER: ¿Puedes seguir perfeccionando la escala después de haber iniciado el cuadro? ¿Cambia constantemente?

DOWNES: Sí, primero tienes el concepto básico y dices "Ya lo tengo". Pero lo ves día tras día y sabes que realmente no lo tenías, que debe ser un poquito más alto o más bajo; siempre hay cambios. Si ampliaras el dibujo original al tamaño de la obra, no corresponderían. Hay mucha diferencia. No es muy obvio, y el tiempo es muy importante porque sólo al contemplar la obra repetidas veces te vas a percatar de las modificaciones. Eso estaba un poco más lejos, y esto más cerca: son esos lejos y cercas que para mí son tan esenciales.

ELROD: Por lo general, yo dibujo con un ratón de computadora, pero lo concibo como dibujo tradicional. Mi imagen viene directamente de la pantalla. Es electrónico, y me hacen falta esas imágenes para hacer mis cuadros. De la misma manera como Jack recurre a las revistas viejas, yo voy a la computadora y con ella dibujo mucho. Luego escojo imágenes y las combino para formar los cuadros. Es dibujar sin papel. Estéticamente, me interesa el detritus de las imágenes electrónicas, pero también juega un papel importante la intuición.

WEINER: ¿No crees que la mecanización de la mano, causada por el ratón, ejerce un efecto directo en el producto, en la intensidad de los gestos?

ELROD: Ah, claro. Los cuadros no acaban como dibujos grandes. De hecho, yo los llamo dibujos de pared cuando no están hechos en lienzo. También hago cosas directamente en la pared, mediante un proceso de transferencia del dibujo a la pintura. Por cada pintura, hago unos cien dibujos. No me queda mucho que afinar. Las proporciones suelen quedar como están. El proceso de pintar, entonces, es sencillo. Yo lo que quiero hacer es enrarecer las pinturas; no me importa tanto cómo lo consigo.

WEINER: Jack, tus obras siguen un proceso semejante. En ellas es la escala la que cambia.

WESLEY: Así es.

KORMAN: ¿Guardas algunos de los dibujos, los pasos intermedios del proceso?

ELROD:: Algunos, pero no todos. No me gusta tener que preocuparme por conservar las cosas porque interrumpe la continuidad de mi trabajo.

WEINER: ¿No guardas algunas imáge-

RACKSTRAW DOWNES, *WEST CONCRETE INTERIOR BUILDING, CHINATI* 1998, OIL ON CANVAS

COURTESY MARLBOROUGH GALLERY, NEW YORK CITY

long period. What are you looking for in a site?

DOWNES: You don't know, that's what's good about it. You know a little more after you've done a series of paintings that have a similar effect on people. Landscape, which is where I started out, is essentially a sentimental genre. I want to take that field back. Tense is very important to me, such as how many tenses are in this painting? Here's the old western facade, here's the contemporary gas station, there's a construction site, and already you have three tenses present. In that sense, I do call myself a realist. I want to be realistic about how we behave and how we feel about the landscape. Chinati's interesting because it has multiple tenses – you have the barracks and old army buildings, Don's alterations to them, and the contemporary uses of the place. Also, there is arrested time with the concrete buildings where everything suddenly stopped. Going indoors was a major issue for me because there the space is all contained. That was the beauty of those concrete buildings – one was roofed, one is only half-roofed so you get that glimpse of sky.

ELROD: The corrupted land, that's the crux.

DOWNES: Used land, yes, corrupted, maybe. Who are we, are we the corrupters? It's so complicated. Ansel Adams made those photographs where he just cropped the image to keep the buildings out. There is no nature without man. If we're not looking at it, it isn't there. The mere fact that you represent it – man is there.

WEINER: Is there also a sense of redeeming something that has been damaged?

DOWNES: Yes that's one of the reasons I love weeds. Weeds are redemptive, they move in when man can no longer control the situation. I love the lack of control.

—

WEINER: I'd like to talk a bit about color and pictorial space. Jeff and Jack's work have a certain flatness about it, quite different from Harriet and Rackstraw's. Harriet, how do you structure the space in your work?

KORMAN: It's a very real space, in terms of the surface and putting the paint on. It's a very real place. It might have some allusions, hopefully it does, but it's very concrete.

nes y personajes para utilizarlos de nuevo en otras obras?

ELROD: Si, pero procuro seguir dibujando porque si guardo cosas estoy pensando demasiado en ellas. Guardo algunas imágenes impresas, pero es muy difícil regresar a la computadora para encontrar lo que estoy buscando, y en todo ello hay poca espontaneidad. Si dibujo durante un par de horas, casi siempre tengo algo que me satisface.

WEINER: Empiezas con algo rápido, con el gesto, el resultado de dibujar unas líneas en forma espontánea; luego creas tu composición haciendo recortes y reacomodos. En la construcción misma del cuadro no hay nada de espontáneo.

ELROD: Nada, tienes razón. Ultimamente he estado viendo mucho a Franz Kline y pensando en lo que yo hago. En cierto sentido, me limito a tomar unas marcas y ampliarlas. Mis marcas son de alguna manera digitales.

WESLEY: ¿Y todo lo guardas en disco?

ELROD: Se puede, sí, pero requiere un esfuerzo consciente. Yo conservo todos los grabados que he hecho.

WESLEY: Por lo visto, los escritores guardan sus cosas en grandes cantidades y luego las regalan en montones a las universidades. Acabo de hacer entrega de las obras de Hannah, mi difunta esposa, a la Universidad Stanford. Tomaron todo lo que había: pedacitos, apuntes, toda clase de diarios. Esta gente sabe lo mucho que valen estas cosas. Los bibliotecarios cuidan con esmero los archivos. Por mi parte, tengo guardado mucho papel de calco que está recogiendo polvo; es difícil conservar el papel de calco.

DOWNES: Yo guardo algunas cosas pero tiro muchas. Escojo imágenes aisladas pero típicas de una obra, para que se pueda hacer una reconstrucción de la misma. El producto final *es* la cosa. A veces la forma en que primero ves o concibes algo, aunque sea un dibujo hecho a la carrera, posee esa euforia. Pero después de trabajar en la pintura durante tres meses, se desvanece la euforia. Ojalá la pintura tenga algo distinto, una cualidad más formal y substancial, aunque carezca de aquella frescura momentánea.

WEINER: Rackstraw, tú has insistido a veces en los paisajes dañados, los lugares que te *necesitaban*. Luego llegaste a Chinati, lejos de la maléfica Nueva Jersey. Nos dio mucho gusto que estuvieras allí trabajando durante tanto tiempo. ¿Qué es lo que tú buscas en un lugar para trabajar?

DOWNES: No lo sé, y eso es lo bueno. Lo sabes mejor después de hacer una serie de pinturas que han tenido un efecto similar en la gente. El paisajismo, que es por donde yo comencé, es un género sentimental. Quiero apoderarme de nuevo de ese campo. Los tiempos son muy importantes para mí: por ejemplo, ¿cuántos tiempos existen en este cuadro? Aquí está la fachada de un edificio del Viejo Oeste, allí hay una gasolinera contemporánea, y allá un sitio de construcción; son tres tiempos ya. En ese sentido sí me considero un realista. Quiero ser realista en cuanto a cómo nos comportamos y cómo nos sentimos ante un paisaje. Chinati es interesante porque cuenta con múltiples tiempos; están los cuarteles y los viejos edificios del ejército, las reformas que les hizo Don, y los usos contemporáneos del lugar. También hay un tiempo detenido con los edificios de concreto donde de repente todo se detuvo. Estar bajo techo para mí fue algo crucial, porque el espacio está todo limitado. Por eso eran fantásticos aquellos edificios de concreto: uno estaba techado y otro medio techado, así que ahí se vislumbra el cielo.

ELROD: La tierra corrompida, ahí está el detalle.

DOWNES: Tierra usada, sí; corrompida, tal vez. ¿Quiénes somos nosotros? ¿Somos los corruptores? Es un asunto complicado. Ansel Adams hizo aquellas fotografías donde simplemente recortó las imágenes para que no aparecieran los edificios. No hay naturaleza sin el hombre. Si la estamos mirando, no está ahí. Con el mero hecho de que tú la representes, el hombre está presente.

WEINER: ¿Existe también un sentido de redimir algo que está dañado?

DOWNES: Sí, y por eso me fascinan las hierbas malas. Son redentoras, se ins-

JOHN WESLEY, ***BIRD GIRL,*** **1963, DUCO AND OIL ON CANVAS**

COURTESY THE ARTIST

ELROD: Can you break the paintings down between foreground and background?

KORMAN: It might look like space and have an atmospheric feel to it, or make you think of something you might have seen, but I hope to assert the surface. The recent work I've been doing with color has been about...I had a lot of trepidation when I started this because of all the work on color theory that's been done in the past, and I wasn't interest in that at all...how you experience areas of color very concretely, very sensually in a pleasurable way, what it might remind you of – things like that. I wasn't interested in the theory but more the reality of color. That could be interesting to see how it relates psychologically. This use of color is very concrete.

WEINER: In a past series of your work, the palette was limited to grays and very muted colors. The more recent paintings include a much wider range, more generous hues.

KORMAN: The group you're referring to was a black and white series. That was just one project that I wanted to do with black and white. Sometimes I get an idea where I want to try something different, so I spend a few years on that theme. I'd never done black and white before. When I felt that I was finished, and was ready to go back to an expanded palette, the color just wasn't making any sense to me. I had been using a lot of white in my paint, so I embarked on another project where I'm not using any

white in my paint, and just trying to see what I can get.

WEINER: In the black and white work, the drawing seemed to dominate.

KORMAN: Yes, the drawing was prominent, and in this newer work I've tried to eliminate as much drawing as I could because it was interfering. I wanted to get the colors right.

WEINER: Jack, you must have determined pretty early on that a couple of colors could do the job for you.

WESLEY: Pink and blue. There's also black and white. If there's grass in there, it's got to be green.

WEINER: Does the sun need to be yellow?

WESLEY: I don't use the sun.

DOWNES: Does it have a boy/girl significance?

WESLEY: Maybe, but its more confectionery.

DOWNES: Jeff, where does your color come from? That's interesting to me – does it come through the mouse or the computer screen?

ELROD: I actually *do* try to find the colors I see on the screen. Based on my eye, I'll try to look for that particular kind of green. Trying to find it in the real world is difficult because the colors are generated by light and differ from pigment. Sometimes I have to search quite a bit, but I usually find it. It's intuitive from the very beginning since I start with color, and that leads the image. The first thing that I do is pull up a big square of color on the screen. Until recently, the paintings have been generally monochromatic. It's all flat; I never mix colors. I like green, I like blue; it's that simple sometimes. I like this weird fleshy color. The image is definitely connected to the color, and it's easy to manipulate this on the computer, to change the color. It's all related. In my mind I'll have a vague reason for what I want to do before I get started.

DOWNES: What happens in going from the screen to the wall, are there problems in making this transition?

ELROD: The way I know how, or *like* to paint does relate to computer imagery. I draw the lines with tape on the wall, and this mimics the print-out. I've always made hard-edge paintings. I'd been doing this other kind of painting while screwing around with the computer, and then I connected the two. Aesthetically there's a similarity between the way it's processed electronically on the screen and the way I like to paint. The transition, therefore, from the print or drawing to the wall or canvas isn't so hard. I usually go for cheap, interior, already-mixed color. If it's a real complicated painting, it might have two colors. My use of color has a lot to do with the lines and drawing. They make you just look at the image and the negative space on the canvas.

DOWNES: That's very interesting. I think Albers never mixed pigments either. He had this huge collection of tubes. I spend my whole life mixing this with that.

WESLEY: I'm always running out of white.

WEINER: Do you mix your pinks and blues? Do they change over time?

WESLEY: Oh yeah, but I keep them in the same jars. They deteriorate over the years and I have to start again – make a new vat.

DOWNES: Harriet, do you mix your own colors?

KORMAN: Yes I do.

DOWNES: I've had a limited number, about nine tubes of color, for nearly twenty-five years now. It's like a violin with a bow; you absolutely know your instrument, you know the strings.

WEINER: But then you came to Texas. People say the light here is so different. Didn't that force you to go out and get some new colors?

DOWNES: Absolutely not. For me, the palette is more like a piano; there's certain notes you hit, cords you make – you're transposing all the time.

talan allí donde el hombre ya no puede controlar la situación. Me encanta la falta de control.

—

WEINER: Me gustaría hablar un poco del color y el espacio pictórico. Las obras de Jeff y de Jack se caracterizan por cierto énfasis en lo plano, muy distinto de las de Harriet y Rackstraw. Harriet, ¿cómo estructuras el espacio en tus obras?

KORMAN: Es un espacio muy real, en cuanto a la superficie y la aplicación de la pintura. Es un espacio muy real. Quizá encierre algunas alusiones, ojalá que sí, pero es muy concreto.

ELROD: ¿Puedes distinguir bien entre primer plano y fondo?

KORMAN: Tal vez parezca espacio y dé una impresión de atmósfera, o tal vez te recuerde a algo que hayas visto, pero espero hacer resaltar la superficie. Mis obras recientes han tenido que ver con...sentí cierto temor al iniciar esto por todo lo que se ha teorizado sobre el color en el pasado, y a mí eso no me interesaba para nada...cómo uno percibe áreas de color en forma muy concreta, muy sensual, con placer, a qué te recuerda, cosas así. No me atraía la teoría sino más bien la realidad del color. Podría resultar interesante ver cómo se relaciona sicológicamente. Este uso del color es muy concreto.

WEINER: En una serie de obras tuyas del pasado, la gama de colores se limitaba a tonos de gris y colores asordinados. Las obras más recientes tienen colores más amplios, más generosos.

KORMAN: El grupo a que te refieres es una serie en blanco y negro. Fue un proyecto que quise hacer con blanco y negro. A veces quiero intentar algo diferente, y le dedico algunos años a ese tema. No había trabajado antes con blanco y negro. Cuando terminé y sentí que estaba lista para volver a la gama más amplia, me costó trabajo captar el sentido de los colores. Había usado mucho el blanco, así que empecé otro proyecto en el que no utilizo el blanco para nada, por ver qué me sale.

WEINER: En las obras en blanco y negro parecía dominar el dibujo.

KORMAN: Sí, el dibujo predominaba, y en estas obras más recientes he intentado eliminar en lo posible el dibujo porque había interferencias. Quería que los colores estuvieran bien.

WEINER: Jack, has de haber descubierto hace mucho que con un par de colores podías conseguir el efecto que buscabas.

WESLEY: El rosa y el azul. También están el blanco y el negro. Y si hay hierba de por medio, tiene que ser verde.

WEINER: ¿Tiene que ser amarillo el sol?

WESLEY: Yo no pinto el sol.

DOWNES: ¿El rosa y el azul aluden a lo femenino y lo masculino?

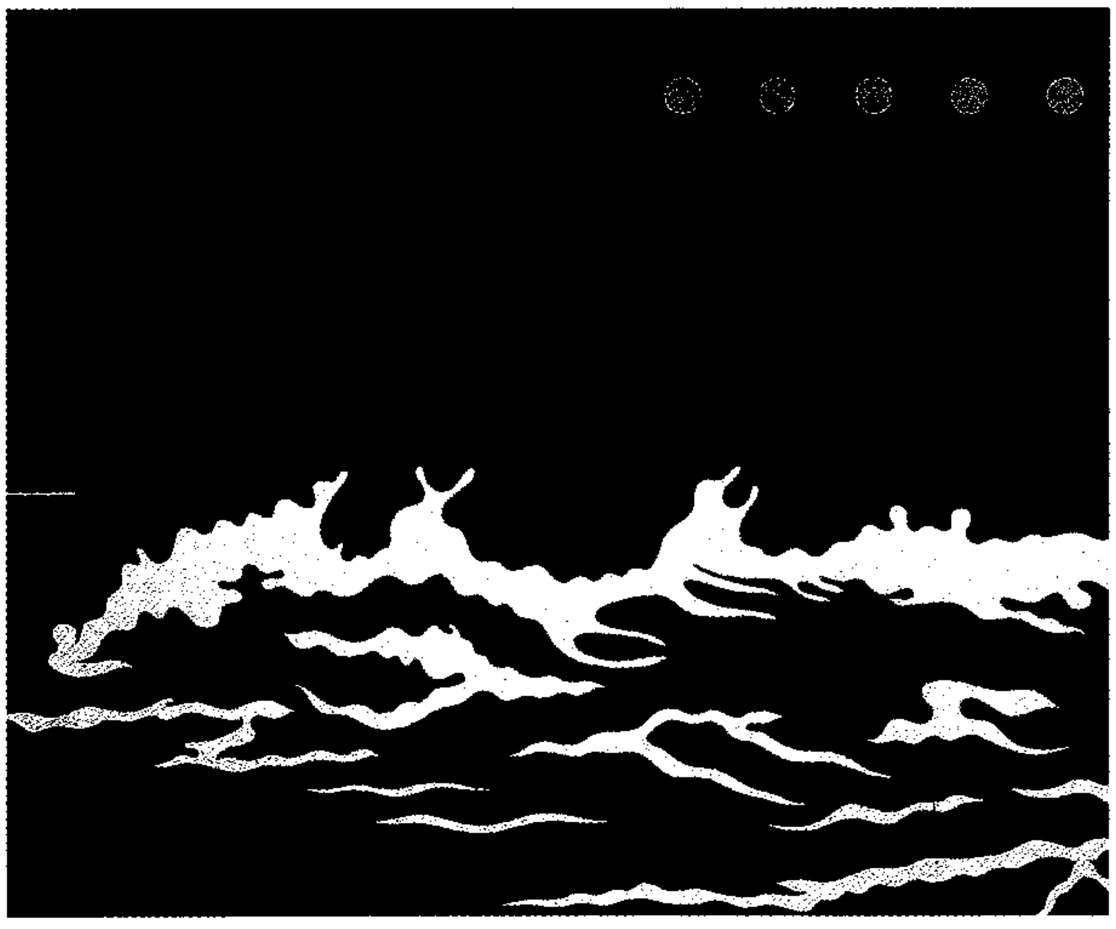
WESLEY: Tal vez, pero más bien es cosa de confitería.

DOWNES: Jeff, a mí me interesan los colores que usas. ¿Por dónde llegan? ¿Por el ratón o la pantalla de computadora?

ELROD: En realidad sí procuro hallar los colores que veo en pantalla. Veo un matiz de verde y, con el ojo, intento encontrarlo en el mundo real, pero esto es difícil porque los colores generados por la luz son distintos de los pigmentos. A veces tengo que buscar mucho, pero generalmente lo encuentro. Es intuitivo desde el principio, porque empiezo con el color y éste conduce a la imagen. Lo primero que hago es crear un gran cuadro de color en la pantalla. Hasta hace poco, mis pinturas han tendido a ser monocromáticas. Nunca mezclo colores. Me gusta el verde. Me gusta el azul; a veces es así de sencillo. Me gusta un color extraño, como el color de la piel. La imagen definitivamente tiene conexión con el color, y resulta fácil manipular esto en la computadora, cambiar el color. Todo se relaciona. Antes de empezar, tengo una noción vaga de lo que quiero lograr.

DOWNES: ¿Qué sucede en el paso de la computadora a la pared? ¿Hay problemas con esta transición?

ELROD: La manera que yo sé pintar o que a mí me gusta pintar sí se relaciona con las imágenes producidas por la computadora. Trazo las líneas con cinta en la pared, y esto se parece a lo que imprime la computadora. Mis cuadros han sido siempre bien delineados. Llevaba cierto tiempo experimentando



JOHN WESLEY, *NIGHT TITANIC*, 1984, ACRYLIC ON CANVAS

COURTESY JESSICA FREDERICKS GALLERY, NEW YORK CITY

WEINER: Have the nine notes or tubes changed over the years?

DOWNES: Hardly at all. Sometimes by chance. I rented another artist's house one summer and I ran out of my cadmium orange, and he had some other brand of cadmium orange and I took it, used it, and stuck with it. It had a pinker kick. It's pure chance.

WEINER: When you were working in a more abstract vein, was the palette similar?

DOWNES: Completely different. That was a palette related to Mondrian, Leger; what I would call *absolute* colors. No sense of fluctuation, no nature, very anti-Albers. Iron green, green forever. Who was it, Alex Katz, who said Mondrian's yellows are like all the suns that ever shown – the absolute yellow. They were trying for an absolute. When I moved over there was a deliberate attempt not to do that.

WEINER: You mix to stay true to what you are seeing.

DOWNES: Yes, but of course it isn't true, it's some transposed equivalent. You have a piece of music composed in G, and you transpose it into E flat and the whole thing has changed. The relationships hopefully add up to something that isn't the same, but make an equivalent. You can't copy it, you can't get the brightness of the sun. It's the intervals between the different colors that you use, that come out as some kind of equivalent. That's what's interesting to me.

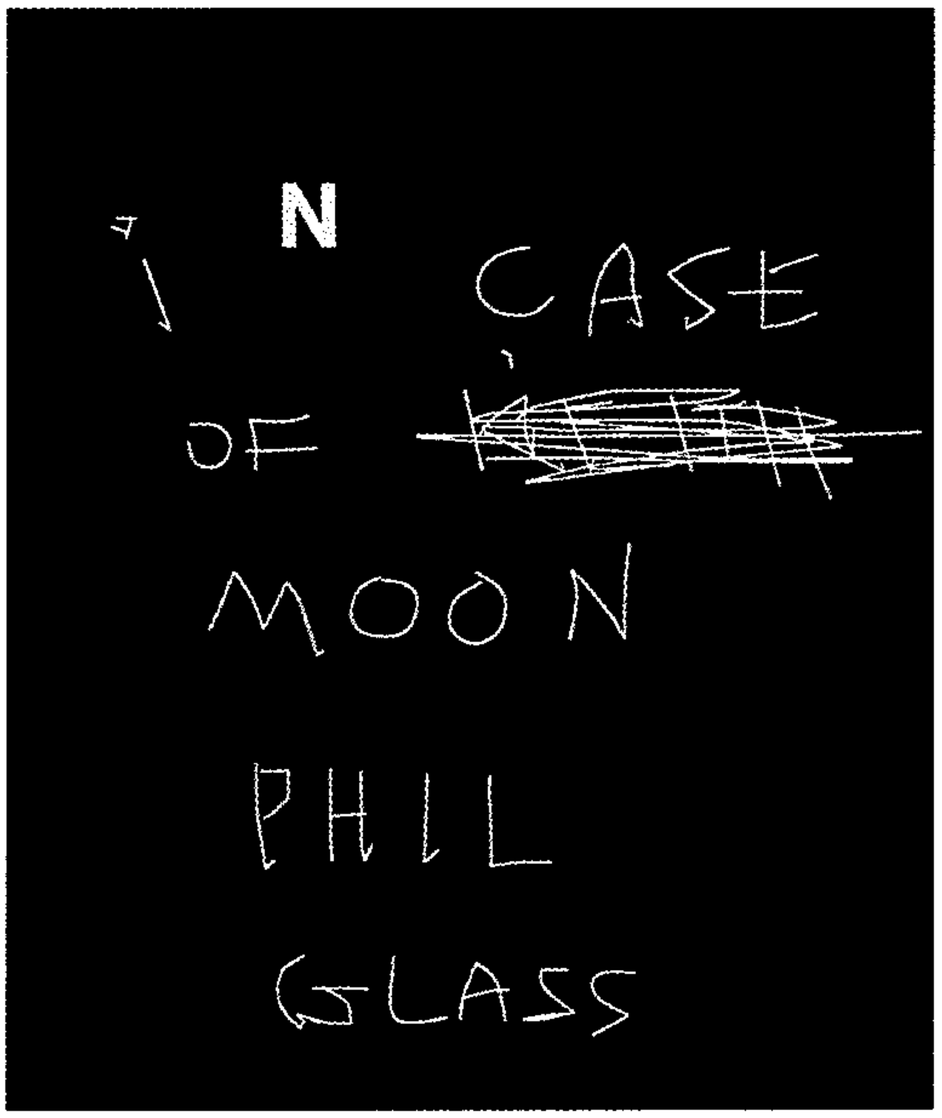
KORMAN: It's that change that is the interesting thing, how you choose to interpret something.

WEINER: Your work went through a radical change, when was that?

DOWNES: That was in the sixties, 1964 or so. I was recently out of school and was asked to be in a show – and they were Greenbergians. They showed me a catalogue of a show they'd done before, and it said "Art today must be...," and I said "Oh?" I'd been doing these big forms derived from snakes. The show was ready to be hung, and I said I would *be* in the show as long as they didn't publish a manifesto. They gave the manifesto to the press anyway. So I took one of these snake forms and put a tail on the end of it, hung it in the show, and here we are. I needed to disassociate myself from that determinism. I think the beauty of art is that it's such a mess, so chaotic with so many voices represented at one time. There's a wonderful essay by Nikolaus Pevsner called something like "What is Baroque?" He tries to put Vermeer, Rembrandt and Bernini in one definition that is so broad, it's more or less the universe we're talking about. You end with the question "What is Baroque?" all over again. That was the beginning for me. I went to Maine and tried to change my style, and couldn't. They all came out like Leger, absolute black lines around everything, and absolute color. I could not make the change. I was stuck, and had to say goodbye to all that. That's when I started to draw. I tried to get my hand to tremble, to remove the absolute from my colors. I'd ask myself, "What is the color of that bush? What is a nameless color? What is an edge shaken by the breeze?"

KORMAN: I go through it pretty often, it changes every few years. When I was in school I painted figuratively, but in my final year and for the past thirty years I've painted abstractly. That stays the same – there's always simplicity, geometry. If I find something that interests me or compels me to work on, then I'll go in that direction. There was a time when that was very upsetting, but over the years, it doesn't upset me any more. I'm glad that I *have* these new ideas. If you're stuck and feel that you have to keep doing the same thing, it's pretty awful. I'm glad that I can say, "well let me try this." (To Downes) Rob was saying that you've done some interiors.

WESLEY: *That's* where I saw you, you were inside of the Arena. I was



JEFF ELROD, *MOON GLASS I*, 1998, ACRYLIC ON CANVAS

COURTESY TEXAS GALLERY, HOUSTON

con otra técnica en la computadora, y acabé por unir las dos. Existe una similaridad estética entre la forma en que se procesa electrónicamente en pantalla y mi forma predilecta de pintar. Por ende, la transición a la pared o al lienzo no es tan difícil. Prefiero los colores baratos para interiores, ya mezclados. Si es un cuadro muy complicado, quizá tenga dos colores. Mi uso del color tiene mucho que ver con las líneas y el dibujo. Te obligan a fijar la mirada en la imagen y el espacio negativo en el lienzo.

DOWNES: Qué interesante. Creo que Albers tampoco mezclaba sus pigmentos, pero tenía una colección enorme de tubitos de color. Yo pasé mi vida entera mezclando esto y aquello.

WESLEY: A mí siempre se me acaba el blanco.

WEINER: ¿Tú mezclas tus rosas con tus azules? ¿Cambian con el tiempo?

WESLEY: Pues sí, pero los guardo en los mismos botes. Con el tiempo se deterioran y tengo que comenzar de nuevo.

DOWNES: Harriet, ¿tú mezclas tus propios colores?

KORMAN: Sí.

DOWNES: Yo mantengo desde hace casi 25 años una cantidad limitada de colores, unos nueve tubos. Es como el violín con su arco: uno conoce absolutamente su instrumento, conoce las cuerdas.

WEINER: Pero entonces llegaste a Texas. Dicen que la luz de aquí es muy diferente. ¿No te obligó eso a conseguir nuevos colores?

DOWNES: De ninguna manera. Para mí, la gama de colores es algo así como un piano: hay ciertas teclas que tocas, ciertos acordes, y estás transportando tonos constantemente.

WEINER: Andando el tiempo, ¿han cambiado los nueve tubos o teclas?

DOWNES: Apenas. A veces por casualidad. Alquilé un verano la casa de otro pintor y se me acabó mi naranja cadmio; él tenía naranja cadmio de otra marca, la usé y me quedé con él. Tenía un matiz más rosado. Pura casualidad.

WEINER: Cuando trabajabas en un estilo más abstracto, ¿usabas colores semejantes?

DOWNES: Totalmente diferentes. Aquellos colores se relacionaban con Mondrian y Leger, lo que yo llamaría colores *absolutos*. No había fluctuación ni naturaleza, muy anti-Albers. Verde hierro, verde eternamente. Alex Katz dijo que los amarillos de Mondrian son como todos los soles que hayan brillado jamás, el amarillo absoluto. Ellos buscaban lo absoluto. El cambio que yo hice fue un esfuerzo deliberado por mi parte por evitar aquello.

WEINER: Tú mezclas tus colores para permanecer fiel a lo que estás viendo.

DOWNES: Sí, pero no es cierto, por supuesto. Se trata de un equivalente transportado. Tienes una composición musical compuesta en clave de sol y la transportas a mi bemol; la has cambiado toda. Ojalá que las relaciones resulten en algo que no sea lo mismo pero conformen algo equivalente. No se le puede copiar; no puedes lograr el brillo del sol. Son los intervalos entre los distintos colores que usas los que acaban por producir una especie de equivalencia. Eso es lo que me interesa a mí.

KORMAN: Ese cambio es lo interesante, la forma que eliges para interpretar algo.

WEINER: Se operó en tu obra un cambio radical. ¿Cuándo?

DOWNES: Fue en los sesentas, 1964 más o menos. Acababa de graduarme y me ofrecieron una exhibición, eran seguidores de Greenberg. Me enseñaron el catálogo de una exhibición que habían patrocinado antes y leí: "El arte contemporáneo tiene que ser..." Y yo les dije, "¿Ah, verdad?" A la sazón, yo estaba haciendo unas formas enormes derivadas de víboras. Ya estaban listos para montar la exhibición y yo les dije que participaría con tal de que no publicaran un manifiesto. Imprimieron el manifiesto de todas maneras. Así que tomé una de las formas de víbora y en un extremo le puse una cola, la colgué en la exhibición, y heme aquí. Quise disociarme de ese determinismo. Creo que el arte es bello porque es un gran desorden, es tan caótico, con tantas voces clamando por expresarse al mismo tiempo. Nikolaus Pevsner tiene un ensayo maravilloso intitulado algo así co-

so surprised to see someone painting there.

WEINER: What made you move indoors?

DOWNES: Pure chance. I was fed up and wanted to do something different, something new and fresh. I didn't know how to get started. You know, I look at all kinds of things. I was looking at Sandback's work with string at Dia, a beautiful show. Anyway, I didn't work for about three months. One day I met a friend of mine who said she had some studio space in the World Trade Center. This was fabulous; it was a huge demolished space on the 24th floor, not very high. I wasn't so interested in the view, but I decided to paint the room.

WESLEY: Was it a night painting? How did you eliminate the view?

DOWNES: Well, a few fluorescent lights were still burning, and I stood under one, while the others illuminated the space and obliterating the view. Everything else was pitch dark.

KORMAN: How many paintings do you do in a year?

DOWNES: I don't know, maybe six. How many do you make?

KORMAN: It varies, it the past few years maybe 10 large paintings.

WESLEY: I'm not sure, I make a lot of gouaches, same as the paintings.

WEINER: Do the gouaches always result in a painting?

WESLEY: Usually they do. For a long time I was working in France and I'd make the work as a gouache first over there, because it was too hard moving the paintings back and forth. It was always a gouache and then a painting on canvas – almost always.

ELROD: I'll make about twenty paintings a year, this year I'm already at 23. So now, maybe I can just hang out for a few months. They're all pretty big; I don't know how to work small. They're around 7 X 6 feet.

WEINER: Have any of you made prints?

KORMAN: I haven't. It doesn't seem to come up.

DOWNES: Why not? Do you know?

KORMAN: I don't know, I'm pretty busy. I teach, and sometimes I have a hard time even doing the paintings.

DOWNES: I've tried, and I don't like printmaking – it's too indirect for me. When I paint I put a mark down and that's that. I don't want to put one down and then say "Now send that to the printer and see later how it turned out." I want the directness.

WESLEY: Someone said printmaking is bad economically; you're making a cheaper product. I don't necessarily think that way.

WEINER: Considering the nature of your work, it might lend itself comfortably to prints.

WESLEY: Yeah, they look like prints. But that doesn't really appeal to me. One is enough.

ELROD: For me they're really drawings, that's what they are for me even though I technically print them out. There is only one, so they're unique. I'm not particularly interested in the idea of printmaking.

—

WEINER: Harriet, you said you teach; I think Rackstraw has taught classes. Jack, have you ever considered teaching?

WESLEY: A long time ago, but my class failed to materialize. I got a letter from the headmaster pointing that out.

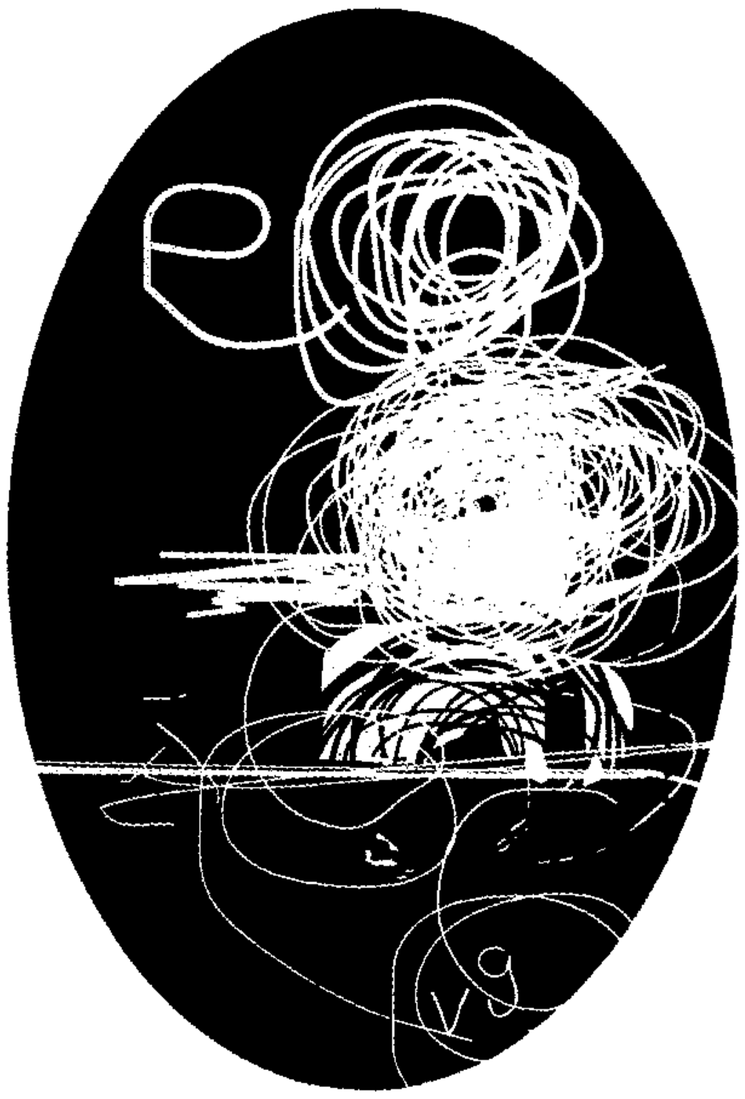
WEINER: Harriet, do you find that teaching is encouraging for your own work? Is that interaction with student artists helpful?

KORMAN: It's made me a little saner, and integrated me more with my environment. In that way, it's been a good experience.

WEINER: What artists have you been looking at? Who inspired you, either early in your careers or now?

WESLEY: The Impressionists, the Expressionists, and later on the American artists, the Abstract Expressionists.

mo "¿Qué es el barroco?", donde trata de colocar a Vermeer, a Rembrandt y a Bernini dentro de una definición tan amplia que abarcaría el universo entero. Al final uno acaba preguntándose nuevamente "¿Qué es el barroco?". Para mí, ese fue el principio. Me fui al estado de Maine; traté de cambiar mi estilo y no pude. Todo me salía como si fuera Leger, líneas negras absolutas alrededor de todo y un color absoluto. No pude hacer el cambio. No me quedaba más remedio, y renuncié al propósito. Fue entonces cuando comencé a dibujar. Quise que me temblara la mano, e intenté quitar de mis colores lo absoluto. Me preguntaba: "¿De qué color es ese arbusto?" "¿Cuál es el color sin nombre?" "¿Qué es un borde sacudido por el viento?"



JEFF ELROD, *TUMBLEWEED*, 1997, ACRYLIC ON WALL

KORMAN: Eso me pasa a mí; pasan algunos años y cambio. Cuando estaba en la escuela me dedicaba a la pintura figurativa, pero en mi último año y durante los últimos 30 años he pintado en forma abstracta. Eso permanece igual: siempre hay sencillez, geometría. Si surge algo que me llame la atención o me obsesione, tomo por ese rumbo. En una época esto me desquiciaba, pero después de tanto tiempo ya no me molesta. Me alegro de tener estas nuevas ideas. Si uno se estanca y siente que tiene que seguir haciendo lo mismo, es horrible. Me da mucho gusto que pueda decir: "Bueno, ahora voy a intentar esto otro." (*Dirigiéndose a Downes*) Rob decía que tú has hecho unos interiores.

WESLEY: ¡Es allí donde yo te vi! Estabas en el interior de la Arena. Me sorprendió ver a otra persona pintando allí adentro.

WEINER: ¿Por qué decidiste cambiar a interiores?

DOWNES: Por casualidad. Estaba harto y quería hacer algo distinto, algo fresco y nuevo. No sabía por dónde empezar. Sabes, yo veo toda clase de cosas. Estaba viendo las obras que Sandback había hecho con cordel en la hermosa exhibición en Dia. Bueno, después de eso ya no trabajé por unos tres meses. Un día me topé con una amiga que me dijo que ella tenía espacio en un estudio del World Trade Center. Qué fabuloso: un espacio enorme en el piso 24. No me interesaba la vista, pero opté por pintar la sala.

WESLEY: ¿Ibas a pintar por la noche? ¿Cómo eliminaste la vista?

DOWNES: Todavía estaban encendidas algunas luces fluorescentes, y yo me paré bajo una de ellas, y las demás iluminaban el espácio y eliminaban la vista. Todo lo demás estaba a oscuras.

KORMAN: ¿Cuántos cuadros haces tú en un año?

WESLEY: No estoy seguro. Hago muchas gouaches, además de las pinturas.

WEINER: ¿Las gouaches siempre resultan en pinturas?

WESLEY: Por lo regular, sí. Durante mucho tiempo trabajaba en Francia, y hacía primero la gouache allí, porque era difícil transportar las pinturas. Era siempre la gouache primero y luego la pintura sobre lienzo, casi siempre.

ELROD: Yo hago unas veinte pinturas al año. Este año ya llevo 23. Así que a estas alturas tal vez tome un descanso. Todas son bastante grandes; no sé trabajar a pequeña escala. Miden unos 7 por 6 pies.

WEINER: ¿Alguno de ustedes ha hecho grabados?

KORMAN: Yo no. Parece que no se presenta la ocasión.

DOWNES: ¿Por qué? ¿Lo sabes?

KORMAN: No. Estoy ocupada. Doy clases, y a veces no hay tiempo siquiera para pintar.

DOWNES: Yo lo he intentado y no me gusta. Me parece demasiado indirecto. Cuando pinto, hago mi marca y ya estuvo. No quiero hacer algo y decir luego: "Ahora lo mandaremos a imprimir y a ver cómo resulta." Insiste en lo directo.

WESLEY: Alguien ha dicho que el grabado es antieconómico, que es un producto más barato. No estoy de acuerdo necesariamente.

WEINER: Dada la naturaleza de tus obras, podrías hacer grabados sin mucha incomodidad.

WESLEY: Sí, se parecen a grabados. Pero eso no me atrae. Con uno tengo.

ELROD: Para mí, en realidad son dibujos, aunque técnicamente hablando los

KORMAN: As a student, you look at classical work as you're trying to learn. I tried to look at everything. I remember sneaking out of the house to go to the Modern on 53rd Street. It was wonderful to grow up in the city.

ELROD: Were you into art as a kid?

KORMAN: Ummm...more secretively. I find that now, very particular things interest me. I just saw this drawing show at Peter Blum, Antoine Pevsner, and that was something I liked very much. First of all, it's just pencil and paper, which I've been trying to do. They're very geometric, and a wonderful integration of life forms, and really inspired me in a number of ways. This was a total surprise. I only knew the work a little bit.

ELROD: For me it began with Warhol in high school. I used to read anything about him I could get my hands on. It was some key to another world. Once I started getting more into art in college, the Washington school really interested me: Jack Youngerman, Morris Louis, Ken Noland, those were the ones. I could pillage something there. In college, there was a group of us interested in those guys. My real influences, I can't point to them, they're not people. When we started, Paul Feeley, to us, seemed really far-out: terse, weird, hard to decipher. I liked that aspect of his work, also the clarity.

WESLEY: Oh, I remember Feeley's work.

ELROD: In Texas, aside from the Kimbell and the Menil, there wasn't that much to see in the museums and galleries. I started looking at "bad" painting. What I mean by that isn't Jim Nutt, but, say, the big signage you see painted on buildings all over Texas. There's an abundance of this sort of painting, these heroic attempts to distract. For years, I was obsessed with these super-graphics. Painting that was just a way to decorate a gigantic warehouse or an otherwise ugly building, giant stripes with architectural elements. I think it has something to do with the south. I went to school in Denton, North Texas, and that's what I focused on for inspiration. For years, I made these supergraphic paintings – pretty bad, real big. I drove around for two years photographing these images. A lot of my early paintings were re-workings of these horrible abstractions painted on the sides of buildings.

KORMAN: I look at a lot of art and artifacts from different parts of the world. I get a lot of inspiration from that. I love it actually: different fabrics, furniture, objects, paintings. There was a show at the Natural History Museum last fall, *Sacred Arts of Haitian Vodou*. It wasn't that I related to any particular iamge, but the energy was wonderful; why you make things. One of the inspirations for my new color paintings were Tibetan paintings. They are so dark, bloody red – the whole painting would be this dark red, and I'd have to ask "why is this painting working?" I look at a lot – baskets, weaving. I get inspiration from many different areas. Being in the city is great for that.

WEINER: What new work do you find interesting?

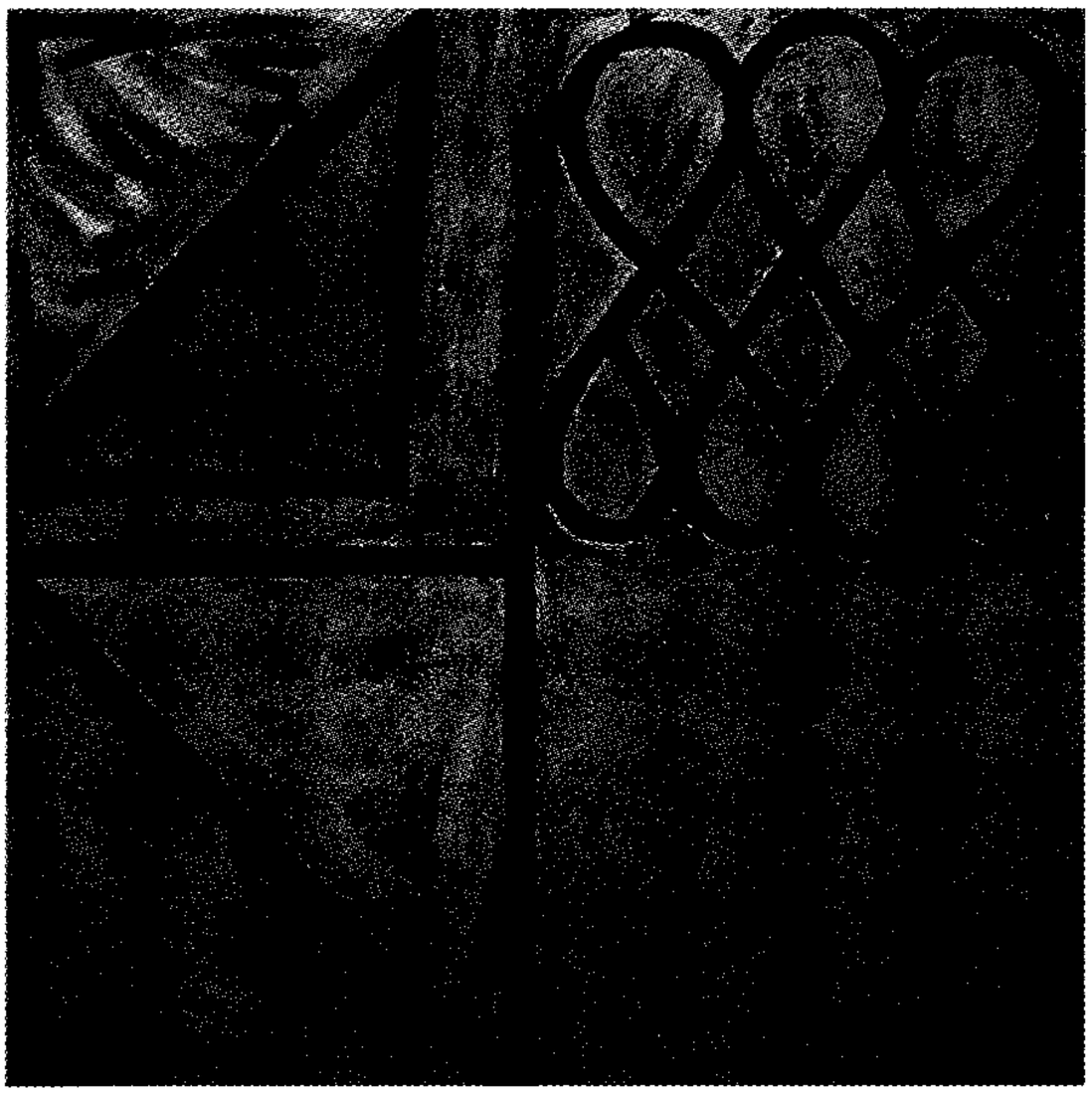
ELROD: I like Laura Owens. Jack Wesley is someone who, when I first saw his work a couple years ago, it really threw me – I mean in a *good* way.

WESLEY: That's very flattering.

ELROD: I've shown your work to younger artists including computer-oriented kids, and they're really into it. They relate to your sensibility, your bizarre juxtapositions, the flatness. To them it's like proto-morphing, taking all of these images and putting them together in such a weird way.

WEINER: I hear you're working on a body of work for a show in October. Is there any theme holding the paintings together as a group?

WESLEY: There's about a half a dozen pictures. They're heterosexual – you know, boys and girls.



HARRIET KORMAN, *UNTITLED*, 1996, OIL ON CANVAS

COURTESY THE ARTIST

imprimo. Sólo existe uno, así que son únicos. No me interesa mucho la idea de hacer grabados.

—

WEINER: Harriet, tú dijiste que das clases. Creo que Rackstraw ha enseñado también. Jack, ¿has pensado tú en la enseñanza?

WESLEY: Hace mucho, pero mi clase no se hizo. El director de la escuela me mandó una carta subrayando el hecho.

WEINER: Harriet, ¿te parece que la enseñanza es un estímulo para ti y para tu trabajo? ¿Te ayuda la interacción con tus discípulos?

KORMAN: Me ha ayudado a conservar mi cordura y a integrarme mejor con mi medio ambiente. En ese sentido ha sido una experiencia valiosa.

WEINER: ¿Qué artistas te llaman la atención? ¿Quiénes te han inspirado, tanto al principio de tu carrera como ahora?

WESLEY: Los impresionistas, los expresionistas y, más tarde, los pintores norteamericanos, los expresionistas abstractos.

KORMAN: Como estudiante, estás viendo obras clásicas mientras tratas de aprender. Quise conocer todo. Recuerdo que salía de mi casa a hurtadillas para visitar el Museo de Arte Moderno en la calle 53. Fue maravilloso el haberme criado en la ciudad.

ELROD: ¿De niña te atraía el arte?

KORMAN: Hmmm...más a escondidas. Encuentro que ahora me interesan ciertas cosas en particular. Acabo de ver una exhibición de dibujos de Antoine Pevsner en la galería de Peter Blum. Se trata sólo del lápiz y el papel; es algo que me he esforzado por hacer. Son dibujos muy geométricos, una integración sensacional de formas vivas, y me inspiró de muchas maneras. Fue una sorpresa absoluta. Apenas conocía esta obra.

ELROD: Para mí, todo comenzó en la prepa con Warhol. Yo leía todo lo que podía conseguir sobre él. Era como la llave de otro mundo. Una vez que me metí más de lleno en la universidad, la escuela de Washington me empezó a interesarme mucho: Jack Youngerman, Morris Louis, Ken Noland, ésos sobre todo. De ellos podía robarme algo yo. En la universidad habíamos un grupo que nos interesábamos en esos artistas. Mi verdaderas influencias no las puedo señalar; no son personas. Cuando comenzábamos, Paul Feeley nos parecía verdaderamente excéntrico: conciso, extraño, difícil de descifrar. Me gustaba ese aspecto de su obra, y también su claridad.

WESLEY: Ah, sí. Me acuerdo de la obra de Feeley.

ELROD: En Texas, aparte del Kimbell y el Menil, no había mucho que ver en los museos y galerías. Empecé a ver la pintura "mala". Lo que quiero decir con esto no es Jim Nutt, sino los malos anuncios publicitarios que ves pintados en los edificios de todo el estado. Existe una abundancia de este tipo de pintura, estos intentos heroicos de distraer la atención. Durante años, estaba obsesionado con estas supergráficas. La pintura mediante la cual se decoraba una enorme bodega u otro edificio feo, gigantescos listones con elementos arquitectónicos. Creo que tiene algo que ver con el sur del país. Yo asistí a la universidad North Texas, en Denton, y esto era en lo que me fijaba para mi inspiración. Durante años hacía pinturas de supergráficas, bastante malas, muy grandes. Pasé dos años visitando estas imágenes y fotografiándolas. Muchas de las pinturas de mi primera época son refundiciones de esas atroces abstracciones pintadas en los edificios.

KORMAN: Yo veo mucho arte y artefactos provenientes de varias partes del mundo, y me inspiran. Me encantan las diferentes telas, los muebles, objetos y pinturas. En otoño pasado hubo una exhibición en el Museo de Historia Natural intitulada *Artes sagradas del vodú haitiano*. No me identifiqué con ninguna pieza en especial, pero todas tenían una maravillosa energía, la energía que nos mueve a crear cosas. Las pinturas del Tíbet fueron una de las inspiraciones que motivaron mis nuevos cuadros a color. Son muy oscuras, de un rojo sangriento, toda la obra de un rojo oscuro, y yo me tenía que preguntar: "¿Por qué funciona tan bien esto?" Veo muchas cosas, incluso las ca-

There's a male this time, with a black mustache. And couples. Pretty much the same old stuff...except for the guy with the moustache.

DOWNES: I wanted to ask Jack if he saw that Henry Darger show a while back. I thought there might be some connection. He was an "outsider" artist from Chicago who made this vast body of work in an attic, quite unknown to anybody. When he died, his landlord knew enough to save the whole thing.

ELROD: They were illustrations for a novel with something like 50,000 pages.

WESLEY: Oh yeah, with little girls and boys, marvelous.

DOWNES: Right, I thought you might like that!

ELROD: Penises!

DOWNES: Right, penises!

(Laughter)

ELROD: Armies of little girls.

KORMAN: He used to make them by gluing together lots of pieces of paper....

DOWNES: Supposedly traced them even. Aren't they beautiful?

WEINER: When did he make the work?

DOWNES: Forties, fifties, even sixties.

WESLEY: It was an epic about war, the girls were warriors. It had a lot of illustrations.

ELROD: They're hermaphroditic, the girls have male genitalia.

DOWNES: I think he flipped out and went to a mental hospital where he escaped, and managed to survive among this small world in Chicago for the rest of his life.

ELROD: He had a job as a janitor, and when he died, he had no one. The work is pretty amazing, usually double-sided, taped together to make extreme horizontal compositions, not unlike Rackstraw's.

DOWNES: They're immense. There are thousands of them and they're very much like Japanese scrolls. I saw a show at the Crafts Museum uptown.

KORMAN: They made a beautiful book from the show.

DOWNES: It just made me think of Jack. Darger also uses black outline with flat color.

WESLEY: I appreciate the association. He never had an audience did he? I remember, kind of working quietly by himself.

—

DOWNES: I wanted to go back a minute, Harriet had mentioned Antoine Pevsner. I had been very interested in Pevsner and Naum Gabo's work for Diaghilev's *La Chatte*, choreographed by Balanchine. They did the sets and costumes for it. When I first went to art school, I was very interested in those things. My ideas had nothing to do with painting necessarily. I wanted to put on a ballet at the Yale Bowl with trucks that had their headlights on, that would be the only lighting, and they'd do a kind of dance. I was struggling along with painting in class and Alex Katz came in one day and said "Those little forms, between the circle and the square, yeah...they're really nothing, develop those forms." I came in the next week and tried to fuss with these finely tapered shapes. He came back in and from about twenty feet said, "Oh, you faked it." And that was the beginning of painting for me. Painting became a kind metaphor for a way of life – the process of painting, not the picture. That faking was a character issue. I became a painter, then I said, "I get it." For us, in art school, there was no necessity to become a painter – we had Judd and Stella around who were not painting. Speaking about that issue of influences – it was almost fortuitous – if someone *else* had walked in that day, you know, if Judd had come in saying, "Well, why don't you try to build that instead," it could have been a different life.

KORMAN: I went to Queens College of City University. They had a wonderful art department at the time, in fact Alex Katz was teaching there as an adjunct, although I didn't

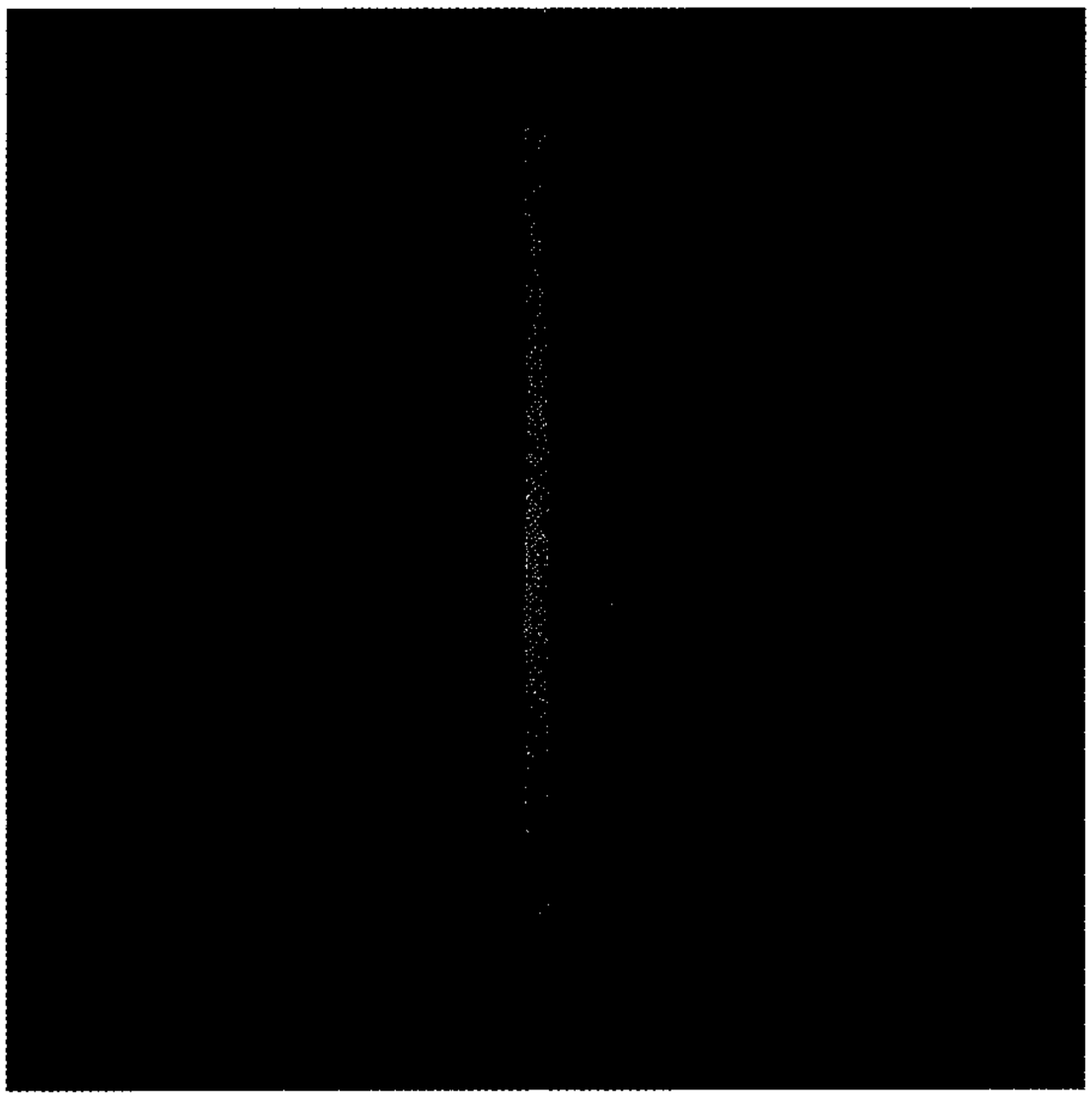
nastas y el tejido. Me llega la inspiración desde diversos ángulos, y el vivir en la ciudad lo hace posible.

WEINER: ¿Qué obras nuevas encuentras interesantes?

ELROD: A mí me gusta Laura Owens. Jack Wesley es un artista cuya obra, cuando la vi por primera vez hace un par de años, me agarró desprevenido, pero en un sentido positivo.

WESLEY: Favor que me haces.

ELROD: Les he enseñado tus obras a pintores jóvenes, incluso muchachos que les fascinan las computadoras, y les gustan realmente. Les atrae tu sensibilidad, tus yuxtaposiciones inesperadas, lo plano. Para ellos es como protomorfear, tomar todas estas imágenes y juntarlas de una manera tan rara.



HARRIET KORMAN, *UNTITLED*, 1998, OIL ON LINEN

COURTESY LENNON, WEINBERG, INC., NEW YORK CITY

WEINER: Tengo entendido que estás preparando unos cuadros para una exhibición en octubre. ¿Hay algún tema o hilo conductor que los una como grupo?

WESLEY: Son media docena de cuadros. Son heterosexuales, tú sabes, hombres y mujeres. Esta vez hay un varón, con un bigote negro. Y parejas, básicamente lo mismo de siempre...excepto por el tipo del bigote.

DOWNES: Quiero preguntarle a Jack si vio la exhibición de Henry Darger hace poco. Pensé que podía haber una conexión. Darger era un artista de Chicago, casi desconocido, e hizo una enorme cantidad de obras en su desván, sin que nadie lo supiera. Cuando se murió, el hombre que le había alquilado el lugar tuvo la discreción de conservarlo todo.

ELROD: Eran ilustraciones para una novela de unas 50,000 páginas.

WESLEY: Ah, sí. Con niños y niñas. Estupendo.

DOWNES: ¡Claro! Ya sabía que te gustaría.

ELROD: Penes.

DOWNES: ¡Sí, penes!

(Risas)

ELROD: Ejércitos de niñas.

KORMAN: Las hacía juntando montones de pedazos de papel y pegándolos con cola.

DOWNES: Y supuestamente hasta las calcaba. ¿No son hermosas?

WEINER: ¿Cuándo las hizo?

DOWNES: En los cuarentas y cincuentas y hasta en los sesentas.

WESLEY: Se trataba de una epopeya acerca de la guerra. Las muchachas eran las guerreras. Tenía muchas ilustraciones.

ELROD: Son hermafroditas; las niñas tienen órganos sexuales masculinos.

DOWNES: Creo que enloqueció y estuvo en un manicomio, pero escapó y se las arregló para sobrevivir en Chicago por el resto de su vida.

ELROD: Trabajó como conserje y cuando murió no tenía familia. Sus obras son asombrosas, casi siempre de dos caras unidas por cinta para producir composiciones horizontales extremas, parecidas a las de Rackstraw.

DOWNES: Son inmensas. Hay miles de ellas y se parecen mucho a pergaminos japoneses. Las vi en una exhibición del Crafts Museum.

KORMAN: En base a esa exhibición hicieron un hermoso libro.

DOWNES: Me recuerda a Jack. Darger también usa el perfil negro con color plano.

WESLEY: Me halaga la comparación. Darger nunca tuvo público, ¿verdad? Me acuerdo, trabajaba por su lado, sin llamar la atención.

—

DOWNES: Regresemos a la mención que hizo Harriet de Antoine Pevsner. A mí me interesaba Pevsner y el trabajo que hizo Naum Gabo para *La Chatte*, de Diaghilev, coreografiada por Balanchine. Ellos hicieron los escenarios y el vestuario. Cuando yo estudiaba primero arte en la escuela me interesaban mucho esas cosas. Mis ideas no tenían nada que ver con la pintura necesariamente. Quería hacer un ballet en el estadio de la Universidad Yale, en que harían una especie de baile unos camiones con los faros encendidos; ésa sería la única iluminación. En clase yo batallaba con la pintura, y un día llegó Alex Katz y me dijo: "Esas pequeñas formas que están entre el círculo y el cuadrado, sí...no son nada; desarrolla esas formas." A la semana siguiente yo ya intentaba componer esas formas delgadas que terminaban en punta.

study with him. It was a time when they had a wonderful faculty, a great old barn that we worked in, and a big student body in art. I had wanted to go to art school and luckily this worked out quite well. I was painting from my sophomore year on. It was very interesting to me.

WESLEY: I started to paint in the '50s. There were classes given at night by Howard Warshaw, and drawing too. They didn't have a particular subject. I'd go there once a week, at night, and work with stuffed animals. He'd borrow stuffed animals from the Museum of Natural History. That was a general museum in LA. It was fun, and he was a real artist. This was at night after work, and it was the only formal training I had.

DOWNES: Did you know other painters there at the time?

WESLEY: Not until I was around 30, when I came to New York. I was married to Jo Baer, and we made friends with other artists, like Don and Dan Flavin.

—

WEINER: I wanted to talk about your technical process. In your work Jeff, there are a number of steps involved: first there is the drawing made on the computer, an additive process including quite a bit of cutting and pasting to make the drawing, and this results in a print-out.

ELROD: But I don't always have access to the kind of printer I like. The whole time I was at Chinati I circumvented that route, and I still do this, and shoot directly off the screen with a camera over my shoulder. I'll draw for a while, and if there's something there that I like, I'll snap a photo of the screen. Then I project the slide and paint from it. I like working that way; it's more direct.

WESLEY: I grid everything out and trace it.

RACKSTRAW: I'm very much into the grid as a tool.

WEINER: Harriet, you also use a grid as an ordering device, one that falls away after a while.

KORMAN: There's something sensible about it.

WEINER: For Rackstraw the grid isn't used to order the image, but strictly to transpose it from one scale to the next. Is that right?

DOWNES: Yes. I have no order, I follow the eye. I'm anti-order. That's why the work is spliced together. I let it grow organically.

ELROD: In some ways they're very unreal. There's no way that you can see all that you're depicting.

DOWNES: People say that. I don't think anybody only sees only so much. That's a fiction that comes from the history of painting. It's a fiction; we see *that* much. The idea that you look with one motionless eye at a central spot is a weird and arbitrary idea. As you move your head you see tilts and curvature. The 19th century photographers composed their panoramic views by taking many shots, producing a curve by changing the angle as they moved. Hockney's photographs have a very similar overall space like I get.

WEINER: How do you make or construct your canvases?

DOWNES: I have an assistant stretch and prime them, once I've decided the dimensions. That's where all that drawing comes into play, working out the outer dimensions of the paper from the inner scale of the image.

ELROD: I do it all.

WESLEY: So do I.

DOWNES: *Do* you?

WESLEY: I had somebody doing it for me for a while, but they were so heavy I went back to my own way.

ELROD: I'd have somebody do it if it could be made just right.

WEINER: Do you roll and brush on the paint?

ELROD: Just roll, I don't use brushes. All the images and lines come from a masking process. Any line is not *really* a line but the negative space left over from the masking, the primed canvas.

WESLEY: The connection isn't Marfa or Chinati...it's painting, isn't it? We're all painters! That's nice. I thought maybe you were promoting Marfa, Texas or something.

—

KORMAN: (To Wesley) What was it like working in France?

WESLEY: Oh, it was wonderful. We went to the same little town each year. Conques. My wife was writing a book about Sainte Foy. We always went back there.

KORMAN: How was it working in a different place? Half the time in France and half in New York. You split the time?

WESLEY: More than half the time was in France. It was great for her; she was where she wanted to work. For me it was just fine.

WEINER: Did being there influence work such as *Tour de France* or *Chateau*?

WESLEY: Well, I thought if I got it

Volvió Alex y, desde una distancia de 6 ó 7 metros me dijo: "Oh, hiciste trampa." Y así fue comenzó la pintura para mí. La pintura se convirtió en una especie de metáfora por una manera de vivir: el proceso de pintar, no el cuadro terminado. Esa trampa se volvió una cuestión de integridad profesional para mí. Me convertí en pintor, y luego dije: "Ya comprendo". Para nosotros, en la escuela, no había necesidad de que llegáramos a ser pintores, pues allí estaban Judd y Stella que no pintaban. Hablando de influencias, fue una casualidad, porque si hubiera sido otra persona quien entrara aquel día, por ejemplo si Judd me hubiera dicho "¿Por qué no intentas construir eso?", yo habría llevado quizá otra vida.

KORMAN: Yo asistí a Queens College de Nueva York. El departamento de arte allí era fantástico en ese tiempo; de hecho, Alex Katz estaba enseñando allí tiempo parcial, aunque no me tocó clase con él. Los maestros eran sensacionales, un inmenso como establo fabuloso donde trabajábamos, y muchos estudiantes de arte. Yo había deseado estudiar arte formalmente, y esto resultó perfecto. Desde mi segundo año en la escuela comencé a pintar; me fascinaba.

WESLEY: Yo empecé a pintar en los cincuentas. Howard Warshaw daba clases nocturnas a las que yo asistía una vez por semana. Yo trabajaba allí con unos animales de peluche que Howard había pedido prestados del Museo de Historia Natural de Los Angeles. Lo pasé muy bien, y él era un auténtico artista. Yo iba por la noche, al salir de mi trabajo. Estos fueron mis únicos estudios formales.

DOWNES: ¿Conocías a otros pintores allí durante esos años?

WESLEY: No, sólo al llegar a Nueva York, cuando tenía unos 30 años. Estaba casado con Jo Baer, y teníamos amistades con otros artistas como Don y como Dan Flavin.

—

WEINER: Yo quería hablar de los procesos técnicos que ustedes emplean. En lo que tú haces, Jeff, hay varias etapas: primero el dibujo computarizado, una etapa formativa con recortes y reajustes, y luego imprimir el resultado.

ELROD: Pero no siempre tengo acceso al tipo de impresora que me gusta. Durante toda mi estancia en Chinati pude salir del paso tomando fotografías directamente de la pantalla con una cámara al hombro, y de hecho sigo haciendo eso mismo. Dibujo un rato, y si hay algo que me gusta, saco una foto de la pantalla. Luego hago una proyección de la diapositiva y pinto eso. Me gusta así, es más directo.

WESLEY: Yo uso papel cuadriculado para todo y hago calcos.

RACKSTRAW: Yo también soy partidario de la cuadriculación.

WEINER: Harriet, tú también recurres a la cuadriculación como mecanismo para lograr el orden, pero a partir de cierto momento ya no dependes tanto de ella.

KORMAN: Para mí, ese método tiene sentido.

WEINER: Rackstraw no cuadricula para darle orden a la imagen, sino para transportarla de una escala a otra. ¿Estoy en lo cierto?

DOWNES: Sí. No tengo un orden fijo. Sigo el ojo. Soy anti-orden. Por eso mis obras las hago juntando pedazos. Dejo que crezcan en forma orgánica.

ELROD: En cierto modo son muy irreales. No vas a poder ver todo lo que estás representando.

DOWNES: Eso dicen. No creo que nadie vea sólo tantito. Es una mentira que deriva de la historia de la pintura. Es una ficción; vemos mucho más. La idea de que uno ve, con un sólo ojo inmóvil, un lugar central es un concepto peregrino y arbitrario. El observador, al mover la cabeza, percibe ángulos y curvas. Los fotógrafos del siglo XIX componían sus vistas panorámicas tomando muchas fotos, produciendo una curva al cambiar el ángulo según su propio movimiento. Las fotografías de Hockney tienen un espacio global muy parecido al que consigo yo.

WEINER: ¿Cómo haces o construyes tus lienzos?

DOWNES: Mi asistente los estira e imprima, siguiendo las dimensiones que le he dado. Por ese lado también es importante el dibujo, calculando las dimensiones exteriores del papel con base en la escala interior de la imagen.

ELROD: Yo hago toda la preparación yo mismo.

WESLEY: Yo también.

DOWNES: ¿De veras?

WESLEY: Antes se la encargaba a otra persona, pero resultaban tan pesados que preferí regresar a mi viejo método.

ELROD: Yo me contentaría con que alguien más los hiciera si pudieran quedar perfectamente bien.

WEINER: ¿Pintas con rodillo y brocha?

ELROD: Sólo el rodillo. No uso brochas. Todas las imágenes y líneas resultan del uso de cintas adhesivas. Las líneas no son realmente líneas, sino espacios negativos que quedan después de quitar las cintas, o sea, el lienzo imprimado.

WESLEY: La conexión no es Marfa ni Chinati...es la pintura, ¿verdad? ¡Somos todos pintores! Qué bien. Primero pensé que estabas promocionando Marfa, Texas o algo por el estilo.

right maybe somebody would give me one. I also had separation anxiety from TV.
(Laughter)
ELROD: Do you watch television a lot?
WESLEY: Yeah, pretty much...for the pictures.
ELROD: I can understand that. It's addictive. Does anything in your work come out of that?
WESLEY: No, I don't think so.
WEINER: Does anything in *your* work come from it?
ELROD: Yeah, the graphic nature... it's fodder for some of my subject matter. The first group of paintings I made when I got the computer were all about this chess match I was seeing on TV, between the IBM Big Blue computer and the Russian, Kasparov. I made six paintings from that battle. You're not going to see that without TV. The work had some floating chess pieces. I was fascinated by it all, mostly the hype surrounding the idea of a computer battling the kingpin of chess. I found that titilating on some level. I love the information that sneaks out of the TV. While I'm drawing, the TV is over here, music is coming in from over there. I'm definitely a product of MTV. The world's still coming in, but I can choose not to look at it.
WESLEY: So it's a positive thing for you.
DOWNES: That's very interesting to me, since I go out into the street to paint, and people constantly walk by and say "that looks pretty good," and I'll think to myself "Oh, shut the hell up." I go out into the middle of the public, but I want to keep the public away. You, on the other hand, go into the studio, and try to bring all that stuff *in*.
KORMAN: Weird...weird.

—

DOWNES: I'm very interested in the presence of a physical body versus air which is non-body. I put the paint on and take it off until it looks right. I get it by adjusting the color, the edge. I use a slightly bumpier canvas than a lot of people who are interested in detail – I want to fight the idea that you can *fix* anything. As soon as you move your head, you see that nothing is fixed in space.
WEINER: How about the use of narrative, especially in the new series of works related to Judd's concrete buildings?
DOWNES: That's the first time I ever worked in that kind of sequence. I wanted very badly to get away from ending up with these panoramic views all the time, which were the result of wanting to relate one thing to another: there's a power plant over here, a stand of trees over there, they have something to do with one another. I don't want to isolate something – I want it to be in its context. That's where meaning in the landscape, on a literary level, often comes from. You have to go into this work and allow your head to move around; you have to go *into* the painting.
WEINER: In Jack's painting, a subtle narrative also emerges in, say, his Dagwood series. I believe the last time we saw him, he was in Bedlum. Now he's sitting in a bathtub with a glass of vodka on the floor beside him; I guess he's doing alright.
WESLEY: Dagwood was sort of a novel idea. He went through a lot. I was thinking it could be a fitting subject for the American Analytic Society.
WEINER: Will you paint him again?
WESLEY: Yeah, I probably will. I think I had something recently that I wanted him to get involved in, some new possibilities. He comes up pretty often, old Bumstead.

—

KORMAN: Jeff, I'm thinking about the computer and your involvement in such a contemporary method of making art. What do you think about technology changing so quickly? What is your relation to that? Will your work change as rapidly?
ELROD: I'm skeptical of it, basically. I have reasons for using the computer, and they have a lot to do with the kind of painting I want to make. It works, but I'm also ready to abandon it. It's not the crux of what I do. It happened to be the perfect kind of tool I needed, technically and psychologically. I had a real problem with drawing; there was something self-conscious about it. When I do it the old fashioned way, something just doesn't click. But I *can* get the effect and lines I want with this medium. It mediates between the image and me. So I'm into it, but I'm against "computer art," and generally against computer generated imagery. But I *do* use it. I want to make a kind of painting that I don't really have the words for, but I'm getting closer to it. Until I get there, I'll probably use the computer because it's an efficient tool. I try to subvert its efficiency by

—

KORMAN: (a Wesley) ¿Qué te pareció trabajar en Francia?
WESLEY: Ah, una delicia. Íbamos todos los años al mismo pueblito: Conques. Mi esposa estaba escribiendo un libro acerca de Sainte Foy. Siempre regresábamos al mismo lugar.
KORMAN: ¿Cómo era aquello de trabajar la mitad del tiempo en un lugar y la mitad en otro, Francia y Nueva York?
WESLEY: Pasamos más de la mitad del tiempo en Francia. Para ella era maravilloso; era donde le gustaba trabajar. Para mí también estuvo bien.
WEINER: ¿Tu estancia allí influyó en las obras *Tour de France* o *Chateau*?
WESLEY: Si pintaba bien un castillo, pensé que alguien tal vez me regalaba uno. También sentí angustia porque no había televisión.
(Risas)
ELROD: ¿Ves mucha televisión?
WESLEY: Sí, bastante. Por las imágenes.
ELROD: Te comprendo. Es adictivo. ¿Hay algo en tu obra que salga de la televisión?
WESLEY: No, creo que no.
WEINER: (a Elrod) ¿Y en la obra tuya?
ELROD: Sí, el carácter gráfico... algunos de mis temas proceden de ahí. El primer conjunto de cuadros que pinté cuando conseguí la computadora tenían que ver con un campeonato de ajedrez que estaba viendo en la tele, entre la computadora de IBM, "Big Blue", y el ruso Kasparov. Hice seis pinturas basadas en aquellos encuentros. Me fascinaba todo el fenómeno, sobre todo la publicidad en torno a la máquina que se medía con el titán del ajedrez. De una forma extraña, el concepto me excitaba. Me encanta la información que se filtra de la televisión. Mientras estoy dibujando, la tele está aquí y la música entra por allá. Indiscutiblemente soy un producto de MTV. El mundo sigue entrando, pero puedo optar por no mirarlo.
WESLEY: Así que para ti es algo positivo.
DOWNES: Me interesa porque, como salgo a la calle a pintar y la gente pasa caminando y comenta "eso se ve bastante bien", pues pienso para mis adentros: "¡Cállense, maldito sea!" Salgo y estoy en medio de la gente, pero quiero alejar al público. Tú, en cambio, entras en el estudio y tratas de traer todo aquello, meterlo ahí contigo.
KORMAN: Extraño, muy extraño.

—

DOWNES: Me interesa mucho la presencia de un cuerpo físico, en contraste con el aire, que no tiene cuerpo. Aplico la pintura y la vuelvo a quitar, hasta que quede bien. Consigo el efecto variando el color, el borde. Utilizo un lienzo más burdo que los pintores que les interesa el detalle. Quiero luchar contra la idea de que todo se pueda "arreglar". Mientras mueves la cabeza, ves que nada está fijo en el espacio.
WEINER: ¿Y qué nos dices con respecto al uso de la narración, sobre todo en la nueva serie de obras relacionadas con los edificios de hormigón de Judd?
DOWNES: Es la primera vez que trabajo con ese tipo de secuencia. Yo ansiaba alejarme de estas vistas panorámicas todo el tiempo, la cuales eran el resultado del deseo de relacionar una cosa con otra: allí está una central eléctrica y allá un grupo de árboles; a la fuerza deben tener algo que ver la una con el otro. No quiero aislar algo; quiero que esté dentro de su contexto. Es de ahí de donde proviene muchas veces, en un nivel literario, el significado de un paisaje. Tienes que entrar en la obra y dejar que se mueva tu cabeza; tienes que meterte dentro de la obra.
WEINER: En las pinturas de Jack, surge una narración sutil en, por ejemplo, su serie de Dagwood Bumstead. Creo que la última vez que vi al personaje estaba en Bedlum; ahora está sentado en una tina con un vaso de vodka a su lado, en el piso. Por lo visto, le va bien.
WESLEY: Dagwood fue una ocurrencia. Sufrió bastante. Creí que podía ser un tema apropiado para la Sociedad Analítica Estadounidense.
WEINER: ¿Lo volverás a pintar?
WESLEY: Sí, es muy probable. Hace poco se me ocurrió una situación en que quería meterlo, algunas posibilidades nuevas. Pienso con bastante frecuencia en el amigo Bumstead.

—

KORMAN: Jeff, estoy pensando en la computadora y tu compromiso con este método tan contemporáneo de hacer arte. ¿Qué opinas tú acerca de los cambios tan rápidos en la tecnología? ¿Cambiarán tus obras con la misma rapidez?
ELROD: En el fondo, desconfío de la tecnología. Tengo mis razones para usar la computadora y tienen mucho que ver con el tipo de cuadro que quiero hacer. Funciona, pero también podría abandonarlo. No es el eje de lo que yo hago. Por casualidad, me ofrecía la herramienta perfecta, tanto técnica como sicológicamente. El dibujo no me convencía; me parecía que había en él cierta afectación. Cuando trabajo dentro de los moldes tradicionales hay algo que simplemente no cuaja. Pero con este medio sí puedo conseguir las líneas y los efectos que busco. Es una mediación entre la imagen y yo. Así que me atrae, pero estoy en contra del "arte computarizado" y en general

using repetitive and arbitrary tasks as much as I can. My programs are not very cutting edge. Does that make sense?

KORMAN: Yes, it does.

WEINER: Jack and Jeff know what the finished work will look like before they begin. Harriet, do you know where you're going when you begin a painting?

KORMAN: Not really. I'll have a vague idea. The colors are consistent at this point. What it's going to end up like really changes; I don't *want* to know how it's going to look.

DOWNES: With my studies and drawings, I try to get as far as I possibly can, because it's very hard with the large canvases to deal with direct perception – it's bewildering on a large surface. I try to realize as much as possible with the drawing. It doesn't really work. You *do* end up making adjustments. That's why it's such a slow process.

WEINER: Jeff, all the spontaneity in your work comes in the drawing phase. Is it sometimes difficult to muster up the energy to make the finished painting?

ELROD: Yeah, like I think I'd better watch this TV show instead. But there *is* a big rush involved in seeing the painting. It *is* different, and I'm pretty obsessed with it, although it's a technical process at that point – there's not a lot of decision making going on.

WEINER: Jack, are you making decisions in the gouache stage?

WESLEY: In the tracing paper stage.

WEINER: Do you find the process of making the painting as interesting as construction of the drawing or gouache?

WESLEY: Oh, no.

WEINER: Is it a chore? Do you like it?

WESLEY: Well...compared to what? (Laughter)

DOWNES: I think there's something almost perverse about the attention and concentration, almost like a withdrawal from the world that goes into the work. Sometimes, I think "what's the point of spending an hour trying to get this one area of grass, when a video camera could pan right through here?" But *we* work in the world of metaphors, and our natural level of attention as painters *takes in* an immense amount. In some ways, it's a strange thing that we do. I was curious Harriet, in your work I see something quite gestural, yet sometimes it's much more controlled.

me opongo a las imágenes generadas por computadora. Pero sí la uso. Quiero hacer un tipo de pintura que no tengo palabras para describir, y me estoy acercando. Hasta no llegar, probablemente seguiré usando la computadora porque es una herramienta eficiente. Intento socavar su eficiencia haciendo muchas tareas repetitivas y arbitrarias. Mis programas no son los más nuevos y modernos. ¿Tiene sentido esto?

KORMAN: Sí.

WEINER: Jack y Jeff saben cómo se va a ver su producto final antes de empezar. Harriet, ¿sabes tú adónde vas desde antes de comenzar a pintar?

KORMAN: En realidad, no. Tengo una idea vaga. Los colores se definen primero, pero se operan muchos cambios. De hecho, no quiero saber cómo va a resultar.

DOWNES: Mediante mis esbozos y dibujos trato de avanzar cuanto puedo hacia el producto final, porque es muy difícil, tratándose de los lienzos grandes, atenerse sólo a la percepción directa. Las superficies grandes confunden. Procuro conseguir todo lo que puedo con el dibujo, pero en realidad no funciona porque sí hay ajustes. Por eso es un proceso muy lento.

WEINER: Jeff, toda la espontaneidad de tu obra nace en la fase del dibujo. ¿Te cuesta trabajo a veces animarte para proceder a la pintura misma?

ELROD: Sí, como que a veces preferiría ver algo en la televisión. Pero sí llega un gran momento de emoción al ver la pintura realizada. Sí es diferente, y me obsesiona, aunque en esa etapa es un proceso técnico; no hay muchas decisiones que tomar.

WEINER: Jack, ¿tú tomas decisiones durante tu etapa de gouache?

WESLEY: En la etapa del papel de calco.

WEINER: ¿Encuentras tan interesante el proceso de hacer la pintura como la construcción del dibujo o la gouache?

WESLEY: No, de ninguna manera.

WEINER: ¿Es monótono? ¿O te gusta?

WESLEY: Pues, ¿comparado con qué? (Risas)

DOWNES: Creo que hay algo casi perverso en toda la atención y concentración que supuestamente hacen falta para crear una obra, casi como si uno se retirara del mundo. A veces me pregunto: "¿De qué sirve pasar una hora tratando de perfeccionar esta partecita donde hay hierba, cuando una cámara de video podría pasar por la misma área sin siquiera detenerse?" Pero nosotros trabajamos en un mundo de metáforas, y nuestro nivel natural de atención como pintores abarca una cantidad enorme de percepciones. En cierta forma lo que hacemos es extra-

KORMAN: Yes, recently I've been wondering where the gesture is. It seems to have gone. I think it's psychological. There are times when you need to scribble – right now I don't, and the work's been going well. Sometimes I really didn't know what those gestures *were*. So it's been moving away from that. When you're painting you're involved with your life and facing your life at all different times, so naturally many different things come up. Whether reserve or gesture dominate, it changes a lot even within a narrow frame. That's what is so interesting about being a painter – why would anyone want to stop?

JEFF ELROD attended the Chinati Foundation's Artist in Residence Program in 1998. He shows at the Texas Gallery, Houston, and the Pat Hearn Gallery, New York. Elrod received a 1997 Louis Comfort Tiffany Award.

HARRIET KORMAN has exhibited extensively in museums and galleries in the United States and Europe since the 1970s. She shows regularly at Lennon, Weinberg, New York. Her paintings were included in the 1995 Whitney *Biennial Exhibition* and the Sung Harbor Cultural Center's *After the Fall: Aspects of Abstract Painting Since 1970*. Korman has received three fellowship grants from the National Endowment for the Arts.

RACKSTRAW DOWNES was recently inducted into the American Academy of Arts and Letters. He has shown his work at the Hirschl & Adler Modern and Marlborough Gallery in New York. Downes spent two seasons at the Chinati Foundation, where this fall he will exhibit a selection of the work created there.

ROB WEINER is the Chinati Foundation's Associate Director.

JOHN WESLEY will show new work this fall at the Jessica Fredericks Gallery in New York. He was recently featured in the Carnegie Museum of Art's exhibition, *Robert Grosvenor, Andreas Gursky, John Wesley*. The Stedelijk Museum, Amsterdam organized a retrospective of his work in 1993 with an accompanying catalogue.

ño... Harriet, tengo curiosidad. En tus obras veo algunos elementos vagamente sugestivos, gestos espontáneos, pero otras veces todo parece estar mucho más controlado.

KORMAN: Sí, últimamente me pregunto dónde está la sugestión, el gesto. Parece que se desapareció. Creo que es una cuestión sicológica. Hay veces cuando tienes que garabatear; ahorita no siento la necesidad, y mi obra está saliendo bien. A veces realmente no sé en qué consistían aquellos gestos, así que me he ido alejando de aquello. Cuando te dedicas a pintar y estás consciente de tu vida y te enfrentas con la vida en momentos diferentes, surgen muchas cosas distintas. Puede dominar la reserva o el gesto, pero hay cambios aún dentro de contextos reducidos. Por eso me fascina ser pintora. ¿Qué pintor quisiera dejar de serlo?

JEFF ELROD participó en el Programa para Artistas en Residencia de la Fundación Chinati en 1998. Exhibe sus obras con frecuencia en la Galería Texas, en Houston, y la Galería Pat Hearn en Nueva York. En 1997 recibió el Premio Louis Comfort Tiffany.

HARRIET KORMAN ha exhibido muchas veces su obra en museos y galerías de Estados Unidos y Europa desde los setentas. Exhibe con regularidad en Lennon, Weinberg (Nueva York). Se incluyeron sus pinturas en la *Exhibición Bienal Whitney* de 1995 y en *Tras la caída: Aspectos de la pintura abstracta desde 1970*, patrocinado por el Centro Cultural Sung Harbor. La artista ha recibido tres subsidios de la National Endowment for the Arts.

RACKSTRAW DOWNES ingresó hace poco en la Academia Norteamericana de Artes y Letras. Ha exhibido sus obras en las galerías Hirschl & Adler Modern y Marlborough en Nueva York. Downes permaneció durante dos temporadas en la Fundación Chinati, donde exhibirá este otoño una muestra de las obras que creó allí.

ROB WEINER es Director Adjunto de la Fundación Chinati.

JOHN WESLEY exhibirá obras nuevas este otoño en la Galería Jessica Fredericks de Nueva York. Sus obras aparecieron en la exhibición reciente *Robert Grosvenor, Andreas Gursky, John Wesley*, en el Museo de Arte Carnegie. El Museo Stedelijk de Amsterdam organizó una vista retrospectiva de su obra en 1993 (catálogo).

HANNAH GREEN

A Journal in Praise of the Art of John Wesley

The following text was first published in 1974 in the journal *Unmuzzled Ox*. It is the first installment of a journal that was continually updated by John Wesley's late wife, Hannah Green.

December, 1973. *M* is writing about Jack; he is writing a piece on the paintings of John Wesley; he thinks he will call it "The Warm Dark Sayings of John Wesley." He is thinking about Jack; he is studying Jack's paintings; he is asking Jack questions. They spend all morning at the studio looking at paintings and then we go to lunch at Casey's and eat snails and drink beer and talk.

M is a poet. A good poet, too. He's got a wonderfully supple, warm intelligence. He's quick but gentle, and he's inquisitive in just the right way. He is setting off for the pure *fun* of it, it seems, for the intellectual *exercise*, into a new field – art criticism, art and the work of John Wesley. He has gone to our heads. Mine as much as Jack's.

A week has passed. *M* is looking for an *angle*. He and Jack spend another afternoon looking at paintings. Then we have dinner at home on Barrow Street. We talk. Heady stuff. I love it all. *M* is looking for an *angle*. He thinks it may be the *enigmatic quality* of the paintings of John Wesley. What is it? Why is it? The *enigma*.

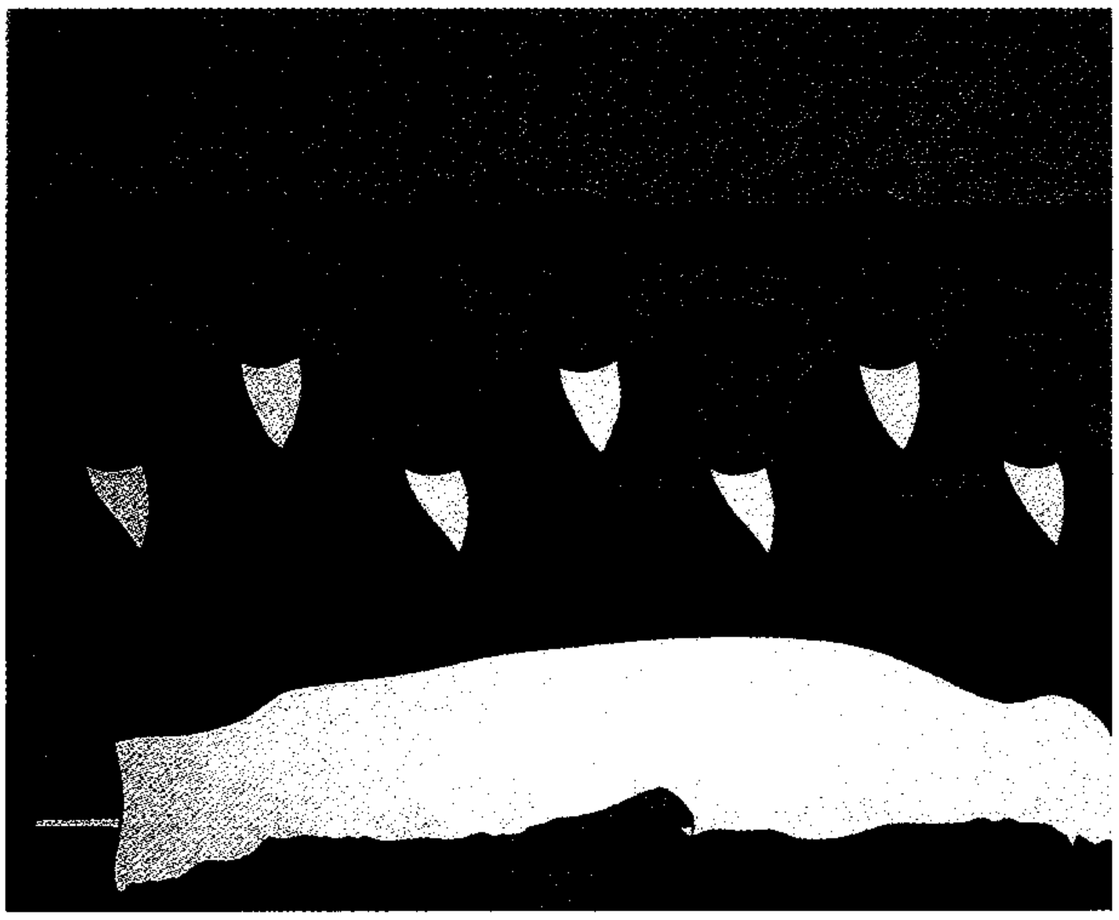
"Ah," I say, exhilarated, for now I see he has arrived at the heart of the secret of Jack's art, at the heart of its origin.

Jack never does anything obvious. His ideas come as the mind turns (like the globe) into darkness. His mysterious and varied iconography must have a certain magic, a certain mystery for himself as well. Thus his work has the power of true surrealism. Thus his humor is original, unique to John Wesley. Thus the enigma entwined like a riddle in each painting is the result of his psychic method.

Jack never makes the obvious statement it would seem his technique would enable him to do. People ask Jack, "How did you do that?" "Oh, I just traced it," he says. I've heard him say that a hundred times, "Oh, I just traced it." He starts from a photograph usually. Something catches his eye. It might be the head of Robert E. Lee or U.S. Grant. It might be General Pershing or Pancho Villa. It might be an ad picturing a girl in pantyhose, or a man in waders in the catalog from L.L. Bean; or it might be Donald Duck screaming and tearing out his feathers.

Whatever it is, he traces it, makes a graph, and uses algebra to enlarge it in several stages until the drawing is ready to be transferred onto the canvas. During what would seem, so described, to be a mechanical process, strange and irrational and funny things go on. Accidents are let to happen, the original image is slowly transformed, sometimes repeated and combined with others in moments of wild inspiration. Jack's wit and sense of humor play on the material; the space of the canvas itself makes certain demands (form); his personal style, his aesthetic sense, his particular sense of elegance, his vision, and his intent shape the forms, work on the images, transforming them, going on until the design is ready to be transferred onto the canvas and brought to life by paint.

In the process, for instance, five Chinese bell boys in a hotel in Hong Kong become a multitude and make the wonderful painting,



JOHN WESLEY, *¿QUIEN ES?*, 1976, ACRYLIC ON CANVAS

COURTESY JESSICA FREDERICKS GALLERY, NEW YORK CITY

HANNAH GREEN

Diario en alabanza del arte de John Wesley

El texto siguiente fue publicado por primera vez en 1974 en la revista *Unmuzzled Ox* [El buey sin bozal]. Constituye la primera entrada en un diario que llevaba Hannah Green.

Diciembre de 1973. M está escribiendo algo sobre Jack; es un artículo sobre las pinturas de John Wesley; piensa llamarlo "Los cálidos y oscuros dichos de John Wesley". Está pensando en Jack, estudiando sus pinturas y haciéndole preguntas. Pasan toda la mañana en el estudio contemplando los cuadros, y luego vamos a Casey's a comer caracoles, tomar cerveza y charlar.

M es un poeta, un buen poeta además. Su inteligencia es maravillosa, maleable y está llena de calor humano. Es ocurrente pero manso y sus preguntas son las que deben hacerse. Se embarca ahora por un nuevo camino, y al parecer por el puro *gusto* y el puro valor *intelectual* de la empresa: la crítica del arte, el arte mismo y las pinturas de John Wesley. Nos tiene intrigados, tanto a mí como a Jack.

Ha pasado una semana. M está madurando su plan de ataque. El y Jack dedican otra tarde a la contemplación de los cuadros. Luego cenamos en casa en la calle Barlow. Conversamos. Cosas trascendentales. Me encanta. M está buscando un enfoque especial. Tal vez resida en la calidad enigmática de las obras de Wesley. ¿Qué es? ¿Por qué es? He ahí el *enigma*.

"Ah", digo yo con júbilo, porque ahora veo que ha penetrado en lo más recóndito del arte de Jack, en el secreto de su origen.

Jack nunca hace nada obvio. Le llegan las ideas mientras le da vueltas la mente (como el globo terráqueo) en la oscuridad. Su iconografía misteriosa y variada debe poseer cierta magia, cierto misterio aún para él mismo. En este sentido su obra ejerce el poder del auténtico surrealismo. Así, su humor es original, único. Y así el enigma, que se compenetra como una adivinanza en cada cuadro, es el resultado de su método psíquico.

Jack no hace nunca la afirmación obvia que su técnica parecería permitirle hacer. La gente le pregunta, "¿Cómo hiciste eso?" Y su respuesta: "Ah, es sólo un calco." Le he oído decir cien veces lo mismo: "Ah, es sólo un calco." Su punto de partida suele ser una fotografía. Algo le llama la atención. Quizá sea el rostro de los generales Robert E. Lee o Grant, o el general Pershing o Pancho Villa. Quizá un anuncio publicitario con una chica que viste pantimedias o un hombre en calzoncillos de un catálogo comercial; o tal vez sea el Pato Donald pegando gritos y arrancándose las plumas de la cola.

Sea lo que sea, lo calca, trazando su curva y utilizando el álgebra para ampliarlo en varias etapas hasta que esté listo para ser transferido al lienzo. Durante este proceso, a todas luces mecá-

"Chinese," exhibited in documenta 5 and now owned by Kasper König. A little girl who might be the model for Alice in Wonderland has lost her clothes and a dark rabbit with enormous ears has his nose so close to that place between her legs it is almost touching her. That's the painting, "Sniff." The head of a man with a large brain and a fine profile in a book by Julian Huxley turns into two men facing each other and one is biting the other's nose. A single tear falls from the eye of the man who is being bitten. And that's "Jack Frost." A frog photographed with its mouth open spitting out something vile tasting becomes three enormous pink frogs with darker pink tongues. Their expressions have become good natured, lascivious, and happily anticipatory. Over them floats a graceful female nude with her eyes closed; all white she is except for her pink nipples, mouth, fingernails and toenails matching the dark pink of the frogs' tongues. The painting is called "Dream of Frogs."

When Jack began painting seriously in California in the mid-fifties he was about 27, working at Northrop Aircraft as an illustrator. He began as an abstract expressionist. "A paint slinger," he says. He learned about composition by being an abstract expressionist. He learned from looking at De Kooning, from looking at Pollock.

"This," says Jack "is composition: Keep the eye in the painting. Keep the eye in one locked device, limited by edges." One of the secrets of composition is to keep the lower right hand corner empty. "Keep the lower right hand corner empty and the eye will go back into the painting."

"Keep the lower right hand corner empty," Jack says again. If you put the most interesting thing there (in the lower right hand corner) the eye will leave the painting as it would the page in reading when it gets to that point.

Jack developed through abstract expressionism into painting hard edged abstractions; and after he came to New York in 1960 he moved slowly toward painting more and more disciplined stripes.

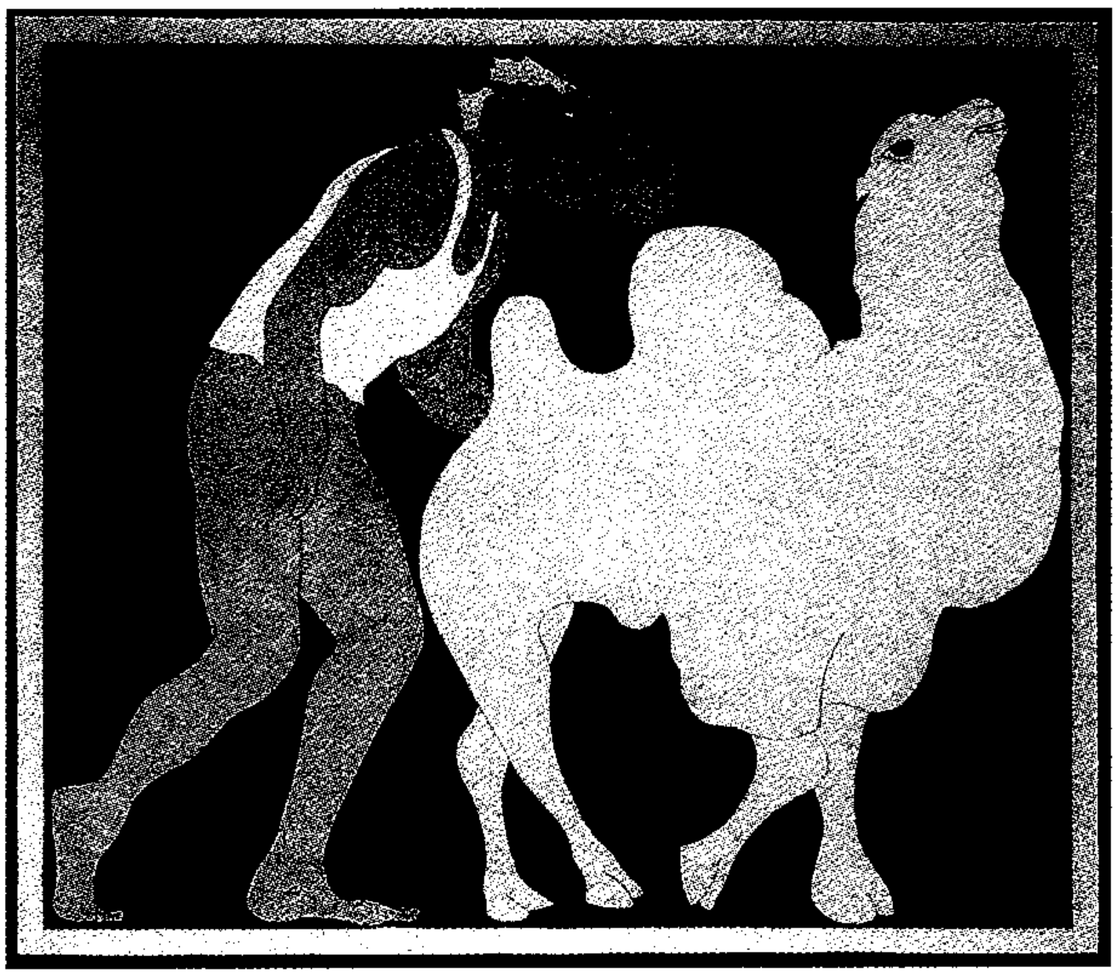
"Then Jasper Johns opened everything up," Jack says. "Jasper Johns led the way." Jack was working in the post office then, and in November, 1961, he painted his post office badge in blue and white, a huge badge 72 inches by 72 inches in blue and white, with his own number, 32554, Post Office Department, United States of America, New York, and in the center the swift galloping horse with his tail flying out and his loyal hatted Postman riding close down upon his back. Blue and white stripes with stars in the white stripes extend from the badge's edges to the edges of the canvas.

Jack painted more badges and emblems and shields in blue and white and grey. Then in the same colors and with tabs as if they were giant emblems, he began painting scenes from the Olympic Games in Los Angeles in 1932. "The last of the innocent Olympic Games," Jack says. The pictures were in a huge leather bound book, *XX Olympiad*, bought by his father who died the following year. Jack painted "Wolfgang Ehrl Congratulates the Champion." He painted "The Arrival of Count de Baillet-Latour." He painted the Italian Road Race Team standing behind their bicycles, posing. "Their beautiful boyish faces," Jack tells me for I have never seen the painting – it is in a private collection in Texas and he has no photograph of it. "Their beautiful boyish faces," he says. "So innocent...having come all that way from Italy to Los Angeles to ride their bicycles in that year between the wars. They'd be in their sixties now if they survived the war."

He painted the head of George Washington with three Indians; he

nico, ocurren cosas raras, curiosas, irracionales. Con su complicidad suceden accidentes, la imagen original queda transformada, a veces repetida y combinada con otras en momentos de inspiración delirante. El ingenio y el sentido de humor que tiene Jack ejercen un influjo sobre el material; el espacio del lienzo mismo plantea ciertas exigencias (la forma); su estilo personal, su estética, su peculiar sentido de la elegancia, su visión y su intención van definiendo las formas, forjando las imágenes, transformándolas, hasta el momento de pasar el diseño al lienzo y darle vida mediante la pintura.

Durante este proceso, por ejemplo, cinco maleteros chinos en un hotel de Hong Kong se convierten en una multitud y conforman el maravilloso cuadro



JOHN WESLEY, *CAMEL*, 1966, ACRYLIC ON CANVAS

COURTESY THE ARTIST

"Chino", exhibido en Documenta 5 y actualmente de la propiedad de Kasper König. Una muchacha que pudiera ser Alicia en el país de las maravillas ha perdido su ropa, y un conejo oscuro de orejas enormes está con su nariz tan cerca de aquel lugar entre las piernas de la niña que casi la está tocando. Esta es la obra intitulada "Husmear". La cabeza de un hombre con cerebro grande y fino perfil en un libro de Julian Huxley se convierte en dos hombres que se hacen frente, uno de los cuales le está mordiendo la nariz al otro. Esta obra se llama Jack Frost [personificación de la escarcha]. Una rana fotografiada con la boca abierta y escupiendo algo asqueroso se transforma en tres descomunales ranas de color de rosa con lenguas de un tono de rosa más oscuro. Se muestran de buen humor, lascivas, de alegre anticipación. Por encima de ellas flota una garbosa mujer desnuda con los ojos cerrados, blanca en su totalidad menos sus tetas, su boca y las uñas de sus manos y pies, todas ellas del mismo color que las lenguas de rana. Esta obra es "Sueño de ranas".

Cuando Jack comenzó a pintar en serio en California a mediados de los cincuentas, tenía unos 27 años y trabajaba como ilustrador con la compañía de aviación Northrup. Al principio fue un expresionista abstracto. "Un embadurnador", decía él. Aprendió la composición a través del expresionismo abstracto y contemplando a De Kooning y Pollock.

"La composición", explica Jack, "consiste en conseguir que el ojo no abandone el cuadro. Conseguir que el ojo no pueda escapar del espacio encerrado por el marco." Uno de los secretos de la composición es asegurar que el ángulo inferior derecho esté vacío. "Si dejas vacío el ángulo inferior derecho, el ojo volverá hacia el centro del cuadro."

"El ángulo inferior derecho debe estar vacío", reitera Jack. "Si colocas allí lo más interesante del cuadro, el ojo abandonará la obra como abandona la página durante la lectura."

La evolución de Jack, pasando por el expresionismo abstracto, ha desembocado en la abstracción filosa, y después de llegar a Nueva York en 1960, ha tendido gradualmente a pintar listones cada vez más disciplinados.

"Entonces fue cuando Jasper Johns abrió todo el panorama", afirma Jack. "Johns fue el pionero." En aquel entonces Jack trabajaba en la oficina de correos, y en noviembre de 1961 pintó su propio gafete de empleado, con un tamaño de 72 por 72 pulgadas y su propio número de identificación, el 32554, y las palabras "Departamento de Correos, Estados Unidos de América, Nueva York" y en el centro un corcel galopante con la cola al aire, montado por un cartero fiel con sombrero. Al fondo se extendían, desde los bordes del gafete hasta los del lienzo, unos listones de color azul y blanco, con estrellas en los listones blancos.

Jack pintó más gafetes y emblemas y escudos en azul y blanco y gris. Luego, en los mismos colores, y con lengüetas como si fueran gigantescos emblemas, empezó a pintar escenas de los Juegos Olímpicos de Los Angeles en 1932. "La última Olimpiada inocente," dice Jack. Las fotografías estaban en un gran libro encuadernado en cuero, *La XX Olimpiada*, comprado por su padre, quien murió al año siguiente. Jack pintó "Wolfgang Ehrl felicita al campeón". Pintó "La llegada del conde de Baillet-

painted Von Hindenberg and Enver Bay; then he painted Daniel Boone with his dog.

In November, 1962, he painted "Dancing Frogs and Waiting Shark," now in the collection of Donald Judd where it can occasionally be seen through the windows of Judd's great old cast iron building on Spring Street in SoHo. Ten dancing frogs, all white, five in a row, one row on top of the other, the rows tilting just slightly in opposite directions (the frog was taken from a photograph in a biology textbook of a frog being dissected), ten dancing frogs all so gay, dancing on their long, thin frog legs with their little frog hands upraised, so gay and light and all in step; and below them swims a long, grey shark.

The painting is significant, I think, for besides its visual charm and perfection, Jack sounds here for the first time explicitly the deeper theme that runs through his work (and is always there in his mind whether he deals with it directly or not) the theme of mortality: the fleeting, intoxicating joy of life, the ever presence of death waiting to claim us one by one, Death biding his time like the waiting shark.

The theme emerges again explicitly but with a varying note in "Brides" painted in 1965. Four white brides in all, in a row smile their vacuous smiles and below is bowed as if in prayer a dark man, grey, naked, who represents not death but the knowledge of mortality, the awful awareness of the meaning of desire.

And now, in 1973 and 1974, in luminous form like the memories of childhood, this knowledge of mortality permeates the series, "Searching for Bumstead" – the empty rooms of Bumstead's house, haunting and lovely, one after another the empty rooms where absence is present and *loss* is captured.

"It better be funny," Jack says, trembling with feeling. "It better be funny," he says. It better be funny – meaning life, the human predicament.

Jack's use of repetition is both formal (an answer to the demand of the space of the canvas) and philosophical: repetition makes things funny and it puts things in their proper perspective.

"If you say foot foot foot foot foot foot foot foot foot long enough, then foot becomes hilarious," Jack says. "If you paint 40 Nixons, it puts Nixon in his place." He calls it "the Henry Ford Syndrome."

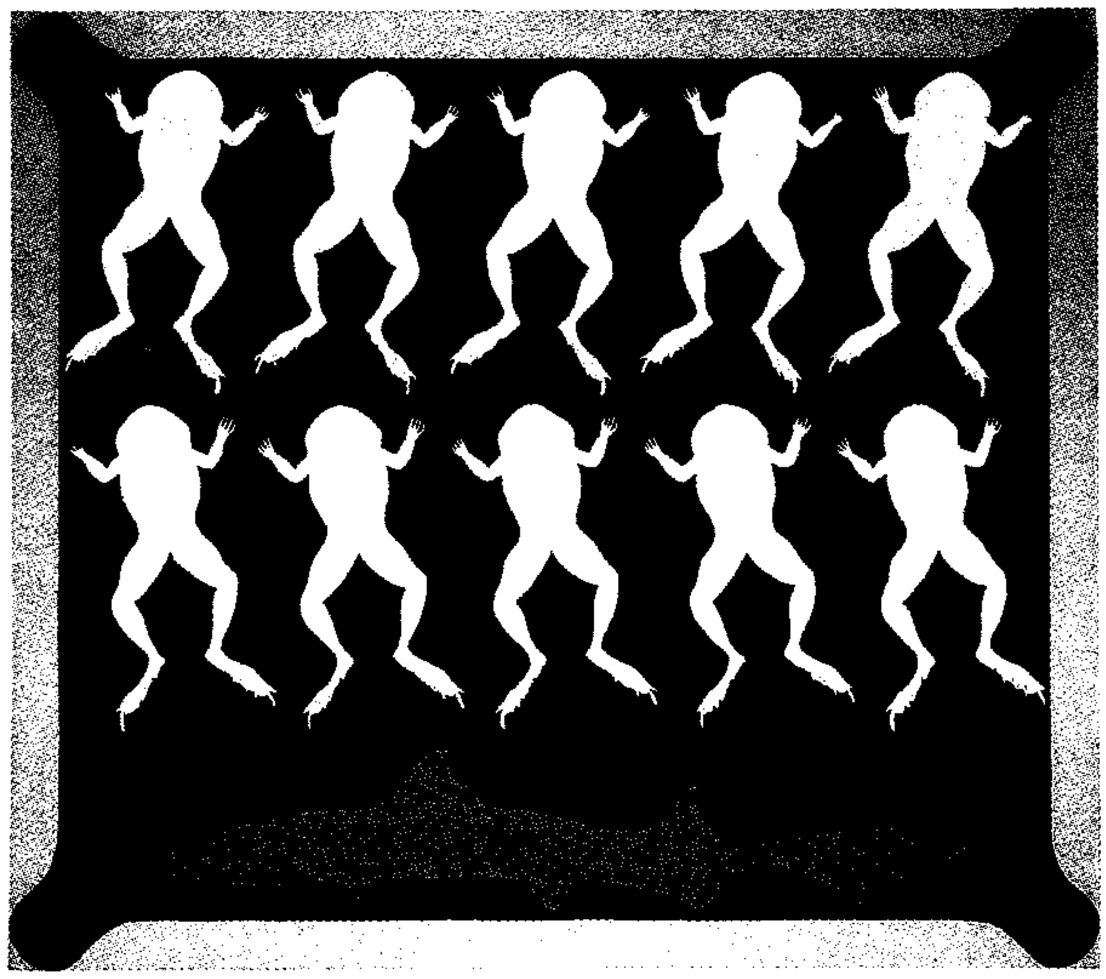
After seeing Jack's show a year ago Charlie Pratt said in his marvelous booming voice, "First Jack's paintings make you laugh. Then you get tears in your eyes." Romulous Linney said "Jack teaches you a new way to laugh. Then he teaches you a new way to cry." Archie Miller spoke of some of Jack's paintings as having a kind of "wacky black humour." When Jack says something funny, John Brooks looks at him with delight: "You are just like your paintings," he says.

When Jack first became known in New York it was as a Pop Artist. His first show at the Robert Elkon Gallery was in February, 1963, and it sold out. In April of that year he was included in "The Popular Image" exhibition in Washington at the Gallery of Modern Art along with Johns, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Dine, Wesselman, etc. Showing me the catalog that went with the record they made for the show, Jack points to the picture of Johns whom he continues to admire. "Isn't he beautiful," Jack says.

Ten years have passed since then and Jack is still associated with the Pop Movement in the public mind, but as time has gone on, it has become clear that he is, rather, an eccentric, absolutely individual, a humorist, a surrealist, "an hermetic visual poet," as Peter Schjeldahl

Latour". Pintó el equipo de ciclistas de carrera italianos posando detrás de sus bicicletas. Esta obra no la he visto porque forma parte de una colección privada en Texas y no existen fotografías de ella, pero Jack me dice que "Aquellos muchachos con sus hermosas caras juveniles, tan inocentes, que viajaron desde Italia a Los Angeles para competir en ese año entre las dos guerras mundiales, ahora tendrían más de sesenta años si sobrevivieron la guerra."

Pintó la cabeza de Jorge Washington con tres indios, pintó Von Hindenberg y Enver Bay, y luego pintó "Ranas bailando y tiburón en espera", que ahora pertenece a la colección de Donald Judd, donde a veces se puede ver a través de las ventanas del gran edificio



JOHN WESLEY, *DANCING FROGS AND WAITING SHARK*, 1962, OIL ON CANVAS

COLLECTION THE JUDD FOUNDATION, MARFA

viejo de hierro forjado de Judd, ubicado en la calle Spring en SoHo. Son diez ranas que bailan, todas blancas, en dos filas de cinco cada una, una encima de la obra y ladeadas ligeramente en direcciones contrarias (la rana proviene de una fotografía en un libro de texto de biología, una disección). Diez ranas bailarinas, todas tan alegres sobre sus largas y delgadas ancas y con sus manitas de rana levantadas en alto, tan felices y ágiles, bailando al unísono, y debajo de ellas nada un largo tiburón gris.

Este cuadro me parece significativo, pues además de su encanto visual y su perfección, Jack enuncia precisamente aquí, por primera vez y en forma explícita, el tema más profundo que caracteriza a su obra (y que está siempre presente en su pensamiento, aunque no le dé expresión directa), es decir, la mortalidad: la alegría fugaz y embriagadora de vivir, la omnipresencia de la muerte que nos acecha, lista para cosecharnos uno por uno, la Muerte que aguarda el momento oportuno con la paciencia del tiburón.

Este tema se hace notar de nuevo en forma explícita, aunque con otro matiz, en "Novias", de 1965. Cuatro novias en fila, vestidas de blanco, sonriendo con vacuidad, y abajo un hombre oscuro, gris, desnudo, inclinado como si estuviera rezando, quien representa no la muerte sino la conciencia de la mortalidad, la terrible comprensión del significado del deseo.

Y ahora, en 1973 y 1974, en forma luminosa como los recuerdos de la infancia, esta conciencia de la mortalidad permea la serie intitulada "En busca de Bumstead" – las habitaciones vacías de la casa de Bumstead, bellas y estremecedoras, uno tras otro los cuartos vacíos donde la ausencia está presente y se proyecta la idea de pérdida.

"Más vale que tenga gracia", dice Jack, temblando de emoción. "Más vale que tenga gracia", repite. O sea, la vida, el dilema humano.

El uso que hace Jack de la repetición responde a consideraciones tanto formales (una respuesta ante las exigencias del espacio del lienzo) como filosóficas (la repetición concede cierta gracia a las cosas y les da su debida perspectiva).

"Si tú dices pie pie pie pie pie pie pie pie suficientes veces, pie llega a ser cómico", explica Jack. "Si pintas 40 veces a Nixon, tiene el efecto de poner a Nixon en su lugar." Se refiere a este fenómeno como "el síndrome Henry Ford".

Después de ver la exposición de Jack hace un año, Charlie Pratt, con su magnífica y estentórea voz, declaró: "Primero los cuadros de Jack te hacen reír. Luego se te llenan los ojos de lágrimas." Romulous Linney dijo: "Jack te enseña una nueva manera de reír. Luego te enseña una nueva manera de llorar." Archie Miller se refería al "humor negro y un tanto absurdo" de los cuadros de Jack. Cuando Jack dice algo gracioso, John Brooks lo mira embelesado y exclama: "Eres exactamente como tus cuadros".

Jack llegó a conocerse primero en Nueva York como un artista pop. Su primera exhibición en la galería Robert Elkon fue en febrero de 1963 y se vendieron todas las entradas. En abril del mismo año sus obras formaron parte de la exhibición "La Imagen Popular" celebrada en la Galería de Arte Moderno de Washington, al lado de las de Johns, Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, Oldenburg, Rosenquist, Dine, Wesselman y otros. Jack me enseña el

called him in the *Times* last year.
For me Jack's paintings, the best of them, have the lyric quality, the perfection of form, the quality of painting on Greek vases, the quality of certain Oriental painting. It is the quality of line in his painting, it is the grace, the flat surface, the use of repetition, the perfection of form. It is his genius for clarity of shape, for purity of line along with his varied subject matter (the funnies, old photographs, the First World War) that distinguish him.
In Ulm where we went after documenta 5 opened in the summer of 1972, Jack saw his first Gothic cathedral, and as we sat later in a cafe by one of the little canals there, reading the book on the Ulmer Münster, Jack said, "My painting like the German Gothic style aims at thin construction and precise clean shaping." "I just like the idea," he added because he makes it a rule not to talk about his work and above all not to catch himself sounding eloquent. Seeing this now he is shocked. "I call that *hubris*," Jack says. "Comparing myself to a cathedral. Are you sure I said that? It's a *sin*." I know he said it because it caught my fancy and I wrote it down in my notebook, but he wasn't comparing himself to the cathedral, he just thought the phrase in the guidebook applied to his work.
At documenta in Kassel (that lovely city high on the hill looking out over the green valley of River Fulda where once upon a time the king of Hessen made his Hessians play at war games on the water) Dan Graham said one morning at breakfast that Jack, because he falls into no category, had very nearly baffled the German curator planners of documenta with their German necessity for logic. He had very nearly baffled them, but not quite, for with the most subtle design on their part Jack was given a room of his own at the back of the *Neue Galerie*, at the back, neatly separating two galleries devoted to *Neuer Realismus*, directly downstairs from the category of *Individuelle Mythologien*; and as you come upstairs from the gallery devoted to *Politische Propaganda* and enter Jack's room you encounter his painting, "Chinese!"

Jack feels a kinship with Douanier Rousseau. "You are both primitives," I say, fumbling.
"No," Jack says with authority: "We are both surrealists."
I think (after thought) that in Jack's work, as in Rousseau's, the charm of the primitive is combined with the elegance of the classic.
Some people liken Jack to Picabia, but Jack doesn't see that. Some liken him to Klimt. He doesn't see that exactly, but in another way he does. "He was self-taught like me," Jack says.
"What do you mean *amateur!*" Tillie Olsen says in her studio at MacDowell where we have gone for Christmas.
"He didn't really know what he was doing," Jack says. "He was a physician, I think. He just kept on painting until he got it right."
"I'm not a real painter," Jack says. "I'm getting away with murder. I don't really know how. I can only do what I do."
"Ah," says Tillie, delighted. "What Florence Howe calls the working class fear of being found out. You never think you really know if you learned it by yourself, if you're first generation. You always feel you are covering up."
Another time Jack said, "I'm not a real painter. The *real* painters went to Yale and studied with Albers." Also he thinks it's *because* of his lack of education, his lack of training that he is as he is, that is to say, *original*. His talent is in part defined by his limitations, by the lack of certain skills. If he could paint whatever he wanted, he wouldn't be John Wesley.

The day before Christmas M calls and Jack spends about an hour in the phone booth at MacDowell while M reads him what he has written. Jack is madly delighted. He loves every word of it. Later he tells me he told M, "By the time you are thirty the whole world will be in love with you." We both believe this to be a fact.

Since we arrived at MacDowell Jack has been working like one possessed. The first morning he bought paint and painted the wall of the Cheney Studio which had been allowed to deteriorate miserably. He painted the walls white (as they had been once) and since then his small paintings on paper and the larger canvases have, one after another, day by day, filled with color. In the evenings I find them lined up along the wall. The empty rooms of Bumstead's house. His chair. His slippers by the bed. His

catálogo de esa exhibición y señala la foto de Jasper Johns, de quien sigue siendo ardiente admirador. "¿No es hermoso?" me pregunta Jack.
Han pasado diez años y a Jack el público todavía le asocia con el movimiento pop, pero con el transcurso del tiempo ha quedado claro que se trata más bien de un excéntrico absolutamente individual, un humorista, un surrealista y, en las palabras de Peter Schjeldahl el año pasado en el *New York Times*, "un poeta visual hermético".
Para mí, los cuadros de Jack, los mejores entre ellos, poseen una cualidad lírica, una perfección formal, se asemejan a la pintura en las urnas griegas y a ciertas pinturas orientales. Es la cualidad de las líneas, el garbo, la superficie plana, el uso de la repetición, la perfección de la forma. Es su genio para la claridad de las formas y la pureza de las líneas, junto con sus temas variados (las tiras cómicas, las fotografías viejas, la Primera Guerra Mundial) lo que lo distingue.
En Ulm, adonde fuimos después de que abrió Documenta 5 en el verano de 1972, Jack vio por primera vez una catedral gótica; luego, en un café a orillas de uno de los canales que hay allí, Jack leía un libro sobre el Ulmer Münster, Jack dijo: "Mi pintura, como el gótico alemán, busca la delgadez de construcción y las formas limpias y precisas". Entonces agregó: "Simplemente me gusta la idea". Y es que por lo general no le agrada hablar acerca de su obra, ni mucho menos sorprenderse en elocuentes disquisiciones al respecto. Al ver esto ahora, se asombra. "A eso lo llamo *hubris*", dice Jack. "Compararme a mí mismo con una catedral. ¿Estás segura de que yo dije eso? Es un *pecado*." Sí estoy segura, porque el comentario me llamó la atención y lo anoté. Pero no se comparaba con la catedral: sólo le parecía que la frase de la guía turística tenía aplicación a su propia obra.
En Documenta en Kassel (una ciudad hermosa encaramada en una colina con vista al verde valle del río Fulda, donde una vez el rey de Hesse hizo que sus soldados realizaran simulacros de combate, Dan Graham dijo una vez, al desayunar, que Jack, a quien resulta difícil clasificar, había casi desconcertado a los curadores que planearon Documenta, con su necesidad de lógica alemana. Los había casi desconcertado, pero no del todo, pues con sutileza le asignaron a la obra de Jack una sala al fondo de la *Neue Galerie*, que separaba dos galerías dedicadas a *Neuer Realismus* y en el piso justamente debajo de la categoría *Individuelle Mythologien*. Al subir las escaleras desde la galería de la *Politische Propaganda* y entrar en la sala de Jack, lo primero que uno ve es su cuadro "Chino"!

Jack siente afinidad con Douanier Rousseau. "Ustedes dos son primitivos", le dije, tanteando.
"No", dijo Jack con tono seguro. "Somos ambos surrealistas."
Tras recapacitar, creo que en la obra de Jack, como en la de Rousseau, se combina el encanto de lo primitivo con la elegancia de lo clásico.
Algunos comparan a Jack con Picabia, pero Jack no está de acuerdo. Otros los comparan con Klimt, y en eso no está del todo de acuerdo, pero en parte sí. "Klimt fue autodidacto como yo", puntualiza Jack.
"¿Qué quieres decir *amateur*!" pregunta Tillie Olsen en su estudio en MacDowell, adonde hemos ido a pasar la Navidad.
"Es que en realidad él no sabía lo que estaba haciendo, igual que yo", aclara Jack. "Era médico, me parece, pero siguió pintando hasta que le salió bien."
Y luego confiesa: "Yo no soy un pintor de veras. Estoy haciendo barbaridades. En serio no sé cómo lo hago. Me limito a hacer lo que sé."
"Ah", contesta Tillie, embelesada. "Lo que Florence Howe llama el temor burgués de que pongan a uno en evidencia. Nunca crees que verdaderamente sabes algo si lo has aprendido por tu cuenta, si eres la primera generación. Siempre piensas que tienes que ocultar algo."
En otra ocasión Jack expresó: "No soy un pintor de veras. Los verdaderos pintores asistieron a Yale y estudiaron con Albers." Por otra parte, cree que es su falta de educación y entrenamiento lo que determina su modo de ser, es decir, su *originalidad*. Su talento se define en parte por sus limitaciones, su carencia de ciertas habilidades. Si pudiera pintar todo lo que quisiera, no sería John Wesley.

El día antes de Navidad llama M, y Jack pasa casi una hora en la caseta telefónica de MacDowell mientras M le lee lo que ha escrito. Jack está encantadísimo. Le entusiasma cada palabra. Más tarde, me dice que le dijo a M: "Cuando tengas 30 años, el mundo entero estará a tus pies". Y ambos lo creemos.

Desde que llegamos a MacDowell, Jack trabaja como un endemoniado. El primer día compró pintura y pintó la pared del Estudio Cheney, el cual se había deteriorado deplorablemente. Pintó las paredes de blanco (como antes habían estado) y desde entonces sus pinturas

bath tub filled with water. And no one is there. The bottom of the stairs, the empty hall, the orange banister. And no one is home.

The colors are bright, pure; the lines are pure; there is a kind of perfect harmony; and there is light. The paintings are as luminous as scenes of childhood memory. The empty rooms are haunting; there is a presence there. *Life*. The rooms are haunting and yet, at the same time, sensually so lovely. These are beautiful paintings.

Something new has happened in Jack, in his work; it is as if he has broken through in his work into a new state of consciousness. He is very high strung, keyed up. He can't sleep. He wakes dreaming of colors. He goes to breakfast early, then to his studio.

"Blessed state," Tillie says when I tell her, because I am partly worried about him (while also I am very excited, almost euphoric thinking of what he is painting).

These paintings are very personal to Jack, more personal than anything he has ever painted before, he tells me.

"It's really my house when I was little," he says. "Those lamps, those curtains, that chair. They were in my house then," he says.

"It's really my father I am looking for," he says another time. "My father was like Bumstead. He was thin like Bumstead and he wore a tie to work, and when he came home from work in the evening he tipped his hat to the neighbors."

"I'm seeking Ner Wesley," Jack said. Ner was the name of Jack's father as well as the name of his son.

In the painting he is seeking Ner Wesley, his father, who died of a stroke in the bathroom at 12 o'clock noon one Saturday when he was 38, and Jack was five. His father had gone to work that morning and come home a little early because he wasn't feeling well. Jack saw him lying out in the bathroom, and after that his father was gone. And after that, a few years after, Jack went to live in the orphanage, The McKinley Home for Boys, and stayed there until his mother married again.

Sunday, December 30, just before Jack will have to move his studio, I bring Tillie to see Jack's paintings. We walk across the snowy fields, through the snowy woods, under the tall old pines (hallowed place)

en papel y los lienzos más grandes se han llenado, uno tras otro y día tras día, de color. En las tardes los encuentro alineados en la pared. Las habitaciones vacías de la casa de Bumstead. Su sillón. Sus pantuflas junto a la cama. Su tina llena de agua. Y no hay nadie allí. El pie de las escaleras, el pasillo desierto, el pasamanos anaranjado. Y nadie en casa.

Los colores son nítidos, puros; las líneas puras; hay una especie de armonía perfecta; y hay luz. Los cuadros son tan luminosos como escenas de recuerdos de la infancia. Las habitaciones vacías son alucinantes; hay allí una presencia. *Vida*. Las habitaciones son alucinantes, y sin embargo, al mismo tiempo, tan hermosas y sensuales. Estas pinturas son bellas.

JOHN WESLEY, *TURKEYS*, 1965, OIL AND ENAMEL ON CANVAS

COURTESY JESSICA FREDERICKS GALLERY, NEW YORK CITY

Algo nuevo ha nacido en Jack, en su obra. Es como si hubiera alcanzado un nuevo estado de conciencia en lo que produce. Está muy nervioso, tenso. No concilia el sueño. Se despierta soñando colores. Se va a desayunar temprano y luego a su estudio.

"Bendita condición", dice Tillie cuando se lo explico, porque él me tiene un poquito preocupada (aunque a la vez me emociono, estoy casi eufórica pensando en lo que está pintando).

Estas pinturas son algo muy personal para Jack, más personal según él que cualquier cosa que haya pintado hasta ahora.

"De hecho, es mi casa cuando yo era niño", me dice. "Aquellas lámparas, aquellas cortinas, aquel sillón. Estaban en mi casa entonces."

"En realidad es a mi padre a quien busco", me confía. "Mi padre era como Bumstead y vestía corbata para ir al trabajo, y al regresar a casa por la tarde saludaba a los vecinos levantándose el sombrero."

"Ando en busca de Ner Wesley", afirmó Jack. Se llamaban Ner tanto el papá como el hijo de Jack.

En la pintura busca al Ner Wesley padre, que murió de un embolio en el baño a mediodía un día sábado cuando tenía 38 años y Jack tenía cinco. Su padre había ido a trabajar aquella mañana y regresó temprano porque no se sentía bien. Jack lo vio tendido sobre el piso del baño, y después le faltaba su papá. Algunos años después Jack se fue a vivir en un orfanatorio, el asilo McKinley para muchachos, y allí se quedó hasta que su mamá se volvió a casar.

El domingo 30 de diciembre, justo antes de que Jack tenga que trasladar su estudio, traigo a Tillie para que vea las pinturas. Caminamos por las campos nevados, el bosque nevado, debajo de los vetustos pinos (lugar sagrado) donde vislumbramos Monadnock, y luego descendemos adonde está el Cheney, detrás de un muro de piedra.

Adentro, permanecemos largo rato contemplando los cuadros. Sin decir palabra, Tillie camina entre ellos. Veo la intensidad con que ella los siente, lo conmovida que está. Siento su reverencia, y la sangre se me sube a la garganta. Estoy a punto de llorar. La luz. La luz. Aquí la luz de los cuadros se halla de alguna forma más concentrada, más luminosa que la luz de afuera reflejada por la nieve.

"Jack ve cuán mortales somos, cuán perecederos", comenta Tillie. "Comprende como nuestras cosas nos sobreviven. Esas pantuflas. Ese sillón. Esa lámpara."

Se detiene delante de un cuadro, el rincón de una habitación verde con una ventana ("La ventana de B" es el nombre que Jack le dará después). "¿Qué es?" interroga. "Esta esquina y la ventana. El vacío. ¿Qué es lo que lo hace tan perfecto?"

¿Qué es? No lo sé yo tampoco. El *Tao*, el aliento vital, el ente dentro del cuadro. ¿Cómo es que está presente en algunos cuadros y en otros no tanto? Es aquello que algunos pintores no captan nunca, ni una vez en la vida. Es el milagro de la vida. Los chinos lo pueden analizar, pero para nosotros es misterioso. De alguna manera ocurre que las líneas están precisamente como están, los colores, el espacio del piso, el tapete con sus arrugas, la ventana que deja ver la verdura de los árboles, las cortinas. De alguna manera ocurre que todos estos elementos convergen para dar vida a un sentido de ausencia que

where we see Monadnock; and then we walk down over the brow of the hill a bit to the Cheney behind the stone wall.

Inside we stand a long time looking at the paintings, not talking. Tillie goes from one to the next. I feel how strongly she feels them, how moved she is. I feel her reverence, and my blood rises to my throat. I am close to tears. The light. The light. In here the light in the paintings is somehow more concentrated, more luminous than the light on the snow outside.

"Jack sees how mortal we are, how perishable," Tillie says. "He sees how our things outlast us. Those slippers. That chair. That lamp."

She stands before the green empty corner of a room with a window. ("B's Window," Jack calls it later.) "What is it?" she says, "That corner with the window. The emptiness. What is it that makes it so perfect?"

What is it? I don't know either. The *Tao*, the breath of life, the being in the painting. How is it that it is there in some and in others perhaps not quite. It is the thing some artists may never capture, no matter how skilled they are, this is the thing they may never capture, not in a whole life time. It is the miracle of life. The Chinese can analyze it. For us it is mysterious. Somehow it has happened here that the lines just as they are, the colors, the space of the floor, the rug with its wrinkles, the window just there with its view of green trees, the curtains; somehow it has happened that all these have gone together to bring

to life a sense of absence which is presence. *Life* is here.

"The technique is so different," Tillie says. "And yet it has the feel of certain of Munch's paintings. It has the feeling of that room of Hopper's."

In the studio in that snow full sun lit day, Tillie spends a long time looking carefully at the orange bannister at the bottom of the stairs. "Look," she says. "Look at the lines. How they vary. The irregularities." She is tracing in air, close, the lines of the bannisters.

At dinner one evening when Jack isn't there someone asks about Jack's work. "He's a pop painter, isn't he?"

"No," says Tillie firmly. "Jack is not a Pop Painter. He is a painter of mortality."

January, 1974. We are back in New York. Jack's show will open at Robert Elkon's on February 9.

M is *re*writing the article about Jack. He is *re*writing. At first we lose heart, but then his spirit revives us. It's getting better and better, he says. He's very excited about it. While we've been in New Hampshire he's been all over the city talking to people, interviewing them, mastering new concepts, learning the language of art criticism.

M is thinking about Jack and animals. Jack and animals. Jack and animal symbolism. He is thinking about "Cheep" painted in 1962, the first of the animal paintings – baby birds in a nest with their beaks wide open, and above them the parent birds hover, each with a worm. "Hunger," says Michael quizzically. "Hunger." And bears. He's thinking of a painting called "Honey Pot." "Bears like honey," *M* says, smiling mysteriously. "Hmmm." He is thinking in particular about the polar bear embracing the sleeping woman in the painting called "Turkey." Above the bear stand three pink turkeys. "What do the turkeys mean," asks *M*.

"Turkeys are the dumbest animal there is," says Jack. "They are so dumb, domestic turkeys, that if it starts to rain they look up in curiosity and the rain will fill their lungs and drown them. You can't leave turkeys out in the rain."

M wants to go to the zoo with Jack. He says Douanier Rousseau spent all his time in the zoo in Paris and that's where he painted his jungle scenes. Jack says Rousseau got his animals from a child's book of animal illustrations.

es la presencia. Aquí está la *vida*.

"La técnica es tan diferente", dice Tillie. "Y sin embargo trae recuerdos de algunos cuadros de Munch. Produce la misma sensación que ese cuarto de Hopper."

Ese día lleno de sol y de nieve, Tillie permanece largo tiempo contemplando el pasamanos anaranjado al pie de las escaleras. "Mira", me advierte. "Mira las líneas, cómo son variadas. Las irregularidades." Y dibuja en el aire las líneas.

De sobremesa, una noche cuando falta Jack, alguien pregunta acerca de su obra. "Es un pintor pop, ¿verdad?"

"No", responde Tillie con firmeza. "Jack no es un pintor pop. Es un pintor de la mortalidad."

Enero de 1974. Estamos de regreso en Nueva York. La exhibición de Jack abrirá en la galería de Robert Elkon el 9 de febrero.

M vuelve a escribir su artículo sobre Jack. Lo está escribiendo de nuevo. Al principio nos desanimamos, pero luego su espíritu nos revive. Está cada vez mejor, dice. Está muy emocionado. Mientras estuvimos en Nueva Hampshire, M ha recorrido la ciudad, conversando con la gente, entrevistándola, dominando conceptos nuevos, aprendiendo el lenguaje de la crítica del arte.

M está pensando en Jack y en los animales. Jack y los animales. Jack y el simbolismo de los animales. Está pensando en "Cheep" ("Pío, pío"), de 1962, el primero de los cuadros de animales: pajaritos recién nacidos en el nido con los picos abiertos, y encima de ellos aletean los padres, cada uno con un gusano. "Hambre", dice Michael con ironía. "Hambre." Y los osos. Está recordando un cuadro intitulado "Honey Pot" ("Pote de miel"). "A los osos les encanta la miel", dice M con una sonrisa misteriosa. "Hmmm." Piensa en particular sobre el oso polar que abraza a una mujer dormida en el cuadro "Turkey" ("Pavo"). Por encima del oso aparecen tres osos color de rosa. "¿Qué significan los pavos?" pregunta M.

"El pavo es el animal más tonto que hay", contesta Jack. "Son tan tontos que si comienza a llover, levantan la vista con curiosidad y el agua les llena los pulmones y se ahogan. A los pavos no se les puede dejar al aire libre cuando llueve."

M quiere ir al zoológico con Jack. Dice que Douanier Rousseau pasó todo el tiempo en el zoológico de París y fue allí donde pintó sus escenas de la selva. Jack dice que Rousseau sacó sus animales de un libro de ilustraciones para niños.

M tiene razón en cuanto a Jack y los animales. Jack es bondadoso y tiene mucho calor humano (literalmente, pues su piel es cálida, a veces caliente). Se identifica con los animales, y éstos perciben el interés y la comprensión que les tiene. (Los perros que trotan por la calle absortos en sus asuntos se dejan distraer de su propósito cuando encuentran a Jack en su camino; se detienen y se acercan para investigarlo y sienten una rara alegría.) Cuando visitamos el zoológico del Parque Central, el león nos rugió. Rugió y rugió, ahuecando el pecho, y le resaltaban las venas. Siguió rugiendo hasta que llegó el cuidador y le acarició la nariz, y el león se ablandó, frotó la crin contra las barras de la jaula, rogando que le siguieran acariciando. Durante varias semanas después de esa experiencia, Jack se imaginó que él era ese león. Y rugía, hasta de noche en las calles.

Jack is right about Jack and animals. Jack is kind and very warm (literally, physically his skin is warm, even hot sometimes). He identifies with animals and they feel his sympathy. (Busy dogs hurrying along the street on some important business are distracted from it if Jack passes; they stop to investigate Jack and go beside themselves with joy.) When we went to Central Park Zoo the lion roared for us. He roared and roared; his stomach puffed in and out and his veins stood out; he roared until finally the keeper came and patted his nose and the lion melted, rubbed his mane against the edge of the cage to be patted some more. For weeks after that from time to time Jack imagined he was that lion. He roared – even in the streets at night.

February 7. The paintings go off to the gallery to be hung. Jack and I have to drive out to Greenburg, New York for me to give a reading in the library there.

Late at night on the way home we drive down Madison Avenue and stop to look at "B's Hats" in the window up there on the second floor, up there on Madison Avenue where no one passes on foot this time of night. Up there in the lighted window the hats float silently over the green lawn; silently they float at night with no one but us to see them; and silently joyously they will float through the day in the midst of the noise of New York; and they'll float on just that way whether anyone looks up to see them or not.

February 9, the day of the Opening, Tillie, who cannot come down for the occasion, writes, "'Absence is condensed presence,' Emily Dickinson wrote and you, Jack, paint. The chair is empty, as the shoes, and the clothes bodiless in the closet, and the hats fly in the wind, and yet everywhere the condensed presence." And Tillie quotes the lines from Rilke that "Searching for Bumstead" made her think of: "all this that's here so fleeting/ seems to require us and strangely concern us/us, the most fleeting of all."

Febrero 7. Se han llevado los cuadros a la galería para la exhibición. Jack y yo tenemos que ir a Greenburg, Nueva York, donde voy a hacer una lectura en la biblioteca de ese pueblo.

Entrada la noche, de regreso a casa en el auto, bajamos por la avenida Madison, y paramos para ver "B's Hats" ("Los sombreros de B") allá arriba en la ventana del segundo piso, allí en la avenida Madison donde a estas horas nadie se pasea a pie. Allá arriba, en la ventana iluminada, los sombreros flotan en silencio sobre el prado verde; flotan en el silencio nocturno sin que nadie los vea salvo nosotros, y en silencio, con júbilo, flotarán por el día entre el barullo de la ciudad, y seguirán flotando así aunque nadie levante la vista para mirarlos.

El 9 de febrero, día de la inauguración, Tillie, que no puede acudir al evento, escribe: "'La ausencia es la presencia condensada', señaló Emily Dickinson, y tú, Jack, tú pintas. El sillón está vacío, como los zapatos y la ropa sin cuerpo en el ropero, y los sombreros vuelan por los aires, y sin embargo en todas partes está la presencia condensada." Y luego cita Tillie los versos de Rilke que le sugiere el cuadro "En busca de Bumstead": "todo esto, con su presencia tan fugaz/parece requerirnos y concernirnos extrañamente/a nosotros, los más fugaces de todos."

DONALD JUDD

Jackson Pollock

The following review was first published in *Arts Magazine* (April 1967) and was re–printed in *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975* (The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, and The New York University Press, New York, 1975).

Not much has been written on Pollock's work and most of that is mediocre or bad. And not much more has been written on anyone's work and usually not with any more thought. Art criticism is very inferior to the work it discusses. Bryan Robertson's book, published in 1960, is the only large one on Pollock; its text is useless. Whatever is accurate is factual and appeared earlier in Sam Hunter's short preface to the catalogue of the Museum of Modern Art's first show of Pollock's work in 1956–57 and in various reviews and general articles. There are only a couple of articles on Pollock, one in 1957 by Clement Greenberg. The rest of Robertson's book is wrong in one way or another, usually just glibly wrong. Frank O'Hara's small book, published in 1959 in the Braziller series, has the same biographical and received information as Sam Hunter's preface, some baloney and no real thought. There isn't anything reasonable, then, on Pollock's work but a few early reviews by Greenberg. They're all right as reviews; Greenberg was beginning to think about the paintings; but he quit. William Rubin has written a large book which will be published in the fall. The book may add something to the knowledge of Pollock's work. *Art Forum's* current publication of parts of it certainly acknowledges the show of Pollock's work at the Museum of Modern Art in May. The show at Marlborough–Gerson three years ago was pretty much ignored by the art magazines.

I'm not going to write here, in only a small article, what I think should be written about Pollock. Anyway I can't write it. That would take a book and complete attention. Also there's a big difference between thinking about someone's work and thinking about it in a way that others can understand. It would take a big effort for me or anyone to think about Pollock's work in a way that would be intelligible. A thorough discussion of Pollock's work or anyone's would be something of a construction. It's necessary to build ways of talking about the work and of course to define all of the important words. Most discussion is loose and unreasonable. The primary information should be the nature of his work. Almost all other information should be based on what is

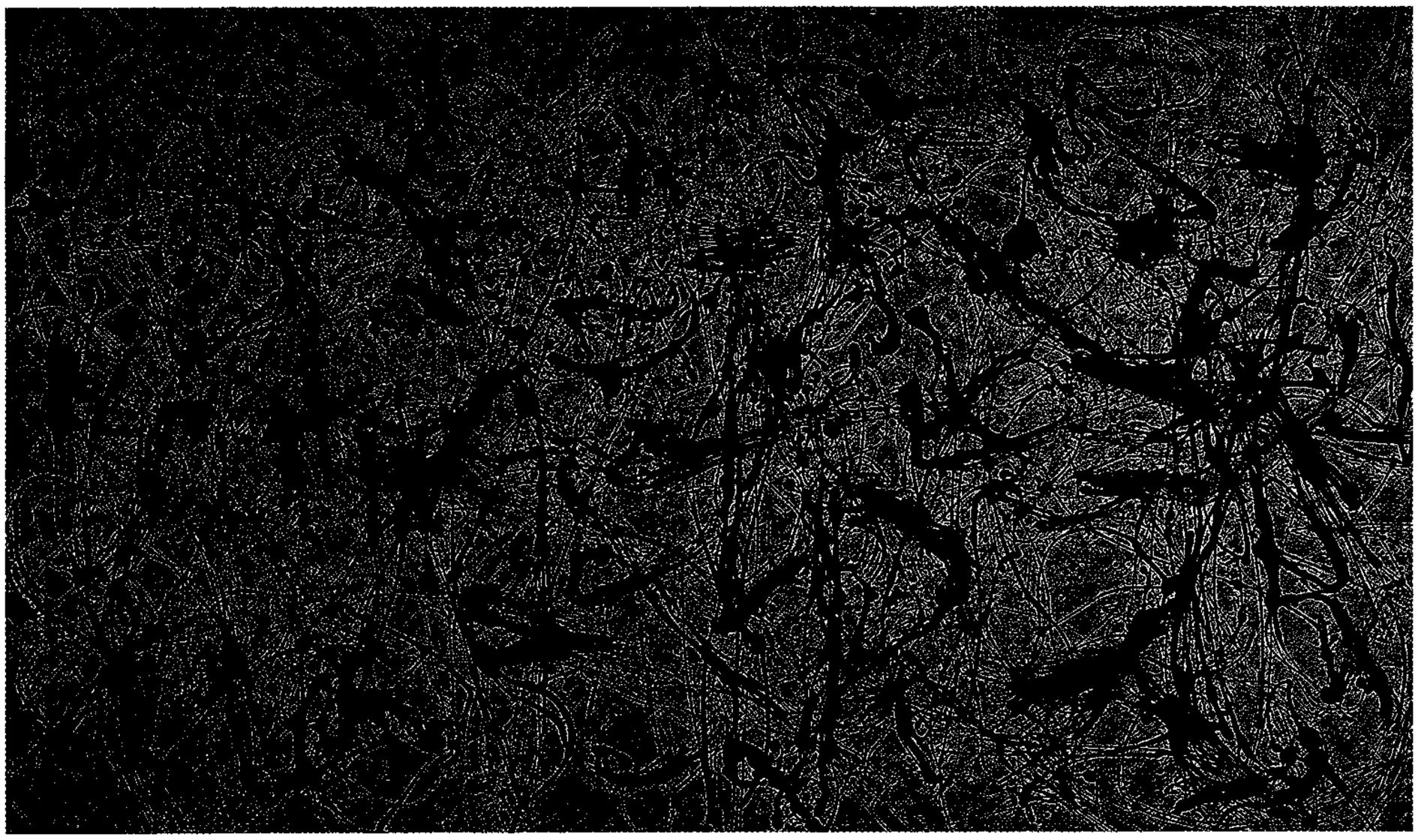
DONALD JUDD

Jackson Pollock

La reseña siguiente fue publicada por primera vez en la revista *Arts Magazine* (abril de 1967) y se reeditó en *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*.

No se ha escrito mucho acerca de la obra de Pollock, y la mayoría de lo que tenemos en este sentido es de calidad mediocre o mala. De hecho, no se ha escrito mucho más sobre la obra de ningún pintor, y los estudios con los que sí contamos no están realizados con mucha seriedad. La crítica del arte es muy inferior a la obra que pretende analizar. El libro de Bryan Robertson y publicado en 1960 es el único texto extenso sobre Pollock, pero no aporta nada en lo absoluto. Lo que hay de exacto y preciso en él había aparecido ya en el breve prefacio escrito por Sam Hunter incluido en el catálogo del Museo de Arte Moderno correspondiente a la primera exhibición de obras de Pollock en 1956-57 y también en varias reseñas y artículos generales. Existen sólo un par de artículos sobre Pollock, uno de 1957 escrito por Clement Greenberg. El resto del libro de Robertson contiene equivocaciones de una forma u otra, la mayor parte de ellas por simple verborrea. El librito de Frank O'Hara, publicado en 1959 dentro de la serie Braziller, repite los mismos datos biográficos y la misma información que encontramos en el prefacio de Sam Hunter, amén de varias tonterías y muy poco análisis reflexivo. No tenemos, pues, nada sobre la obra de Pollock que valga la pena a excepción de algunas reseñas escritas por Greenberg, anteriores a las otras obras mencionadas. Todas éstas están bien como reseñas: Greenberg comenzaba a meditar acerca de las pinturas de Pollock, pero se dio por vencido. William Rubin ha escrito un extenso libro que se publicará en otoño, el cual quizá aumente nuestro conocimiento acerca de la obra de Pollock. La revista *Art Forum* publica actualmente partes de este libro, haciendo reconocimiento sin duda de la exhibición de las obras de Pollock en el Museo de Arte Moderno en mayo. La exposición realizada en Marlborough-Gerson hace tres años pasó prácticamente inadvertida por las revistas de arte.

No voy a perfilar aquí, en un articulito, lo que creo que debe escribirse sobre Pollock. De todas formas, no lo puedo escribir, ya que haría falta un libro entero y requeriría toda mi atención. Además, existe una gran diferencia entre pensar en la obra de alguien y pensarla de tal forma que otros lo puedan comprender. Me costaría a mí, y le costaría a cualquiera, un enorme esfuerzo pensar en la obra en Pollock de una manera inteligible. Una discusión rigurosa de la obra de Pollock o de cualquier artista sería toda una construcción. Hace falta construir formas de referirnos a la obra y, desde luego, definir todos los términos importantes. La mayor parte de las discusiones son difusas y poco razonables. La información principal debe tratar sobre la naturaleza de su obra. Casi todo lo demás debe basarse en lo que está allí a la vista. Esto no quiere decir que la discusión debe ser 'formalista' únicamente, porque de hecho podríamos formular



JACKSON POLLOCK, *NUMBER 32, 1950*, 1950, ENAMEL ON CANVAS

COLLECTION KUNSTSAMMLUNG NORDRHEIN-WESTFALEN, DÜSSELDORF

there. This doesn't mean that the discussion should only be 'formalistic.' Almost any kind of statement can be derived from the work: philosophical, psychological, sociological, political. Such statements, usually nonsense, should refer to specific elements in the work and to any statements or biographical information that might be relevant. Certainly the discussion should go beyond formal considerations to the qualities and attitudes involved in the work. Arguments leading from the elements of the work to its general implications are difficult to form and should be formed very carefully. Quotations and biographical information should be considered more carefully than they usually are. Dumb interviewers often get dumb answers. So far there has not been anything thorough on anyone's work; certainly not on Pollock's. Most historical studies are pretty sloppy and insufficient, too. The most common nonsense is the conclusion of a few pages of verified fact with a highly unverified cliché. Wittkower's book on Bernini is an example of a pretty thorough job.

Another thing essential to a good review, article or book is an estimate of how good the artist is. That includes a comparison with other artists, even though much is incommensurable. Comparisons lead to ideas of how art develops and of what the connections are between artists. Usually those ideas are too simple. I want to make clear, even as just an assertion, how good I think Pollock's paintings are. Almost everyone thinks he's a great painter, but they also seem to give equal standing to quite a few other people. The quickest assertion of ability is of the comparative kind rather than through a complete discussion: I think Pollock's a greater artist than anyone working at the time or since. That gives him an edge on Barnett Newman, which I hate to admit. Most painting since Pollock's is somewhat conservative in comparison. The idea that Frankenthaler, Louis, Noland and Olitski form a line of advance from Pollock's work is ridiculous. There are some new and different aspects in Louis' and Noland's work but in general it is not as unusual and remarkable as Pollock's. David Smith's sculpture, almost the only good sculpture until recently, is obviously somewhat conservative, even his last work, in comparison to

observaciones de muchos tipos fundamentadas en la obra, observaciones filosóficas, sicológicas, sociológicas, políticas. Tales observaciones, que suelen ser disparatadas, deben aludir a elementos específicos de la obra y relacionarse con la información biográfica pertinente. La discusión tiene que rebasar las consideraciones de tipo formal para abarcar las cualidades y actitudes manifestadas en la obra. Es difícil formular argumentos derivados de las obras y que nos conduzcan a implicaciones generales, y esta tarea de emprenderse con sumo cuidado. Las citas y los detalles biográficos deben pensarse con mayor cautela de lo que se acostumbra. Los entrevistadores tontos reciben respuestas tontas. Hasta la fecha no se ha escrito nada riguroso sobre la obra de nadie, y menos sobre la obra de Pollock. La mayoría de los estudios históricos están descuidados e insuficientes. El disparate más usual consiste en ofrecernos unas cuantas páginas llenas de hechos comprobados y, de remate, un lugar común sin fundamento alguno. El libro de Wittkower sobre Bernini es un ejemplo de un trabajo bastante riguroso.

Otro elemento esencial en una buena reseña, artículo o libro es una apreciación en cuanto a la calidad del artista, que debe incluir una comparación con otros artistas, aunque hay muchos aspectos que difícilmente pueden equipararse. De las comparaciones brotan ideas sobre cómo se desarrolla el arte y sobre los vínculos que existen entre artistas. Estos conceptos suelen ser demasiado facilones. Quiero dejar bien claro, aunque no pase de ser simple aserto, la alta estima en que tengo las obras de Pollock. Casi todos piensan que son magníficos pintores, pero aparte parecen considerar que varios otros están a su mismo nivel. La atribución más directa de la calidad es por medio de la comparación y no a través del análisis exhaustivo: creo que como pintor Pollock es mejor que cualquiera de los que trabajaban al mismo tiempo o posteriormente. Esto lo coloca por encima de Barnett Newman, aunque me duela reconocerlo. La mayoría de la pintura posterior a Pollock resulta algo conservadora si se hace la comparación. La idea de que Frankenthaler, Louis, Noland y Olitski avancen en línea desde la obra de Pollock es ridícula. Encontramos aspectos novedosos y distintos en las obras de Louis y Noland, pero en general éstas no son tan singulares ni tan especiales como las de Pollock. La escultura de David Smith, casi la única de buena calidad hasta hace poco, tiende claramente hacia lo conservador, aun sus últimas

Pollock's paintings. I think it's clear that Pollock created the large scale, wholeness and simplicity that have become common to almost all good work. *The Blue Unconscious*, *Eyes in the Heat* and *Shimmering Substance* were painted in 1946. *Full Fathom Five* and *Cathedral*, both typical "all–over" paintings, were done in 1947. Everyone else, some quickly, learned from these.

Pollock used paint and canvas in a new way. Everyone else, except Stella for the most part, used them in ways that were developments upon traditional European or Western ways of handling paint and canvas. This use is one of the most important aspects of Pollock's work, as important as scale and wholeness. The nature of this is difficult to make intelligible. It's a different idea of generality, of how a painting is unified. It's a different idea of the disparity between parts or aspects and it's a different idea of sensation. The effect of most painting is of the disparity increased as much as possible within the limits of a given quality, wholeness or generality. The disparate parts and aspects are particular and the whole they form is the general and main quality. The quality of the parts is like the quality of the whole. There's a gradation or evening out of the parts and aspects. The quality always has something of moderation, the long view and the unity of all things. By now this kind of resolution seems easy and also untrue. The elements and aspects of Pollock's paintings are polarized rather than amalgamated. The work doesn't have the moderated a priori generality usual in painting. Everything is fairly independent and specific.

The dripped paint in most of Pollock's paintings is dripped paint. It's that sensation, completely immediate and specific, and nothing modifies it. It also does things that drips never do, but that doesn't change the specific sensation. It's not something else that alludes to dripped paint. The use of the paint and the whole of any painting are further apart in quality than is usual. A fragment of a Pollock would have a good deal less of the quality of the whole than a part of a De Kooning, for example, would have of the whole. This is true of color, configuration and kind of space it forms. The various colors in any painting are more discrete than they are in most paintings, in which

obras, al lado de las pinturas de Pollock. Me parece claro que Pollock creó la gran escala, el efecto totalizante y la sencillez que han llegado a caracterizar a casi toda obra verdaderamente valiosa. *The Blue Unconscious, Eyes in the Heat* y *Shimmering Substance* son de 1946, mientras que *Full Fathom Five* y *Cathedral*, ambas pinturas típicamente "englobantes", fueron realizados en 1947. Todos los demás artistas, algunos con mayor presteza que otros, aprendieron de estas obras.

Pollock utilizó la pintura y el lienzo en formas nuevas. Todos los demás, menos Stella en gran medida, las empleó siguiendo modelos derivados del manejo tradicional europeo u occidental de estos medios. Este aspecto es uno de los más importantes en la obra de Pollock, tan fundamental como la escala y la integridad. Resulta difícil explicarlo: se trata de un concepto diferente de la generalidad, de cómo una pintura se unifica. Es una idea distinta de la disparidad entre las partes o aspectos, y es una idea distinta de la sensación. El efecto producido por la mayoría de las pinturas es una disparidad incrementada hasta donde sea posible dentro de los límites de una cualidad, integridad o generalidad dada. Las partes y aspectos dispares son particulares, y el todo que conforman es la cualidad general y principal. La cualidad de las partes se asemeja a la del conjunto. Hay una gradación o emparejamiento de las partes y aspectos. La cualidad tiene siempre algo de moderación, algo de permanente y de la unidad de todas las cosas. A estas alturas, dicha cualidad nos parece fácil y además inauténtico. Los elementos y aspectos de las pinturas de Pollock se polarizan en lugar de amalgamarse. La obra carece de la generalidad moderada previa que suele haber en la pintura. Todo posee bastante independencia y especificidad.

La pintura goteada en la mayoría de las obras de Pollock es precisamente eso. Es una sensación completamente inmediata y específica y no modificada por nada. No es otra cosa diferente, la cual aluda a la pintura goteada. El uso de la pintura y el conjunto de cualquier cuadro se encuentran a una mayor distancia uno de otro de lo que suele suceder. Un fragmento de una obra de Pollock comunicaría mucho menos la cualidad del conjunto que un fragmento de una obra de De Kooning, por ejemplo. Y esto es cierto en cuanto al color, la configuración y el tipo de espacio formado. Los diversos colores de una pintura dada se diferencian más que en la mayor parte de las pinturas, donde se insertan dentro de una gama

they are within a range or relate to an identifiable scheme. Most paintings seem harmonious in comparison. Also, the paints as materials and surfaces, as well as the canvas, are more discrete than they usually are. A painting of Pollock's that I saw recently, one owned by William Rubin and in the show at the Museum of Modern Art, has aluminum paint and some other colors that I can't remember slung across a surface of burnt sienna, apparently painted on unprimed canvas. A recent painting of Noland's by way of unfavorable comparison, might have the burnt sienna, burnt umber, a dark and a medium green, all the same canvas texture, and maybe a less related color. Noland's paintings, though, weren't always so harmonious.

The term 'Abstract Expressionism' was a big mistake. For one thing it implied that Pollock and De Kooning were alike and that both were Expressionists. Pollock's paintings are much more remarkable than that. De Kooning's paintings are substantially the same as those of the various Expressionist painters from Soutine back to Van Gogh and back through the recurrent use of expressive brushwork. That portrays immediate emotions. It doesn't involve immediate sensations. That kind of expression of emotion occurs through a sequence of observing, feeling and recording. It's one of the main aspects of European or Western art. It's one kind of art, not all art. It's bad that it involves reactions to things to such an extent. Its premise that those reactions say something about the nature of the things observed is false. Obviously what you feel and what things are aren't the same. Anyway, Pollock's paintings don't involve the immediate emotions of traditional art and don't involve the ways in which these are generalized.

determinada o se relacionan con un esquema identificable. La mayoría de los cuadros parecen armoniosos a su lado. Por añadidura, las pinturas en cuanto materiales y superficies, además del lienzo, también se hallan más diferenciados que de costumbre. En un cuadro de Pollock que he visto hace poco, de propiedad de William Rubin y que figuraba en la exhibición del Museo de Arte Moderno, se aprecia pintura de aluminio y otros colores que no recuerdo, lanzados a lo largo de una superficie de siena tostado, pintada al parecer sobre un lienzo sin imprimar. Una pintura reciente de Noland, para trazar una comparación desfavorable, tal vez tenga el siena tostado, o color sombra, y un verde medio oscuro, toda la misma textura del lienzo y quizá un color menos relacionado. Pero las pinturas de Noland no eran siempre tan armoniosas.

El término "expresionismo abstracto" fue un gran error, primero porque implicaba que Pollock y De Kooning se parecían y que ambos eran expresionistas. Las pinturas de Pollock son mucho más asombrosos, mientras que las de De Kooning son prácticamente las mismas de varios pintores expresionistas desde Soutine regresando hasta Van Gogh y todavía más allá con el uso recurrente de un manejo del pincel expresivo. Todo aquello representa emociones inmediatas, pero no sensaciones inmediatas. Ese tipo de expresión de emoción se produce mediante una secuencia de observar, sentir y registrar. Es uno de los principales aspectos del arte europeo y occidental. Es un tipo de arte, no todo el arte. Es una lástima que dependa hasta tal grado de las reacciones ante las cosas. Su premisa, que dichas reacciones digan algo acerca de la naturaleza de las cosas observadas, es falsa. Evidentemente, no es lo mismo lo que se siente y lo que las cosas son. De todas maneras, las pinturas de Pollock no tienen que ver con las emociones inmediatas del arte tradicional ni con las formas en que éstas se generalizan.

DONALD JUDD

Jackson Pollock by Bryan Robertson

(Thames & Hudson, London, 1960)

The following book review was requested for the February issue of *Arts*, 1961, but refused by the editor Hilton Kramer. It was first published in *Donald Judd: Complete Writings 1959–1975* (The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, and The New York University Press, New York, 1975).

Bryan Robertson, in many more pages, is very little more informative, and rather less intelligible, than Sam Hunter in his preface accompanying the 1956 exhibit of Pollock's work at the Museum of Modern Art. The various ideas of this ostentatious book have been collected from the short list of articles and reviews concerning Pollock. A book unifying and criticizing the current knowledge and building new information upon inventive research and analysis is still needed. This one pretends to such authority through a panoply of major and minor *non sequiturs*.

Only in the reproductions does the book near the stature sought. Their number easily exceeds the few of the Museum's book and of the catalogues printed by the Janis Gallery. Their quality is superior to that of the photographs included with Frank O'Hara's essay. There are ninety–two plates in the main section, reversed chronologically, in color if the painting is, and in black and white if that is the case. This includes an apposite but repetitious group of drawings, mostly early ones. There are large details, as well as the entireties, of *Scent; Blue Poles; One, 1950; Gothic*; and *Male and Female. Echo; One, 1949; Number Thirty–Two, 1950*; and other major works are present, but also some of lesser value, such as *Portrait and a Dream, 1953; Number Twelve, 1953;* and several of the black and whites – *Seven* and *Ten* of 1951 and *Seven* of 1952 – which fall far short of *Echo* and *Thirty–Two, 1950. She–Wolf, Pasiphaë, Fuarcians of the Secret*, and others of the forties are included, and especially fortunate, since less accessible, *The Flame*, of

DONALD JUDD

***Jackson Pollock* por Bryan Robertson**

(Thames & Hudson, Londres, 1960)

La reseña siguiente fue escrita por encargo para el número de la revista *Arts* correspondiente a febrero de 1961, pero fue rechazada por su editor, Hilton Kramer. Se publicó por primera vez en *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975*.

Bryan Robertson nos dice muy poco más – y gasta muchas más páginas para conseguirlo – que Sam Hunter en su prefacio que acompaña la exhibición de 1956 de las obras de Pollock en el Museo de Arte Moderno. Las diversas ideas que pueblan este pretencioso tomo han sido recolectados partiendo de los pocos artículos y reseñas que tratan a Pollock. Todavía hace falta un libro que unifique y someta a crítica sistemática lo que sabemos, agregando conocimientos nuevos mediante investigaciones y análisis creativos. El presente libro pretende conseguirlo haciendo alarde de una serie impresionante de incongruencias y conclusiones ilógicas. Sólo a través de las reproducciones que contiene se acerca el libro a su valor pretendido. Son mucho más numerosas que las pocas incluidas en el libro del Museo y en los catálogos impresos por la Galería Janus. Su calidad es superior a la de las fotografías que acompañan el ensayo de Frank O'Hara. En la parte principal del libro hay 92 láminas, en orden cronológico inverso, en colores o en blanco y negro, según el caso. Se incluye un grupo apropiado pero repetitivo de dibujos, la mayoría de ellos de la primera época del artista. Aparecen detalles y versiones íntegras de *Scent; Blue Poles; One, 1950; Gothic* y *Male and Female*. Están presentes *Echo; One, 1949; Number Thirty-Two, 1950* y otras obras importantes, junto con algunas de menos re-

1937, and *Seascape*, of 1934. Except for the drawings these plates are mounted on black pages. White is preferable; the black is opulent and, more serious, it tightly encloses the paintings and enforces their darker colors. A second section of sixty–four reproductions proceeds in normal chronology and provides a partial catalogue; regardless of the original all are in black and white.

The first confusion of the text is practical: there is no method for presenting ideas and information. The residual order that time gives has been discarded in favor of its reversal because, as the cover says, the public knows only the later paintings. And even this scheme has been allowed to lapse. The book proceeds thus: the beginning of a consideration of gesture; an analysis of *Blue Poles* and its general context; modern European and American art history in forward sequence, involving Pollock in the late 1930s and early 1940s; Pollock's history backwards from 1953 to the early 1940s; a more direct biography forward, which includes a discussion of *Number Twenty–Nine, 1950*, and its materials, apropos of *Seascape*, of 1934, further biography, centrifugal composition, and finally biography and paintings to 1956. The discontinuity and frequent repetition are exasperating. For example on page eighty–two" the Navaho Indians make pictograms flat on the ground by spilling sand and colored earth through their hands on to the earth surface." On page ninety–two "Half–way between painting and indirect modeling is the way in which the Navaho Indians make their sand–paintings, with the colored earth spilling and trickling through their fingers..."

There are repeated failures to develop assertions and ideas, ones which immediately provoke "why." Not only are the several current opinions, true or not, unexamined, but no effort is made to establish new categories, oppositions, and purposes within the work, and comparisons and results outside of it, all of which are urgently needed for an estimate and understanding of Pollock.

Blue Poles is considered first and at length, on the ground that it is one of half a dozen key works, an estimate which contradicts the widely held opinion that Pollock's work declined after the black and white paintings of 1950–52. The dispute is crucial. Robertson should have supported his affirmation much more extensively, not with regard to *Blue Poles*, which is adequately done, but with regard to *Scent, Frieze, Grayed Rainbow, Search, White Light*, and *Ritual*, all from the period of supposed decay. The distinctions between the space and color of the later and earlier paintings should have been developed further. Robertson does say that the handling of the paint in *Blue Poles* is broader, coarser and more emphatic than it is in *Painting*, of 1948, or *Number Twenty–Eight*, of 1950, and that "There is also a radical difference between the function of the color in *Blue Poles* and its intention in *One* (of 1950)." (The useless difficulty of "function" and "intention" is common.) But these statements occur on the way to other things which also occur in passing. It is characteristic of the author to drop the argument after adumbrating it. These paintings are among Pollock's best and are his most advanced and constitute a standing criticism of much present painting. In diverse ways they are a primary source for new work. Their value also squelches the idea that Pollock's death was appropriately timed and the absurdity that it made any kind of sense, which Robertson furthers in saying that with these works Pollock's search was ended, "The effort killed him."

The various culled ideas are not evaluated according to any central judgment: their amalgamation is

JACKSON POLLOCK, *ECHO (NUMBER 25, 1951)*, 1951, ENAMEL ON UNPRIMED CANVAS
COLLECTION THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK CITY

levancia, como *Portrait and a Dream, 1953; Number Twelve, 1953* y varias en blanco y negro: *Seven* y *Ten* (1951) y *Seven* (1952), las cuales son inferiores a *Echo* y *Thirty-Two, 1950*). Se incluyen *She-Wolf, Pasiphaë, Fvarcians of the Secret* y otras de los años cuarentas, y por fortuna *The Flame* (1937) y *Seascape* (1934), menos accesibles. A excepción de los dibujos, estas obras se reproducen montadas sobre negro. Sería preferible el blanco, ya que el negro es opulento y, lo que es peor, encierra las pinturas en forma apretada, enfatizando sus colores más oscuros. Otra sección de 64 reproducciones sigue la cronología normal y se acompaña de un catálogo parcial; en este grupo, todas las láminas están en blanco y negro, sin importar los colores del original.

La primera confusión generada por el texto es de orden práctico: se carece de un método para presentar las ideas y la información. Se ha preferido revertir el orden temporal porque, según anuncia la portada, el público conoce sólo las obras más tardías. Y aun este esquema a veces falla. El libro se desarrolla así: el principio de una consideración del gesto; un análisis de *Blue Poles* y su contexto general; la historia del arte europeo y norteamericano moderno en secuencia cronológica normal, tocando a Pollock a finales de los treintas y principio de los cuarentas de nuestro siglo; la historia de Pollock al revés, desde 1953 hasta principios de los cuarentas; una biografía más directa hacia adelante, que incluye una discusión de *Number Twenty-Nine, 1950* y sus materiales en relación con *Seascape* (1934), más biografía, composición centrífuga y, por fin, biografía y cuadros hasta 1956. La falta de continuidad y la frecuente repetición son exasperantes. Por ejemplo, en la página 82 leemos: "los indios navajo realizan pictogramas planos sobre el suelo, dejando caer arena y tierra de diversos colores sobre la superficie de la tierra". En la página 92: "A horcajadas entre el pintar y el modelar indirectamente está la forma en que los navajos realizan sus pinturas con arena, dejando que la tierra de colores se filtren por entre sus dedos..."

Se fracasa repetidamente en el intento de desarrollar observaciones y teorías, conceptos que suscitan un inmediato "¿por qué?". No sólo se deja de examinar varias opiniones actuales, sean verdaderas o falsas, sino que no hay intento alguno por establecer nuevas categorías, oposiciones y propósitos dentro de la obra, y comparaciones y resultados fuera de ella, todos ellos esenciales para apreciar y comprender a Pollock.

Se comenta primero, y en bastante detalle, *Blue Poles*, citándose esta obra como una de media docena de obras capitales de su pintor, juicio que contradice la opinión ampliamente sostenida de que la obra de Pollock decayó después de las pinturas en blanco y negro de 1950-52. La disputa es crucial. Robertson debió corroborar su aserto en mucho mayor detalle, y no en cuanto a *Blue Poles*, que está bien realizado, sino en lo tocante a *Scent, Frieze, Grayed Rainbow, Search, White Light* y *Ritual*, pertenecientes todos al período de supuesto decaimiento. Las diferencias de espacio y color entre las obras primeras y las últimas debió explorarse con mayor atención. Robertson apunta, en efecto, que el manejo de la pintura en *Blue Poles* es más amplio, rudo y enfático que en *Painting* (1948) o *Number Twenty-Eight* (1950), y que "existe también una diferencia radical entre la función del color en *Blue Poles* y su intención en *One* (1950)". (La dificultad inútil de "función" e "intención" es común.) Pero estos comentarios aparecen de paso. El autor suele abandonar un argumento después de pergeñarlo. Estas pinturas están entre las mejores y más avanzadas de Pollock, y constituyen una crítica implícita de mucho de lo que se pinta en la actualidad. En muchos sentidos, son una fuente primaria para las obras nuevas. Su valor desvirtúa tanto la opinión de que la muerte de Pollock sobreviniera en un momento oportuno como el absurdo de que el fin de su vida tuviera un sentido oculto, disparate que defiende Robertson al afirmar que con estas obras Pollock puso fin a su búsqueda: "El esfuerzo lo mató".

often unsteady. One of the briefer difficulties, which occurs several times, arises in using the supposition, attributable to Robert Goodnough writing in *Art News* in 1950, but perhaps also suggested by a British critic, that the "drip" paintings have the intricacies of grasses and landscapes as sources and the Great Plains as the origin of their size. Robertson usually states this, and, since he is aware of the abstractness of the work, hedges. "The all–pervading mood of tonal restraint to be found in both localities (East Hampton and the Hudson River) at this time of year is behind the color of *One* and *Autumn Rhythm*, though there are no formal analogies of any kind between the content of these paintings and an actual landscape." The sentence is contradictory. Much later it is said: "The general causes behind the adoption of this new scale in American painting are the size of America as a continent..." and two more causes are given. Like French and Italian light the continent is a dubious first cause.

There is little consideration of actual causes. Such obvious ones as the work and ideas of Masson are missing. His name occurs only in a list of the European painters who came to New York during the war. The art history that is included is frequently unconsidered. In discussing the general background the author says that "art was once part of life" and that its departure from that state corresponds to its removal, since the Renaissance, from walls to easel.

The small amount of additional information, although not surprising, does come from some understanding of the paintings, and is often perceptive as to details and in corroboration of prior theories: "The color of *Blue Poles* is flamboyantly artificial...does not stem from nature" and "...engenders an almost outrageous, crass lyricism;" aluminum paint was used as a new spatial device, registering light and transitory from one angle and static and leaden from another. Two points of a more general nature are slightly novel. One is a discussion of the "inherently Baroque style of centrifugal composition" of, for example, *One*, of 1949, and *Twenty–Nine*, of 1950, the one on glass, in which "...two opposing diagonals, which cross each other just off the center of the picture, move down, outwards, and upwards to the top of the picture, and are then either relaxed and dispersed at the top or move down again into the picture, repeating the diagonal's thrust." The omnipresent form and control are evident to the author. Another interesting idea, which is somewhat like the sort of consideration needed and which, although obvious and generally assumed, has not been so specifically stated, is that Pollock's early work evidences a struggle "...to unify the picture plane and to avoid fragmentation – for its own sake..." that it was within a tradition of fragmentation – Picasso, Klee and Miró – from which it had to advance. Robertson generalizes: "The stumbling–block for many artists in our time has been their acquiescence to the idea of fragmentation as an end in itself, as an ultimate goal of pictorial activity."

The only new factual information – and much should have been available – is that the early *Pasiphae* was first named *Moby Dick* and that Pollock changed the title after being told the story of Pasiphae by James Johnson Sweeney. It is probable that Pollock had no interest in verbatim symbolism; the irrelevant change of title further disqualifies attempts to explain the iconography of the early paintings.

Pollock's reputation is already acknowledged without thought or for peripheral reasons, or considered inflated. Unfortunately the first major book about him connives at these errors.

Las diversas ideas recogidas no se tasan ni sopesan de acuerdo a ningún juicio central, y se amalgaman en forma inconstante. Una de las dificultades menores, que se presenta en repetidas ocasiones, consiste en manejar el supuesto – atribuido a Robert Goodnough en *Art News* en 1950, pero sugerido tal vez también por un crítico inglés – de que las pinturas "goteadas" se fundamentan sobre las intrincaciones de las hierbas y paisajes del Gran Llano norteamericano, de donde derivaría también su tamaño. Robertson lo afirma y, parapetándose tras la abstracción de la obra, se aventura a dictaminar: "El sentido predominante de atenuación cromática que se encuentra en ambos lugares (East Hampton y el río Hudson) durante esta época del año da origen al uso del color en *One* y en *Autumn Rhythm*, aunque no existen analogías formales de ningún tipo entre el contenido de estas pinturas y un paisaje verdadero." La oración se contradice. Mucho más adelante, el autor agrega: "Las causas fundamentales que propician la adopción de esta nueva escala en la pintura estadounidense son el tamaño del país como continente...", y se citan otras dos causas. Como la luz de Francia e Italia, el continente es una causa primaria sumamente dudosa.

Se presta poca atención a las causas verdaderas. Faltan cuestiones tan evidentes como las obras e ideas de Masson, cuyo nombre aparece únicamente en una lista de los pintores europeos que llegaron a New York durante la guerra. La historia del arte que nos ofrece está mal digerida: al comentar los antecedentes generales, el autor afirma que "el arte una vez formó parte de la vida" y que se alejó de ese estado debido a que fue retirándose, desde el Renacimiento, desde las paredes hasta el caballete.

Los pocos datos adicionales, aunque no nos sorprenden, sí parten de una cierta comprensión de las pinturas y con frecuencia aciertan al relacionar algunos detalles con las teorías anteriores, en corroboración de las mismas: "El color de *Blue Poles* es extravagante en su artificialidad...y no dimana de la naturaleza" y "...engendra un lirismo burdo, casi estrafalario"; se utilizó la pintura de aluminio como nuevo dispositivo espacial, viéndose aluzada y transitoria desde un ángulo y estática y plúmbea desde otro. Dos datos de tipo más general tienen sus ribetes de novedad. Uno es una discusión del "estilo inherentemente barroco de la composición centrífuga" de, por ejemplo, *One* (1949) y *Twenty-Nine* (1950), la cual está hecha sobre vidrio, donde "dos diagonales opuestas, que se cruzan cerca del centro del cuadro, se extienden hacia abajo, afuera y arriba hasta la parte superior de la obra, repitiendo el impulso de las diagonales". La forma y el control, omnipresentes, resultan obvios para el autor. Otro concepto interesante, que se acerca al tipo de observaciones que hacen falta y que, aunque es obvio y generalmente se asume, no ha sido formulado con tanta especificidad: que las primeras obras de Pollock muestran una lucha por "unificar el plano del cuadro y evitar la fragmentación por la fragmentación", que se hallaba dentro de una tradición de fragmentación – Picasso, Klee y Miró – desde la cual tenía que avanzar. Robertson generaliza: "El obstáculo con que se topan muchos pintores de nuestra época ha sido que se avienen con la idea de la fragmentación como fin en sí misma, como objetivo último de la actividad pictórica."

La única información objetiva nueva – y tenía que haber mucha más disponible – es que Pollock cambió el título de su obra *Pasiphae* por el de *Moby Dick*, después de que James Johnson Sweeney le contara la historia de este personaje. No es probable que Pollock tuviera interés en el simbolismo al pie de la letra: el cambio irrelevante del título complica aún más los esfuerzos por explicar la iconografía de estos cuadros de la primera época.

La reputación de Pollock se reconoce ya sin reflexión o por razones periféricas, o se exagera. Por desgracia, el primer libro importante escrito sobre el artista se confabula con estos errores.

JEREMY GILBERT-ROLFE

Perhaps It Depends on the Pressure

The following essay is adapted from the keynote address given at the Rice University conference, *Painting Under Pressure*, organized in conjunction with the Contemporary Arts Museum of Houston's exhibition *Painting Once Removed*. The essay is published here in an edited version.

Jeremy Gilbert-Rolfe teaches in the Graduate School of the Art Center, Pasadena. His major publications include *Immanence and*

Contradiction: Recent Essays on the Artistic Device, (New York, Out of London Press 1986); *Beyond Piety: Critical Essays on the Visual Arts, 1986–1993*, (Cambridge University Press, 1995); *Beauty and the Contemporary Sublime*, (New York, Allworth Press, 1999); and, with Frank Gehry, *Frank Gehry, the City and Music: Architecture and Theory in the Work of Frank Gehry*, (London, Harvey Miller, 2000). Gilbert-Rolfe's paintings were exhibited last year the Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica.

JEREMY GILBERT-ROLFE

Tal vez dependa de la presión

El ensayo que sigue está adaptada de la ponencia leída en el congreso *La pintura bajo presión*, celebrada en la Universidad Rice en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Houston y su exhibición *Painting Once Removed* (*La pintura desplazada*).

Jeremy Gilbert-Rolfe es maestro de la Escuela de Posgrado del Art Center, en Pasadena. Sus pinturas fueron exhibidas el año pasado en la Galería Shoshana Wayne, de Santa Monica. La lista de sus publicaciones importantes aparece en la versión en inglés de este artículo.

There seems to me to be at least two senses in which painting might be said to be under pressure, and in that once removed – presumably from itself since, as a discrete entity, I should suppose that it must by definition be at some remove from everything else. One is art historical, and turns out largely to have to do with power in the art world, the other is cultural and technological.

Up until the middle of the nineteen–sixties few had expressed impatience with the idea that painting was and had long been at the center of the visual arts. Unlike sculpture, its tradition was continuous rather than sporadic. It had been at the forefront of most kinds of modernism in the visual arts, with one notable exception. Realism, Impressionism, Cubism, Fauvism, Cubo-Futurism, for examples, were primarily painting tendencies. The exception was the graphically-preoccupied tendency which begins as the symbolism of, for example, Odilon Redon, and reemerges thirty years later as surrealism, and which rejected, or evaded, Impressionist painting's preoccupation with the particularities of its surface and means of production so that it could preserve a pre-Modernist separation of form from content, which is to say, maintain a definition of painting as primarily a means of illustrating ideas which preceded the image. A pre-Modernism which survives in a great deal of post-Modernism.

Elsewhere one could also point to Constructivism as a movement which, particularly in Rodchenko's work, was founded in an Oedipal relationship to easel painting, which he explicitly identified with the bourgeoisie, and which he sought to overcome in two ways: first by reducing painting if not to absurdism then to monochromism, which could be a distinction without a difference; and secondly by identifying the idea of the real with that of the thing – which would to some imply that thingness has achieved a symbolic value which in practice distances it from everyday reality.

Both these precedents played a crucial role in the marginalization of painting which began with Minimalism and culminated in the art of the eighties. And I take it for granted that the nineties have largely been the eighties kept alive by artificial resuscitation. One may say, then, that the history of art in the last thirty years has been one in which painting was first displaced by sculpture which aspired to the condition of the object, and then further obviated by the mutation of sculpture as object into art as appropriated objects of any sort whatsoever.

Though Donald Judd invoked the Readymade during the early phase of his struggle against painting as defined by Greenberg, in that fatally anticipating his own displacement, Minimalism may be seen as a reconstitution of Constructivism in its belief in thingness, its faith in productivism, and its identification of painting with illusionism. Despite the fact that when, in the early nineteen-seventies, I asked Ronald Bladen about Constructivism he told me he'd never seen a Rodchenko, and never thought about it either, one can't overlook the implications of the first Minimalist show at the Museum of Modern Art's being called "The Art of the Real." Minimalism accepted without question the equation of scale with size which was fundamental to New York School painting, and which, by the way, was a mark of its own realism, but rejected everything else about it. Above all, it rejected the space of painting, which it correctly saw as eroding the thingness of the object. Minimalism, like Constructivism, sought in a sense to be art purged of ambiguity. The crucial text is a tiny one, Judd's anti-Greenberg reading of Pollock's drip paintings, in which he insists that what he sees there is not space but gravity, indexical traces instead of movement, the residue of an activity instead of a retinal event....

Color was something Minimalism had to keep under control by not allowing it to be inflected, by tying it to things, by in fact not allowing it to separate itself from the surface which contained it in the way that it always threatens to do because color has no necessary relationship to what supports it. It has a frivolous relationship to things, directly

Me parece que existen al menos dos sentidos en que pudiera decirse que la pintura está bajo presión y, por ende, se encuentra desplazada – aparentemente de sí misma, ya que, como una entidad distinta y separada, supongo que por definición debe hallarse alejada, a cierta distancia de todo lo demás. Uno de estos dos sentidos opera en el plano histórico, que tiene que ver en gran parte con el poder en el mundo del arte; el otro es cultural y tecnológico.

Hasta mediados de los sesentas, pocos habían expresado impaciencia con la idea de que la pintura estaba y había estado por mucho tiempo al centro de las artes visuales. A diferencia de la escultura, su tradición era continua, no esporádica. Había estado al frente de la mayoría de las vertientes del modernismo en las artes visuales, con una excepción notable. El Realismo, el Impresionismo, el Cubismo, el Fauvismo, el Cubo-Futurismo, para citar algunos ejemplos, eran primordialmente tendencias dentro de la pintura. La excepción era la tendencia que se preocupaba por lo gráfico y que comienza como el simbolismo de, por ejemplo, Odilon Redon, y luego resurge treinta años más tarde como el surrealismo, y que rechazaba, o evadía, la preocupación de la pintura impresionista por las particularidades de su superficie y medios de producción, para que pudiese mantener una separación premodernista de la forma y el contenido: es decir, mantener una definición de la pintura primordialmente como un medio de ilustrar ideas que precedían a la imagen. Un premodernismo que sobrevive en una gran parte del postmodernismo.

También se podría señalar al Constructivismo como un movimiento que, particularmente en la obra de Rodchenko, se fundó en una relación edipal con la pintura de caballete, la cual él identificaba explícitamente con la burguesía e intentaba evitar de dos formas: primero, reduciendo la pintura, si no al absurdo, entonces al monocromismo, que podría ser una distinción sin diferencia; y después, identificando la idea de lo real con el concepto de la cosa misma, lo que para algunos implicaría que la "cosedad" ha alcanzado un valor simbólico que en la práctica la separa de la realidad cotidiana.

Ambos precedentes jugaron un papel importante en la marginalización de la pintura que comenzó con el Minimismo y culminó con el arte de los ochentas. Y doy por sentado que los noventas han sido los ochentas mantenidos en vida por medio de la resucitación artificial. Uno puede opinar, entonces, que la historia del arte en los últimos treinta años ha sido una trayectoria en que la pintura fue destituida en primer lugar por la escultura que aspiraba a la condición del objeto, y luego desbancada definitivamente por la mutación de la escultura, como objeto, en arte, manifestada ésta en forma de objetos varios recogidos para este propósito.

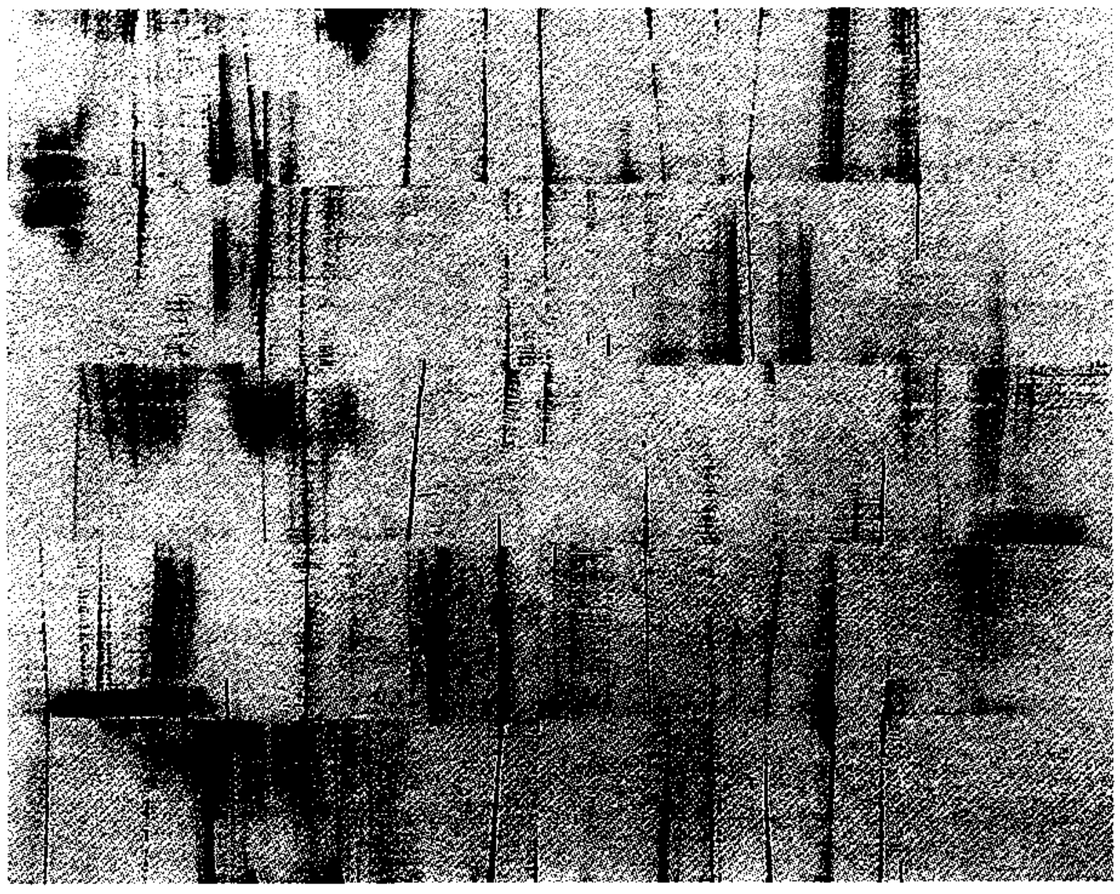
Aunque Donald Judd recurrió a lo Readymade [lo que ya está hecho, a diferencia de lo hecho a la medida] durante la fase inicial de su lucha en contra de la pintura como la definía Greenberg, con lo que presagiaba ya su propio remplazo, el Minimismo se puede concebir como una reconstitución del Constructivismo por su creencia en la cosedad, su fe en el productivismo y su identificación de la pintura con el ilusionismo. A pesar de que, cuando a principios de los setentas le pregunté a Ronald Bladen sobre el Constructivismo y él me dijo que jamás había visto un Rodchenko ni se le había ocurrido nunca, no se puede dejar de tomar en cuenta las implicaciones del hecho de que la primera exhibición minimista en el Museo de Arte Moderno se llamara "El Arte de lo Real". El Minimismo aceptaba sin ningún cuestionamiento la ecuación de escala con tamaño – un precepto fundamental para la escuela de pintura de Nueva York y un indicio de su propio realismo – pero rechazaba todo lo demás. Sobre todo, re-

comparable with the definitional elusiveness of the frivolity vis a vis seriousness. Which is to say that the frivolous is that which the serious cannot contain, and that was Minimalism's problem with painting; it wanted to believe in the thing as an expression of the real. Painting had thus been rendered irrelevant in accordance with the following logic. Its dependence on an inflected colored surface makes it dependent on a language which is inherently illusionist, illusionism is bad, which is to say pictorial spatiality is bad, because it is not real, while the real is good, which is to say gravity is good because it's real, pictorial space bad because it is not real, and not being real is therefore frivolous, therefore painting is bad and frivolous and sculpture good and serious. I am here to say that frivolity is seriousness in art, while signs of seriousness frequently bring with them the involuntarily frivolous, but let me first conclude my brief introductory narrative of the recent past.

As we may now see all too clearly, Minimalism's substitution of the literal for the virtual would soon give way to another. Almost without anyone noticing, Judd's specific object would be replaced by Duchamp's Readymade. This would be a revised Duchamp, as I have also said elsewhere, invented almost exclusively for the purposes of deposing Greenberg. In its resurrected version, Duchamp's idea of the Readymade – which he had himself inherited, or appropriated from painting's use of the printed image on the one hand and from precursors like Alphonse Allais on the other [1] – would be associated with Barthes' and Foucault's discussion of the death of the author, the translation into English of which coincided with the moment of resurrection. While there is nothing in Barthes' or Foucault's description of how texts go beyond, and are, both in their inception and reception, to some extent quite easily separable from the intentions of their authors, to justify the extrapolation, their decisions of the death of the author – which is to say, of the author as final authority – were seen, just as Rodchenko saw the arrival of industrial fabrication, to spell the end of painting, which was said to be all about gesture and being hand made and, as earlier in the century, therein inseparable from a discredited notion of originality, so that the death of the author could be seen to confirm the death of painting....

One generation discredited painting for being illusionistic, while the next declared it dead. Described in this way, recent art history is very like the rhetoric of the Republican Party with regard to spending money on welfare and education as opposed to weapons and prisons; first they tell you it doesn't work and then they say that in any case the concept itself is dead. The reincarnation of Duchamp was to a very great degree the triumph of that pre-modernist separation of form and content which links symbolism to surrealism and privileges the photograph, the thing, the trace, the fetish, in terms which preclude – as Minimalism had not – the work's having a life which is independent of context or, as one would once have said, of its illustrative function.

As we also know, thanks above all to the German art theorist Peter Bürger's book *The Theory of the Avant-Garde*, Duchampianism would be linked to Brechtianism, and the possibility would now emerge, and be eagerly exploited, of joining the appropriated object – which could be painting, removed from itself by death – to a good cause.... Let me just say that at something of a stretch appropriationalism is where the realism of Courbet finally finds a new home for itself, outside of painting: where Courbet used a sign painter's technique rather than the academic one to make a point, contemporary art



NANCY HAYNES, *DEBATE COURTYARD*, 1989–99, ACRYLIC AND OIL ON LINEN

COURTESY THE ARTIST

chazaba el espacio de la pintura, que acertadamente vio como una erosión a la cosedad del objeto. El Minimismo, como el Constructivismo, buscaba en cierta forma hacer un arte purgado de ambigüedad. El texto crucial es uno muy pequeño, la lectura anti-Greenberg que hace Judd sobre las pinturas de goteo de Pollock, donde insiste que lo que ve allí no es espacio sino gravedad, trazos indizados en vez de movimiento, el residuo de una actividad en lugar de un evento retinal.

El color fue algo que el Minimismo tenía que mantener bajo control, evitando que fuese modulado al unirlo a las cosas, al impedir que de hecho se separara a sí mismo de la superficie que lo contenía en la forma como siempre amenaza hacerlo, porque el color no tiene necesariamente una relación con lo que le apoya. Guarda una relación frívola con las cosas, comparable con la dificultad de definir la frivolidad frente a la seriedad. Que es lo mismo que decir que lo frívolo es aquello que lo serio no puede contener, y ése era el problema minimista con la pintura: quería creer en la cosa como una expresión de lo real. La pintura, por consecuencia, se había vuelto irrelevante, según la siguiente lógica. Su dependencia de una superficie con colores modulados la hace depender de un lenguaje que es inherentemente ilusionista, el ilusionismo es malo, o sea que la espacialidad dentro del cuadro es mala, porque no es real, mientras que lo real es bueno, o sea que la gravedad es buena porque es real, y el espacio pictórico es malo porque no es real, y el no ser real es por consecuencia frívolo, y por ende la pintura es mala y frívola y la escultura es buena y seria. Quiero subrayar lo siguiente: que la frivolidad es la seriedad en el arte, aunque las señales de la seriedad frecuentemente conllevan lo involuntariamente frívolo. Pero primero debo concluir mi pequeña introducción narrativa sobre el pasado reciente.

Como ahora podemos observar con demasiada claridad, la sustitución que hace el Minimismo de lo virtual por lo literal daría paso a todavía otra sustitución. Casi sin que nadie se diera cuenta, el objeto específico de Judd quedaría remplazado por lo Readymade de Duchamp. Este sería un Duchamp revisado, y como lo he declarado también en otra ocasión, inventado casi exclusivamente con el propósito de deponer a Greenberg. En su versión resucitada, la idea de lo Readymade de Duchamp – que él mismo heredó o apropió del uso de la pintura de la imagen impresa por un lado y de precursores como Alphonse Allais por el otro[1] – sería asociada con la discusión de Barthes y Foucault sobre la muerte del autor, la traducción inglesa de la cual coincidió con el momento de la resurrección. Aunque no existe nada en las descripciones de Barthes ni de Foucault sobre cómo los textos rebasan, y son, tanto en su génesis como en su recepción, hasta cierto punto muy fácilmente desgajables de las intenciones de los autores, para justificar la extrapolación, sus decisiones de la muerte del autor – es decir, del autor como autoridad última – eran vistas, así como Rodchenko vio la llegada de la fabricación industrial, como el final de la pintura, en la cual se decía que lo importante era el gesto y la hechura a mano y, como antes en la centuria, inseparables de una noción desacreditada de la originalidad, de tal forma que la muerte del autor podía verse como la confirmación de la muerte de la pintura...

Una generación desprestigió la pintura por ser ilusionista, mientras la siguiente la declaró muerta. Descrita de esta manera, la historia del arte reciente es muy parecida a la retórica del partido republicano estadounidense con respecto al uso de fondos en la asistencia social y la educación en lugar de las armas y las prisiones: primero nos dicen que no funciona y luego afirman que de cualquier forma el concepto en sí está muerto. La reencarnación de Duchamp fue, más que nada, el triunfo de esa separación premodernista de la forma y el contenido que vincula el simbolismo con el surrealismo, y privilegia la fotografía, la cosa, el trazo, el fetiche, de tal manera que excluye – como el minimismo no lo había hecho – que el trabajo tenga una vida independien-

uses the signage of the market place to make the same point. And it does so by returning the sign to a purely illustrative function, where what it illustrates is an historicist postulate.

However, one difference would be that for Courbet it was the academy that was dead, but for contemporary art it has generally been painting itself. As with the death of the author, which has made a number of authors famous if not immortal, the death of painting has given rise to a number of public careers associated with painting, of which Gerhard Richter would be the foremost example, and who has given rise to a painting after painting tendency exemplified by Christopher Wool or Albert Oehlin or Günther Förg, which parallels what followed the death of the author: painting is dead so we'll make paintings about that, the metaphysical subject is dead so we'll do theory about the implications of that.

All these pressures would fall under the rubric of arguments which I don't think painters should care about, because they're all arguments based on a dislike for what painting does automatically, or more precisely, involuntarily. Color added to the surface automatically creates an illusion of space. If you don't like that you won't like painting but to say that you have a philosophical or ideological predisposition against illusion only tells me that you think it's bad, it doesn't give me any access to what it can nonetheless do. Similarly, to historicise painting by associating it with an object or sign, so that it is what a theory of history says it must be, may allow one to use the idea of painting to this or that great effect – I am not interested here in diminishing anyone's achievements including those of Judd or Richter – but this will confine one's experience of painting to an historical idea. Which is not what I have when looking at paintings. I have ideas about space and time, which is what the metaphysical subject is or rather was made of. This is the sense in which I should want to suggest that the past thirty years have been unprecedented in that they constitute a period in which painting was not only marginalized, in itself a first, but discredited and, because of that, by and large not allowed to do what it does best. Of nonrepresentational painting in particular I can only repeat a quote of

te del contexto o, como alguien lo habría dicho alguna vez, de su función ilustrativa.

Como también sabemos, gracias sobre todo al libro del teórico alemán del arte Peter Bürger *La teoría de la vanguardia*, el duchampianismo sería enlazado al brechtianismo y la posibilidad surgiría ahora, y sería explotada entusiastamente, de unir el objeto apropiado – que podría ser la pintura, desplazada de sí misma por la muerte – a una buena causa... Permítanme decir, sin exagerar demasiado, que el apropiacionismo es ahí donde el realismo de Courbet finalmente encuentra para sí un nuevo hogar fuera de la pintura: donde Courbet usó una técnica de pintor de anuncios en vez de una técnica académica para hacer una observación, el arte contemporáneo usa los anuncios comerciales para comunicar el mismo mensaje. Y lo logra devolviéndole al anuncio una función puramente ilustrativa, donde lo que ilustra es un postulado histórico.

Sin embargo, una diferencia sería que para Courbet era la academia la que estaba muerta, mientras que para el arte contemporáneo ha sido la pintura misma. Así como con la muerte del autor, que ha hecho famosos, si no inmortales, a una serie de autores, la muerte de la pintura ha dado origen a una serie de carreras públicas asociadas con la pintura, de las cuales el ejemplo por excelencia sería Gerhard Richter, quien ha dado pie a una tendencia de "pintura tras pintura" ejemplificada en Christopher Wool, Albert Oehlin y Gunter Förg, la cual es comparable con lo que siguió a la muerte del autor: la pintura está muerta, así que haremos pinturas sobre eso; el tema metafísico está muerto, entonces haremos teorías sobre las implicaciones de esto.

Todas estas presiones podrían catalogarse como argumentos que no pienso deban interesar a los pintores porque son todos ellos argumentos basados en una antipatía por lo que la pintura hace automática, o con más precisión, involuntariamente. El color añadido a la superficie crea automáticamente una ilusión de espacio. Si a uno no le agrada eso, no le agradará la pintura, pero el declarar que uno tiene predisposición filosófica o ideológica en contra de la ilusión sólo me indica que la persona cree que es mala: no me da acceso a lo que a pesar de todo es capaz de hacer. De igual manera, el hacer historia con la pintura asociándola con un objeto o símbolo, para que sea lo que una teoría de la historia dice que debe ser, puede permitirle a uno utilizar la idea de la pintura para este o aquel gran propósito – no me interesa aquí

Dave Hickey's which I've been using ever since he said it to me, and I know Peter Schjeldahl has used it too. Dave said abstract painting's condition nowadays is like that of jazz: the people who are interested know where to find it; no one else gives a shit about it....

I do not want to imply that all that has gone on under the rubric of painting's death is uninteresting. On the contrary I find works such as Steven Prina's very interesting. Foucault said that history had no margins in which to frolic and here is Prina doing just that. The works which make up Prina's Manet series are, I should have thought, prime examples of painting once removed, but they don't put it under pressure so much as they, quite convincingly in my opinion, do something else altogether. That is to say, and in this sense by the way they are dramatically unlike Levine's work, they do not have a critical as much as a parallel relationship to anything Manet ever did or to anyone else's use of Manet, except crucially. Painting as immediacy would always have to struggle with its given identity, which is to say recognizability, as painting. Prina's poesis of the idea of the proper name puts the problematic contained in painting's recognizability as painting in one's face as a problem, and what is more presents the problem pictorially. Any painter would be bound to find such a succinct – and frivolous and irresponsible – reduction interesting.

Prina refers directly to painting as an institution and to the conditions of the reception of its institutional history. These works were accompanied by others which reproduced published lists of Manet's works which are incomplete or otherwise flawed. The topic here is, then, at least in part, Manet as an historical figure, i.e., a figure reinvented by art history – or, as Prina would say, Manet as a proper name. Elsewhere painting is nowadays often made to converge not with a theory of art but with a cultural content which does not relate to it in an immediately obvious sense. Mike Kelley has made paintings which could be compared to aspects of New York School painting, Pollock being the example I have in mind – and also, in that they are shaped, to a later artist such as Ron Gorchov – but which were in fact not directly stimulated either by

restarle méritos a nadie, mucho menos a Judd o Richter – , pero esto limitará la experiencia de la pintura a una idea histórica. Y esto no es lo que yo experimento cuando contemplo los cuadros. Más bien, estas obras me comunican ideas acerca del espacio y el tiempo, que es de lo que el tema metafísico está, o mejor dicho estaba, hecho. En este sentido, los últimos treinta años han sido sin precedentes, pues constituyen un período en el que la pintura no sólo estuvo marginalizada, en sí misma al principio, sino también desacreditada y, por eso, en general no le fue permitido hacer lo que hace mejor. Acerca de la pintura no representacional en particular, sólo puedo repetir una frase de Dave Hickey que he venido citando desde que me la mencionó, y sé que Peter Schjeldahl la ha usado también, así que probablemente la escucharán más de una vez. Dave dijo que la condición de la pintura abstracta hoy en día es como la del jazz: la gente que se interesa por él sabe dónde encontrarlo; a los demás les importa madre.

No quiero dar a entender que todo lo que ha sucedido bajo la rúbrica de la muerte de la pintura carezca de interés. Al contrario, encuentro muy interesantes las obras como las que hace Steven Prina. Foucault afirmó que la historia no tiene márgenes entre los cuales se pueda juguetear, y aquí está Prina haciendo precisamente eso. Las obras de Prina que componen su serie en homenaje a Manet me parecerían excelentes ejemplos de la pintura desplazada, pero en lugar de ejercer presión, lo que hacen, y lo hacen muy bien, es otra cosa. Es decir – y en este sentido son muy diferentes de las obras de Levine – guardan una relación no tanto crítica como más bien paralela a Manet y a quienes han utilizado a Manet. La pintura, en su calidad de inmediata, tendría siempre que luchar con su identidad asignada, o sea, la facilidad con que se le reconoce como pintura. La *poesis* de Prina en cuanto a la idea del nombre propio nos echa en cara la problemática del reconocimiento de la pintura como tal y, por añadidura, presenta el problema pictóricamente. Cualquier pintor encontraría interesante una reducción tan sucinta, frívola e irresponsable.

Prina se refiere directamente a la pintura como institución y las condiciones de la recepción de su historia institucional. Estas obras iban acompañadas por otras que reproducían listas publicadas de las obras de Manet que están incompletas o de otra forma defectuosas. El tema aquí es, entonces, al menos en parte, Manet como figura histórica, es decir, una figura reinventada por la

these artists or by the problematic(s) they proposed, but by science fiction. It's painting as practice without teleology, in that one can't get the painting's point unless you know something about both the science fiction text in question and the recent history of painting, and so it amounts to the application of painting to a content never anticipated by its form, but in which painting itself has no goal other than that defined for it by another discourse. Prina and Kelley and a huge host of others demonstrate by what they do that painting is no longer what it was for Greenberg, but neither, by extension, what it was for those who, over the past thirty years, have generally sought to diminish painting or see it only as a practice which can rehearse, and through that expiate, the sins associated with its bourgeois past and its persistently elitist present. Prina plays with painting's historical identity, Kelley with its practice. This may be painting once removed by its insertion into a discourse foreign to it, but is not clearly painting under pressure. Likewise the deferral of painting into installation, which Stephen Melville has described as the contemporary conventional form of the sublime, may subsume and do something else with painting – but in no sense puts pressure on it.

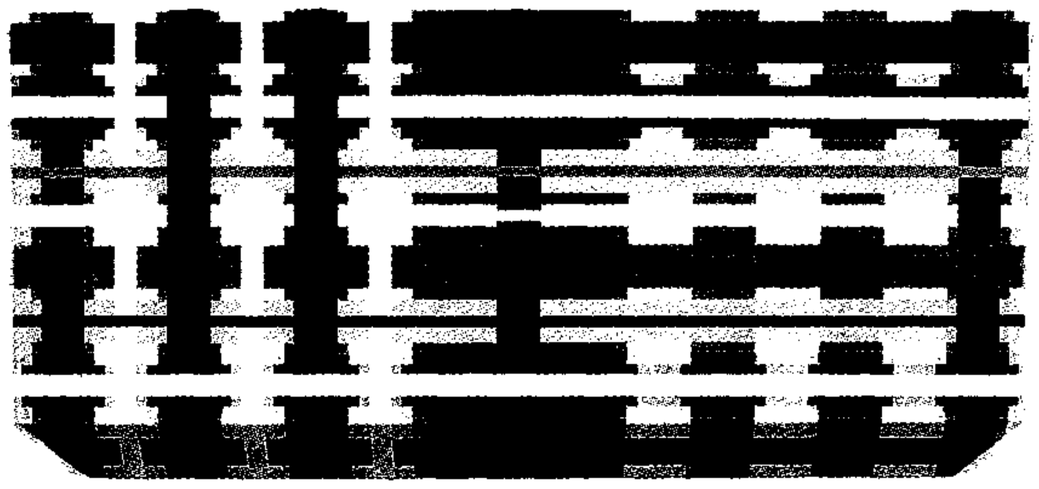
The pressure, as I've said, comes from painting's demonization. That itself, though, may have receded. Who, now, seriously believes that Judd was right and Greenberg wrong, as opposed to believing that Judd came up with a set of reasons for doing what he wanted to do as opposed to what he thought Greenberg thought he should do? Perhaps it is precisely because art has generally imagined itself in terms of Hegelian teleological imperatives that we no longer do. Arthur Danto has observed that "Every art movement of modern times has come in with a set of claims that invalidated every other as unacceptable. Seurat did not present Pointillism as 'just another way to paint.' It was the only scientific way to paint. Signac considered Matisse a promising artist as long as he adhered to the doctrine of divisionism, but the moment he deviated, Signac wrote that he had gone to the dogs.[2] Few think like that anymore unless they are concerned to hold power in the art world, because it is an implausibly old-fashioned way to think, and also because it is based on a denial of the art object's multiplicity. You have to think like that if you are to champion things as being more important than others on account of their historical significance, and as I have said elsewhere, that is the sense in which the art world needs Hegel while otherwise insisting that it is counter-Hegelian. But it would be better to think in terms of Lacan's observation to the effect that the unconscious would be bound to find an escape from any discourse which sought to administer it, which would mean it would escape from Freud and find some other hiding place within the body than the one where he discovered it. Similarly, once located within history in a way that sought to overdetermine it, the work of art, especially painting, which had always been at that history's center, would be bound to go somewhere else.

Jean Baudrillard said to me, during a chance conversation at a conference on chance, that he thought that Francis Bacon was able to make his paintings because he was able to ignore Duchamp, and I think a lot of good painting gets made only at the price of ignoring what the art world's chief organs of instruction – the museums, the magazines – tell one one should be thinking about. But while one may ignore the art world *the* world is less easily held at a distance. Not least because of the aforementioned necessity that what is in the gallery should be at least as good

historia del arte – o, como diría Prina, Manet como un nombre propio. En cualquier otra parte hoy en día, la pintura debe converger no con una teoría del arte sino con un contenido cultural que carezca de relación obvia e inmediata con ella. Mike Kelley ha hecho pinturas que podrían ser comparadas con aspectos de la escuela de pintura de Nueva York – Pollock es el ejemplo que tengo en mente – y también, por su forma, a un artista posterior como Ron Gorchov, pero las obras de Kelley no se originaron ni en estos pintores ni en la problemática que ellos planteaban, sino en la ciencia ficción. Se trata de la pintura como práctica, sin teleología, en el sentido de que uno no puede captar el significado de la pintura a menos que sepa algo acerca del texto de ciencia ficción en cuestión y también acerca de la historia reciente de la pintura, y así se traduce en la aplicación de la pintura a un contenido nunca anticipado por su forma, pero en el cual la pintura misma no tiene más objetivo que el que se le asigna a través de otro discurso. Prina y Kelley y muchos otros demuestran, mediante lo que hacen, que la pintura no es ya lo que era para Greenberg; pero tampoco es lo que era para aquellos que, durante los últimos treinta años, han intentado disminuir la pintura o verla solamente como una práctica que puede ensayar – y por ende expiar – los pecados asociados con su pasado burgués y su persistente presente elitista. Prina juega con la identidad histórica de la pintura; Kelley, con su práctica. Esto puede ser la pintura en su primer nivel de desplazamiento, por su inserción en un discurso extraño a ella, pero no es pintura bajo presión. De la misma manera, el aplazamiento de la pintura en la instalación, que Stephen Melville ha descrito como la forma contemporánea y convencional de lo sublime, puede absorber y hacer algo más con la pintura, pero de ninguna manera ejerce presión sobre ella.

La presión, como ya lo he dicho, viene del hecho de que la pintura ha sido agredida, aunque quizá menos últimamente. ¿Quién cree ahora de veras que Judd tenía razón y Greenberg no, en lugar de pensar que Judd elaboró una serie de justificantes para hacer lo que él quería hacer en lugar de lo que Greenberg quería que hiciera? Tal vez sea precisamente la tendencia tradicional del arte a pensar en sí mismo en términos de imperativos teleológicos hegelianos la explicación de que ya no se tiene este concepto. Arthur Danto ha señalado que "Todo movimiento en el arte de la era moderna ha llegado manejando una serie de proposiciones que anulan a todas las demás, viéndolas como inaceptables. Seurat no presentó el pointillismo simplemente como 'otra forma de pintar'. Era la única forma científica de pintar. Signac consideraba a Matisse como un artista prometedor siempre y cuando se adhiriera a la doctrina del divisionismo, pero en el momento cuando se desvió del camino, Signac proclamó que se había ido a la ruina."[2] Pocos piensan así a menos que les interese tener poder en el mundo del arte, porque es una forma de pensar inverosímil y anticuada, y también porque está basada en el rechazo de la multiplicidad del objeto de arte. Hay que pensar así si se quiere defender a unas cosas como más importantes que otras de acuerdo a su significado histórico, y ése es el sentido en que el mundo del arte necesita a Hegel, por mucho que insista que por lo demás es antihegeliano. Pero convendría darle la razón a Lacan y suponer que el inconsciente encontraría la forma de escapar de cualquier discurso que buscase administrarlo, lo cual significaría escapar de Freud y encontrar algún otro escondite dentro del cuerpo que no sea el sitio donde Freud lo descubrió. De manera similar, una vez insertada dentro de la historia en una forma que buscaba ponerle demasiadas trabas, la obra de arte – sobre todo la pintura, que siempre había ocupado el lugar central de aquella historia – tendría que buscarse otro lugar.

Jean Baudrillard me dijo, durante una conversación al azar en una conferencia sobre el azar, que le parecía que Francis Bacon pudo hacer sus pinturas porque no pudo conocer a Duchamp, y yo creo que mucha buena pintura se hace a cambio de ignorar lo que los



CHRISTIAN HAUB, *SMASH*, 1998, ACRYLIC AND VINYL ON WOOD

COURTESY THE ARTIST

as what is on the street, but also because one could argue that the world is always already in the work of art, not as an historical theory but as a phenomenal actuality.

In which connection let me say this: With regard to the world at large as opposed to the art world, what's already on the street before one enters the gallery, museum, or studio, is composed of other things than it once was. It is made of plastic and video, whose colors are the colors of plastic. Go to any shopping mall anywhere in the western world and what you will see are people in video colored clothes eating video colored food in a video colored environment. That is contemporary life at the public level if not at all levels. People want to occupy technology conceived as an image, not to see themselves in it but to be a part of it, and to be continuous with it. I want now to say a few words about painting or derivatives of painting, which are continuous with it while being, significantly, at some remove from the concerns of the official administration of contemporary art, whose power rests on an appeal to historical inevitability rather than on cultural actuality.

I was walking around a show devoted to the theme of plastic with its organizer, Shirley Tse, also an artist, just the other day, and we realized that everything in it needed electric light. The Mediterranean clarity of the southern California sky was not enough, plastic needs the artificial energy of the electronic. We had to turn the lights on in the gallery even though it was, as is usual in southern California, a perfectly sunny and clear day. Plastic needs the energy which pulses through the video screen.

Here I want to bring up the question of work which, while closely allied with the language or conventions of painting, is in effect a representation of the unrepresentational which is in a strict sense neither wholly painting nor photographic, and at the same time depends on culminating in a plastic surface. Fandra Chang's works are the result of an elaborate process which begins with a canvas which, in this case, was first spray-painted yellow, and then, in a manner quite reminiscent of the way that the painter Nancy Haynes applies paint with a rubber brush so that the enamel only sits on the raised bits of the canvas, has black rolled

principales órganos de instrucción en el mundo del arte – los museos, las revistas – le dicen a uno que debería estar pensando. Pero mientras que uno puede hacer caso omiso del mundo del arte, resulta más difícil disociarse del mundo real, porque lo que está en la galería debe ser al menos tan bueno como lo que hay en la calle, pero también porque uno siempre puede argüir que el mundo siempre se encuentra ya en la obra de arte, no como una teoría histórica sino como una realidad fenomenal.

Con respecto a lo anterior, quisiera decir lo siguiente:

En referencia al mundo en general y el mundo del arte, lo que existe en la calle antes de entrar en la galería, el museo o el estudio está compuesto de cosas diferentes de las que antiguamente lo componían. Está hecho de plástico y video cuyos colores son los colores del plástico. Acuda el lector a cualquier centro comercial en cualquier parte del mundo occidental y lo que descubrirá es gente en ropas color de video comiendo alimentos color de video en un ambiente color de video. Esa es la vida contemporánea en el ámbito público y tal vez en todos los ámbitos. La gente quiere ocupar la tecnología concebida como una imagen, no para verse dentro de ella, sino para formar parte de ella y hallarse en continuidad con ella. Ahora quiero decir unas cuantas palabras acerca de la pintura o los derivados de la misma, que se hallan en continuidad con ésta pero que al mismo tiempo se alejan significativamente de las preocupaciones de la administración oficial del arte contemporáneo, cuyo poder reside en un llamamiento a la inevitabilidad histórica más que en la realidad cultural.

Me encontraba en una exhibición dedicada al tema del plástico con su organizadora, Shirley Tse, también artista, apenas el otro día, y nos dimos cuenta que todo allí necesitaba luz eléctrica. La claridad mediterránea del cielo del sur de California no era suficiente: el plástico necesita de la energía artificial de lo electrónico. Tuvimos que encender la luz en la galería aunque hacía, como de costumbre en esta región, mucho sol. El plástico necesita la energía que pulsa a través de la pantalla de video.

En este punto me gustaría plantear la cuestión de la obra que, aunque íntimamente ligada con el lenguaje o las convenciones de la pintura, es en efecto una representación de lo irrepresentable, que en un sentido estricto no es ni totalmente pintura ni fotográfica, y al mismo tiempo depende de culminar en una superficie de plástico. Los trabajos de Fandra Chang son el resultado de un proceso muy complejo que principia con un lienzo, que en este caso fue primero rociado de amarillo con una pistola, para luego – de una forma muy parecida a la manera en que la pintora Nancy Haynes aplica la pintura con un cepillo de goma para que el esmalte quede sólo en las partecitas alzadas del lienzo – cubrirse con el negro que, de manera similar, termina solamente en las partes alzadas del tejido. El lienzo con el cual Chang comienza es después fotografiado, y el negativo impreso y laminado sobre plexiglás y luego montado en el lienzo, de manera que es la transparencia la que lo vincula con la pared. En el caso de la obra que tiene en la exhibición "La pintura desplazada", esta imagen es colocada entre otras que son extrapolaciones del primer negativo, y la extrapolación secundaria tiene el doble del tamaño de la primaria. Chang trabaja con los cuatro colores básicos de la fotografía a color y el video – negro, amarillo, azul y magenta – y a éstos agrega el rojo y el verde, como ella dice, para poder actuar arbitrariamente dentro de la lógica de su proceso. Por consiguiente, la primera extrapolación requiere el negativo rojo-azul, sobre el cual, y separado de éste por una hoja de plexiglás, está una versión verde de la fotografía original en blanco y negro, en la que el negro ahora se percibe verde donde la versión roja del negativo sólo captó el amarillo (que ahora, en el lienzo laminado original que acabo de mencionar, se percibe verde, pero un verde diferente del que se encuentra a la izquierda.) La imagen más grande al noreste es la inversión de las dos mismas separaciones, y una vez que se ha entendido ese grupo se puede hacer lo propio con los otros dos.

Tanto Chang como Haynes recuerdan que, desde la llegada del cine, la palabra "frame" [marco] puede referirse no solamente a algo que va alrededor de la imagen sino a la imagen misma, y de ahí (en el sentido de que una imagen puede ser enmarcada por el modo como se ven las demás) se procede a la fragmentación en pequeños puntos de esa imagen, que damos por sentada una vez que aparece en video. En uno y otro caso, tal vez de manera más explícita en Haynes que en Chang, esa división en puntos recuerda a Seurat y el intento revolucionario de la pintura de pintar al mundo sin dibujarlo antes, iniciativa revertida por la vuelta del cubismo al dibujo. Una cosa que la pintura puede hacer y que muy pocas otras cosas pueden conseguir es aludir a la cuestión de la falta de forma. Y no lo informe como protoforma o forma en

over it which similarly for the most part only sits on the top of the weave. The canvas with which Chang begins is then photographed, and the negative printed and laminated onto Plexiglas which is in its turn mounted over the canvas, which is mounted on clear Plexiglas, so that it is transparency that connects it to the wall. In the case of the work she has in the *Painting Once Removed* exhibition, this image is placed among others which are extrapolations of the first negative. Chang works with the four basic colors of color photography and video, black, yellow, blue, magenta and adds to them cayenne and green, not least, as she says, in order that she may act arbitrarily within the logic of her process. Accordingly, the first extrapolation involves the cayenne blue negative, over which, and separated from it by a sheet of Plexiglas, is a green version of the original black and white photograph, in which the black now reads green where the cayenne version of the negative picked up only the yellow (which now, in the original laminated canvas which I was just talking about, reads green, but a different kind of green than the green to its left). The larger image to its north-east is a reversal of the same two separations, and once one has figured out that group one can do the same with the other two.

Both Chang and Haynes recall the fact that since the arrival of cinema the word "frame" may refer not only to something that goes around the image but to the image itself, and thence (in the sense that one image may be framed by the look associated with another) to the morselation into dots of that image which we take for granted in its incarnation in video. In both, perhaps more explicitly in Haynes than in Chang, that morselation recalls Seurat, and with that painting's revolutionary attempt, reversed by Cubism's return to drawing, to paint the world without drawing it first. Which reminds one that one thing that painting can do that little else can is address the question of formlessness. Not formlessness as proto- or potential form, which is how the critical establishment wants to see it, but as that which persistently resists the subordination of phenomena to ideation which drawing must always be.

Christian Haub provides another example of the role that video and

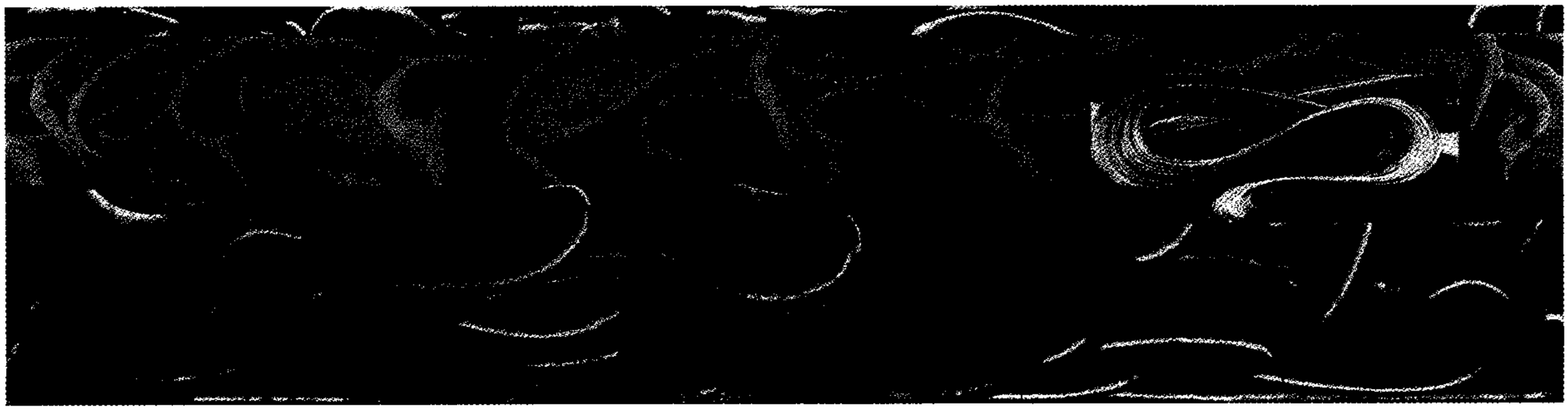
plastic color plays in contemporary painting. Haub paints on wood and on Plexiglas, and I should compare his work to Chang's in terms of how he uses transparency, and the inert inhumanity of plastic, and also because his works are similarly small in scale. I should compare his work to Besemer's in regard to layering, accumulation which adds to spatiality and which complicates painting's temporality through the fact that the temporal relationship of the color as layer doesn't necessarily correspond to the temporal effect created by its repetition. The panel pieces are, among other things, works in which a natural surface, insofar as there's anything natural about plywood, is subsumed within a plastic field. The plastic ones also represent, among much else, the inflection of plastic as a surface by plastic paint.

But it would be to Mondrian that I should most immediately compare Haub's paintings because of the complication of temporality which they perform. I mean by this, above all, that Haub uses the transparency and translucency of plastic in a manner comparable to Mondrian's use of white. In that Mondrian's white is clearly the pure white of light conceived as a combination of all the other colors, but at the same time as the absence of color – certainly it descends directly from the white ground which the Impressionists substituted for underpainting in order that they could work with the brightness and immediacy of nature – then Haub's substitution of plastic for flake white is a substitution of one kind of ground for another which is simultaneously the conversion of an opacity which signifies space for a transparency which signifies uninterrupted movement. Light passes through it rather than sinking into it, being reflected back from it, or emanating from within it. Although it does some of all those things. Cezanne said the space of painting was already deep once it was white: all the painter had to do was carve out the space – itself an oxymoron. One wonders whether he could have conceived of carving transparency as he imagined he could whiteness. Space imagined as blank whiteness – both blank and *blanc* – is an uninterrupted temporality, because it is an uninterrupted space, but it is tangible in its opacity where Plexiglas, which gives one visible access to both sides of a surface at once – Chang's images repeat what Plexiglas does anyway, it shows its back and its front simultaneously – defeats its own physicality, or calls it into question, to the extent that the transparent is a matter of the immediate – is immediate matter – and in that not really of duration. If whiteness proposes opacity and, in that, the possibility of form which emerges, appears and may disappear, from and within a depth, transparency belongs not to depth but to an idea of surface, on or behind which anything may occur, but which is itself not a depth but always an interface between two outsides.

potencia, que es como la crítica establecida lo quisiera ver, sino como aquello que resiste constantemente la subordinación de los fenómenos a la ideación que el dibujo siempre tiene que ser.

Christian Haub da otro ejemplo del papel que el color de video y plástico juega en la pintura contemporánea. Haub pinta sobre madera y plexiglás, y debo comparar su trabajo con el de Chang en términos del uso de la transparencia, y la inhumanidad inerte del plástico, y asimismo porque sus obras son también pequeñas en su escala. Puedo comparar de la misma forma su obra a la de Besemer con respecto a las capas, la acumulación que actúa a favor de la espacialidad y que complica la temporalidad de la pintura por el hecho de que la relación temporal del color como capa no corresponde necesariamente al efecto temporal creado por la repetición. Sus paneles son, entre otras cosas, obras en las que una superficie natural, en la medida que el triplay pueda poseer naturalidad, es absorbida dentro de un campo de plástico. Los de plástico representan también, entre muchas otras cosas, la modulación del plástico como superficie por efecto de la pintura plástica.

Pero sería a Mondrian con quien compararía más inmediatamente las pinturas de Haub, por la complicación de la temporalidad que presentan. Lo que quiero decir con esto, sobre todo, es que Haub usa la transparencia y la translucidez del plástico de una manera parecida a la que Mondrian utiliza en blanco. El blanco de Mondrian es evidentemente el blanco puro de la luz, concebido como una combinación de todos los otros colores, pero al mismo tiempo como la ausencia del color, y desciende sin duda del blanco alrededor del cual los impresionistas hacían sustituciones para así poder trabajar con el brillo y la inmediatez de la naturaleza. Entonces la sustitución de Haub del plástico por el blanco nieve es la sustitución de un tipo de fondo por otro que es simultáneamente la conversión de una opacidad que significa espacio por una transparencia que significa movimiento ininterrumpido. La luz pasa a su través en vez de sumergirse, y es reflejada o emana desde dentro. En realidad hace en parte todas esas cosas. Cezanne afirmó que el espacio de la pintura era ya suficientemente profundo una vez que era blanco: todo lo que tenía que hacer el pintor era esculpir el espacio, en sí un oxímoron. Nos preguntamos si Cezanne creería en la posibilidad de esculpir la transparencia así como se imaginaba que podía hacer con la blancura. El espacio imaginado como blancura en blanco – tanto blanco como *blanc* – es una temporalidad ininterrumpida, por ser un espacio ininterrumpido, pero es tangible en su opacidad. Mas el plexiglás, que da un acceso visible a ambos lados de la superficie a la vez – las imágenes de Chang repiten el efecto del plexiglás, mostrando su dorso y reverso al mismo tiempo – anula su propia fisicalidad o la pone en tela de juicio, al grado que lo transparente es una cuestión de lo inmediato – es materia inmediata – y no de duración. Si la blancura postula la opacidad y, por lo mismo, la posibilidad de la forma que emerge, aparece y tal vez desaparezca, desde y dentro de una profundidad, la transpa-



DAVID REED, *#275*, 1989, OIL AND ALKYD ON LINEN

COURTESY MAX PROTETCH GALLERY, NEW YORK CITY

David Reed has been working for a long time with the idea of a kind of flow and continuity such as one can find in photography and video but which, because paintings are made piece by piece, is alien to painting as traditionally conceived. He's an old friend of mine. I wrote a review of his work in *Artforum* in 1974, and wrote about him again when his work first began to invoke the clarity and continuity of color photography. And David has lately been showing his work along with videos and so forth as if to rub the point in. Which leads me to a concluding point of a general sort....

If painting is to be under pressure, then, let me say that it should be pressure felt from something other than an historical reduction founded in the desire to displace Clement Greenberg. Nothing that I've said here about painting confines it within any constraints that his Hegelian Kantianism might be said to have imposed on it, but I should add that everything I've said does imply the continued presence of Kant. I mean by that that the paintings I have discussed are works made on the assumption that one may still make paintings in the sense of doing something with it that doesn't imply that it is no longer a credible thing to do – or is in fact, as historicists like to say, dead. In other words they are works made by people who continue to insist that painting can be an immediate visual event as opposed to a re-presentation of a set of codes which one reads rather than sees. In contradistinction to dominant contemporary practice, Kant generally lives nowadays as a ghost called forth in order to be dismissed even as it gives ostensive testimony to its demise as a living form, as Derrida has shown Marx to be called forth in order to be dismissed by those who want to believe that the market has won and there can and need therefore be no more history. Francis Fukayama believes we'll just have capitalism everywhere and forever, and the current administration of the art world would similarly like us to have appropriation as a permanent condition of radical critique.

It is with a remark about that administration that I shall end. The pressure that painting feels most profoundly at the moment is from the museums, which generally speaking shut it out. The dominant ideology has it that painting cannot be at the forefront of any intellectual practice, with the result that museums will nowadays show anything as long as it is not painting. It is of course amusing that rich people now only want to subsidize art that criticizes the culture out of which they make their money, but it has a bad effect on painting because it means that without the museums to guide them collectors start to have their own opinions about it. The result is the disaster one would expect. Only painting which is like the painting we already have gets bought because collectors want something they already know. Here is the current state of painting then. It is the only field in which the kind of movement that characterizes the world we live in can be presented at one remove from itself because it is the only field in which the world of plastic and video has to be reincorporated and rethought rather than incorporated or simply represented. At the same time it has been excluded from the public arena by an historicism founded on insisting that it is dead, an exclusion likely to continue until at least quite a few museums change their tune. On the one hand it is already responding to pressure from a world which gives it new conditions of movement with which to work, on the other there's no point in responding to a context which is prescriptively unresponsive to any but its own point of view. We certainly don't need any more movements: that would just be to play the same old historicist game as before and now. We do need as much movement as we can get, and it is in painting, an art of space and time where reversibility throws into doubt the dogmas of the irreversible, rather than in enterprises preoccupied with recycling signs of cultural power, that, nowadays, we find it more often than not.

rencia pertenece a un concepto no de profundidad sino de superficie, en o detrás de cual cualquier cosa podría suceder, pero que es en sí misma no una profundidad sino siempre una superficie de contacto entre dos exteriores.

David Reed ha estado trabajando por mucho tiempo con la idea de una especie de fluidez y continuidad como las que se pueden encontrar en la fotografía y el video pero que, como las pinturas se hacen pieza por pieza, son desconocidas para la pintura como tradicionalmente se ha concebido. Es un viejo amigo mío. Escribí una reseña de su trabajo en *Artforum* en 1974, y volví a comentarlo cuando su obra comenzó a invocar la claridad y continuidad de la fotografía de color. Y David ha estado exhibiendo recientemente sus obras junto con videos y demás como para insistir en el tema. Esto me lleva a un punto final, una consideración de tipo general...

Si la pintura va a estar bajo presión, debería ser una presión ejercida por algo que no sea la reducción histórica basada en el deseo de destronar a Clement Greenberg. Nada de lo que he declarado aquí sobre la pintura la limita dentro de las restricciones que el kantianismo hegeliano de Greenberg pudiera haberle impuesto, pero debo añadir que todo lo que he dicho sí implica la continua presencia de Kant. Lo que quiero decir con esto es que las pinturas que he comentado son obras hechas en la inteligencia de que la pintura todavía vale la pena y es creíble, o sea, que no está, al decir de los historicistas, muerta. En otras palabras, son obras hechas por personas que siguen insistiendo que la pintura puede constituir un evento visual inmediato a diferencia de una re-presentación de una serie de códices que uno lee en vez de ver. En contraste con la práctica predominante contemporánea, Kant vive hoy como un fantasma al que se invoca para luego dejarle de lado cuando da testimonio claro sobre su propia muerte como forma viviente, así como Derrida ha planteado que a Marx se le invoca para luego ser abandonado por aquellos que quieren creer que el mercado ha ganado y que no puede haber más historia. Francis Fukayama cree que tendremos capitalismo en todas partes y por siempre, y a la administración actual del mundo del arte le agradaría que contáramos con la apropiación como una condición permanente de la crítica radical.

Y es con un comentario acerca de esa administración que daré fin a este ensayo. La presión que la pintura siente más profundamente en este momento viene de los museos, que en general la dejan fuera. La ideología dominante dicta que la pintura no puede estar al frente de ninguna práctica intelectual, y el resultado es que los museos ahora muestran lo que sea, con tal de que no sea pintura. Es por supuesto divertido el que la gente rica hoy sólo quiera subsidiar el arte que critica la cultura de la que ellos obtienen su dinero, pero esto tiene un efecto negativo en la pintura porque significa que, sin los museos como guías, los coleccionistas comienzan a formar sus propias opiniones al respecto. El resultado es el desastre inevitable. Solamente se vende la pintura que es como la pintura que ya tenemos, porque los coleccionistas quieren adquirir algo que ya conocen. Éste es, entonces, el estado actual de la pintura. Es el único campo de actividad en que el tipo de movimiento que caracteriza al mundo en que vivimos puede ser presentado como desplazado de sí mismo, ya que es el único campo en que el mundo del plástico y del video tiene que ser reincorporado y repensado en lugar de incorporado o simplemente representado. Al mismo tiempo ha quedado excluido del dominio público por un historicismo fundado en la insistencia de que está muerta, una exclusión que seguramente durará hasta que muchos museos cambien de política. Por un lado la pintura ya está respondiendo ante la presión de un mundo que le da nuevas condiciones de movimiento con las cuales trabajar; por el otro, no tiene sentido responder a un contexto que por norma no responde ante ningún punto de vista que no sea el suyo propio. Definitivamente, ya no necesitamos más movimientos, pues eso equivaldría simplemente a caer en el mismo juego historicista de ayer y hoy. Pero sí necesitamos cuanto movimiento sea posible, y es dentro de la pintura, un arte de espacio y tiempo donde la reversibilidad pone en duda los dogmas de lo irreversible, y no en empresas preocupadas por reciclar símbolos del poder cultural, donde hoy por hoy lo solemos encontrar.

NOTES

1. For Alphonse Allais as precursor of the Readymade, see John Welchman, *Invisible Colors* (New Haven: Yale University Press, 1997) p.103 *et passim*.
2. Arthur C. Danto, *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, selected and with critical introduction by Gregg Horowitz and Tom Huhn (Amsterdam: G+B Arts International, 1998) p.86.

NOTAS

1 Para Alphonse Allais como precursor de lo readymade, ver John Welchman, *Invisible Colors* (New Haven: Yale University Press, 1997) p. 103 *et passim*.

2 Arthur C. Danto, *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, antología e introducción crítica por Gregg Horowitz y Tom Huhn (Amsterdam: G+B Arts International, 1998) p.86.

DISTANT HORIZON

A FOURTEEN DAY WANDERING WALK
FOURTEEN NIGHTS CAMPING
BIG BEND CHIHUAHUAN DESERT
TEXAS MAY 1997

Hamish Fulton

In conjunction with the 1998 Open House, the Chinati Foundation exhibited a group of drawings by British artist Hamish Fulton. Initially shown at the Texas Gallery in Houston, the work remained on view at Chinati through June, 1999. In addition to the fourteen drawings, the show included *DISTANT HORIZON*, a wall work Fulton created in response to his 1997 West Texas walk in the Big Bend National Park. The large drawing consisted of outlined letters stenciled on a wall 26 feet wide by 9 feet high. Executed in fine graphite on a white surface, the large letters maintained a subtle and ghostly appearance. On the previous page is Fulton's adaptation of the wall drawing for this newsletter.

Hamish Fulton

Una actividad relacionada con nuestro Open House de 1998 fue la exhibición de un grupo de dibujos del artista británico Hamish Fulton. Estas obras, que se habían exhibido en la Texas Gallery de Houston, permanecieron en Chinati hasta finales de junio de 1999. Además de los catorce dibujos, se pudo apreciar LEJANO HORIZONTE, una obra para pared creada por Fulton e inspirada en la caminata que hizo el artista por el Parque Nacional Big Bend. Consistía en letras estarcidas sobre una pared de 26 por 9 pies. La apariencia de estas letras, realizadas en grafito fino sobre una superficie blanca, era sutil y fantasmal. En la página previo aparece la adaptación que hizo Fulton para este boletín.

Peter Reading

Peter Reading inaugurated the Lannan Foundation's Residency Program for writers in Marfa with a year-long stay that concluded in June 1999. Reading is known as one of Great Britain's most original and controversial poets. He has published numerous books of poetry, including *Collected Poems 1: 1970–1984* (1985), *Collected Poems 2: 1985–1996* (1996), *Work in Regress* (1997), and *Ob.* (1999). He is the recipient of the Cholmondeley Award, the Dylan Thomas Award, the Whitbread Prize for Poetry, and a Lannan Literary Award for Poetry. *Work in Regress* was shortlisted for the T.S. Eliot Prize in 1997. The following poems are a selection from *Marfan*, a book of poems written during his stay in Marfa. It is scheduled for publication by Bloodaxe Books (Great Britain) in January 2000.

Peter Reading

El Programa para Artistas en Residencia patrocinado por la Fundación Lannan inició con la estancia en Chinati de Peter Reading durante un año, hasta junio de 1999. Reading, uno de los poetas británicos mejor conocidos y más controvertidos, ha publicado numerosos libros de poesía, entre ellos *Ob.* (1999), *Work in Regress* (1997), *Poemas 2: 1985-1996* (1996) y *Poemas 1: 1970-1984* (1985). Ha sido galardonado con el Premio Cholmondeley, el Premio Dylan Thomas, el Premio Whitbread para Poesía y un Premio Literario Lannan para Poesía. *Work in Regress* estuvo entre los finalistas para el Premio T.S. Eliot en 1997. Los poemas que siguen aparecen en *Marfan*, un tomo de poesías escritas mientras su autor estuvo en Marfa. Su publicación está programada para enero del año 2000 por la editorial Bloodaxe Books (Gran Bretaña).

From *Marfan*

The dress and souvenir shop on the corner
was formerly Kerrs' Filling Station – back
in 1920, Arthur, Orr and Klyde
Kerr purveyed Fords, served gas and were mechanics
for the few cars in Marfa, and they supplied
kerosene for folks' lamps.

The brothers Kerr
sold W.H. Cleveland, a local rancher,
a Model T. They showed him how to start it,
which process Cleveland grasped, but they neglected
to demonstrate how he should stop the thing.

He scorched off to his ranch, yelled the day's orders
to his cowhands, U–turned and headed back
to Marfa.

Circling round and round and round
in front of Kerrs' he hollered *"WHOA THAR, HOSS!"*
repeatedly until one of the brothers
leapt on the running–board, roped in the critter,
and skidded it adroitly to submission
swathed in a cloud of Southwest Texas dust.

*

De *Marfan*

**La tienda de ropa y recuerdos en la esquina
era antes la gasolinera Kerr's –
allá por el año 1920, Arthur, Orr y Klyde
Kerr vendían autos Ford, servían gasolina y eran
mecánicos para los pocos carros de Marfa, y
proveían petróleo para las lámparas del pueblo.**

**Los hermanos Kerr
le vendieron a W.H. Cleveland, un ranchero local,
un Ford modelo T. Le enseñaron a arrancar el motor,
y Cleveland comprendió el proceso, pero se les olvidó
mostrarle cómo pararlo.**

**Cleveland se fue disparado a su rancho, gritó órdenes
a los peones y dio vuelta en U, rumbo de nuevo
a Marfa.**

**Daba vuelta y vuelta y vuelta en círculo
frente a la gasolinera y gritaba "¡So, caballo!"
una y otra vez hasta que uno de los hermanos
se subió al estribo, echó el lazo al corcel
y hábilmente lo detuvo
envuelto en una nube de polvo tejano.**

*

A Union Pacific freight train hurtles
through the night town; at each street intersection
(bells, red lights, semaphore of barber–pole
barriers) the engineer hits the hooter –
a raucous howl, audible for five miles
across the silent, arid scrubland basin
where, in a blackness, some malfortunate
is woken by the cacaphonic trumpet,
listens, and ruminates, and fears the dark.

*

Across the windswept, Pronghorn–browsed brown grass
Judd's row of concrete, seven–foot–high boxes
stretches a mile north–south, signifies zilch.

Some days I've seen *Antilocapras* shelter
from noon sun of a hundred–and–some degrees
in those cute sculptures – yes, and shit in'm too.

*

"Aint none knows whar she come from, o whar shays goin."

"Jus rides that *burro* roun from place to place."

"Ya sees her whan yer least expectin it..."

The Burro Lady ties her moke to a post
at Chuy's (now defunct) Mexican Diner
and goes for coffee into Dairy Queen.

She has the *frisson*–fright air of a gypsy –
gaudily–coloured wrap–rounds, plastic flip–flops
with spurs incongruously fixed at the heels.

The *burro*, draped with saddle–bags and blankets,
is pale, pale, pale, pale, in this evening's light.

I don't know what they signify, but it's scary.

Un tren de Union Pacific avanza a todo vapor
por el pueblo nocturno; en cada bocacalle
(campanas, luces rojas, semáforos y barreras)
el maquinista da un pitazo –
un aullido chillón que se oye a leguas
en todo el llano poblado de matorrales,
donde la trompeta cacofónica despierta
a algún desgraciado que escucha,
reflexiona y le teme a la oscuridad.

*

A lo largo de la tierra pastada por reses Pronghorn
la fila de cajas de Judd, con una altura de siete pies,
se extiende una milla hacia el norte, y no significa nada.

Algunos días he visto que los *Antilocapras* se refugian,
del sol abrasador de mediodía, a la sombra de
las dichosas esculturas, – sí, y se cagan también en ellas.

*

"Naiden sabe de ónde viene ella, ni pa' ónde ganará."

"No más va diun lugar a otro, montada en el burro ese."

"Se deja ver cuando uno menos lo espera..."

La Dama del Burro amarra el animal a un poste
en el restaurante mexicano Chuy's (ahora desaparecido)
y entra al Dairy Queen a tomar café.

Tiene el *frisson* – el aire temible de un gitano –
ropas de colores estridentes, chanclas de hule
con espuelas incongruentes en los tacones.

El burro, con sus alforjas y cobijas a cuestas,
está pálido, pálido, pálido, a la luz crepuscular.

No sé qué significan, pero da miedo.

Chinati Editions

The Chinati Foundation is pleased to announce that Edward Ruscha has created a benefit print for the museum's Chinati Editions series. Previous editions were *Soft Rotating Capitol*, 1995, a six color lithograph by Claes Oldenburg and *Orange/Black Zone*, 1997, a two color woodcut by Robert Mangold.

Solo exhibitions of Ruscha's work have been held at international museums and galleries including the Centre Georges Pompidou, Paris; Whitney Museum of American Art, New York; Museum of Contemporary Art, Los Angeles; and the J. Paul Getty Museum, Los Angeles. The exhibition *Edward Ruscha: Editions 1959–1999* was recently organized by the Walker Art Center, Minneapolis, and was accompanied by a catalogue raisonné of his prints and works in editions. A retrospective exhibition organized by the Hirschhorn Museum and the Museum of Modern Art, Oxford, England, will debut in June of next year in Washington, D.C. and travel to the Museum of Contemporary Art in Chicago, Miami Art Museum, Modern Art Museum of Fort Worth, and Oxford MOMA.

For more information on Ruscha's print for the Chinati Foundation, please contact the museum office at 915 729 4362.

[redacted]

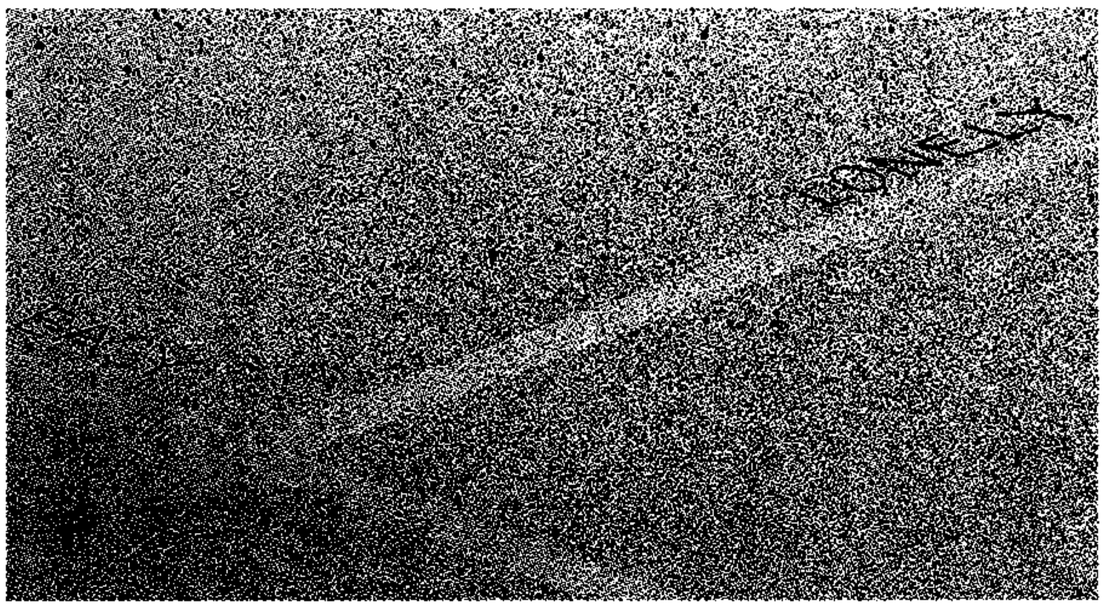
Ediciones Chinati

La Fundación Chinati se complace en anunciar que Edward Ruscha creará para beneficio de la Fundación un grabado de la serie Ediciones Chinati. En años anteriores se ofrecieron *Soft Rotating Capitol*, una litografía de Claes Oldenburg (1995), y *Orange/Black Zone*, un grabado de Robert Mangold (1997).

Edward Ruscha vive y trabaja en Los Angeles, y desde los sesentas ha exhibido extensamente sus obras. Como expositor único ha tenido exhibiciones en numerosos museos y galerías internacionales, entre ellos el Centro Georges Pompidou de París, el Museo Whitney de Arte Estadounidense en Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo en Los Angeles y el Museo J. Paul Getty de Los Angeles. La exhibición *Edward Ruscha: Ediciones 1959-1999* fue organizada recientemente por el Centro de Arte Walker en Minneapolis, acompañada de un catalogue raisonné de sus grabados y obras en edición.

Para mayores informes sobre el grabado de Ruscha de próxima aparición para la Fundación Chinati, llame a la oficina del museo al teléfono 915 729 4362.

[redacted]



EDWARD RUSCHA, *INTERSECTING STREETS*, 1999, FOUR COLOR LITHOGRAPH, 19 X 29 INCHES

PRINTED BY ED HAMILTON, HAMILTON PRESS, LOS ANGELES

Open House 1999

Held in the fall of each year, the Chinati Foundation Open House has become one of the museum's most important events that attracts an audience of over 1,000 local and distant friends and supporters. The thirteenth annual Open House is scheduled for October 9 and 10, 1999, and will feature special exhibitions, meals, readings, and lectures. The Judd Foundation will again co–host the event with Chinati.

Temporary exhibitions organized for the weekend are drawings by Ilya Kabakov, recent paintings by Rackstraw Downes, and wall works by Donald Judd. Chinati's permanent collection and temporary exhibitions will be open for viewing on Saturday from 10am to 5pm and Sunday from 10am to 2pm. On Saturday afternoon, Rackstraw Downes will give a lecture entitled *Turning the Head in Empirical Space*, and on Sunday morning, Ilya Kabakov will speak about his approach to the Total Installation. A traditional festive dinner with music by Mariachi Aguila and a bonfire after dark will be held on Saturday evening at the Arena. Donald Judd's former residence, La Mansana de Chinati, will be open for public viewing, and a brunch will be held there on Sunday morning. The Ranch Office, featuring work by Donald Judd, will also be open during the weekend. Current Lannan Foundation Writer in Residence, Linda Gregg, will present a reading of her poetry at the Marfa Book Company on Saturday afternoon.

A Chinati Members Dinner catered by the Reata Restaurant of Alpine will be held for museum supporters on Friday, October 8. The meal will be preceded by an album reading by Ilya and Emilia Kabakov. Advance reservations are required; please call the Chinati office for further details. With the exception of the Friday dinner, all Open House events are free of charge. The Chinati Foundation is grateful to Lynn Goode and Tim Crowley for their generous support of the weekend program.

[redacted]

Open House 1999

La Fundación Chinati celebra cada otoño su Open House (Casa Abierta), uno de nuestros acontecimientos más importantes, ya que a él acuden, de cerca y de lejos, más de mil amigos y patrocinadores. El evento anual se verificará por decimotercera ocasión los días 9 y 10 de octubre de 1999, con exhibiciones especiales, comidas, lecturas y conferencias. Nuevamente, la Fundación Judd y la Fundación Chinati copatrocinarán el evento.

Exhibiciones temporales organizadas para este fin de semana son dibujos de Ilya Kabakov, pinturas recientes de Rackstraw Downes y obras para pared, de Donald Judd. Las colecciones permanentes y exhibiciones temporales podrán visitarse el sábado de 10:00 a 5:00 y el domingo de 10:00 a 2:00. El sábado por la tarde, Rackstraw Downes dará una conferencia intitulada *Turning the Head in Empirical Space*, y el domingo por la mañana Ilya Kabakov hablará sobre sus aproximaciones a la Instalación Total. El sábado por la tarde habrá una festiva cena tradicional con música del Mariachi Aguila y una hoguera después del anochecer en la Arena. La antigua residencia de Donald Judd, La Mansana de Chinati, abrirá al público y se celebrará allí un desayuno el domingo en la mañana. La Ranch Office, con obras de Donald Judd, también estará abierta durante el fin de semana. La escritora en residencia, subvencionada por la Lannan Foundation, dará una lectura de sus poesías en la Marfa Book Company el sábado por la tarde.

El viernes 8 de octubre se celebrará una cena, con servicio de comida y bebida a cargo del restaurante Reata, de Alpine, Texas, exclusiva para miembros y patrocinadores de Chinati, precedida de una lectura de Ilya y Emilia Kabakov. Se requieren reservaciones por adelantado; favor de llamar a la oficina de Chinati para mayores informes. A excepción de la cena del viernes, todos los eventos son gratuitos. La Fundación Chinati expresa su sincero agradecimiento a Lynn Goode y Tim Crowley por su apoyo tan generoso al programa de este fin de semana.

[redacted]

Membership

The Chinati Foundation is very grateful to the many individuals who support the museum through their annual membership contributions. The membership roster now includes nearly five hundred individuals from Texas, cities throughout the United States, and countries around the world. Their contributions are an important source of revenue and help ensure the museum's continued stability and growth. Basic membership for individuals and families start at $100 ($50 for students and senior citizens). Member's benefits include free museum admission at all times; discounts on publications, posters, and *Chinati Editions*; the annual museum newsletter; advance notice of Chinati programs; and free or reduced admission to special events. Additional premiums are offered at higher membership levels. Please see the membership form on page 43 for a more complete benefit listing.

Each year an internationally recognized artist creates a limited edition multiple exclusively for Chinati donors of $1000 or more. Past editions were donated by Jack Pierson and Karin Sander. Stephen Prina, an artist living and working in Los Angeles, is currently preparing the next multiple for new and renewing upper level members. Prina has exhibited extensively in the United States and Europe since the late 1970s. His recent exhibition *Push Comes to Love* was shown at the Margo Leavin Gallery, Los Angeles; Friedrich Petzel Gallery, New York; and Galerie Gisela Capitain, Cologne. Other solo exhibitions have been held at Musée d'Art Moderne et Contemporain, Geneva; Luhring Augustine Gallery, New York; Museum Boymans–van Beuningen, Rotterdam; and the Renaissance Society, Chicago. The Chinati Foundation is very grateful for the generous contributions of Stephen Prina, Karin Sander, and Jack Pierson.

We would like to thank all members for their dedication and support of Chinati. If you are not yet a member, we hope that you will consider joining the museum.

Membresia

La Fundación Chinati agradece de todo corazón el patrocinio de las muchas personas que apoyan el museo mediante sus cuotas anuales como miembros. Nuestra membresía asciende ya a casi 500 personas de Texas, de otros estados de la Unión Americana y de países del mundo entero. Sus aportes son una fuente esencial de ingresos y garantizan la estabilidad y el crecimiento del museo.

Membresías básicas para individuos y familias empiezan al nivel de 100 dólares ($50 para estudiantes y personas de mayor edad). Los beneficios para miembros incluyen ingreso gratuito al museo en todo momento, descuentos en publicaciones, posters y *Ediciones Chinati;* el boletín anual del museo; aviso anticipado sobre nuestros eventos; y entrada gratuita o descontada a eventos especiales. Se ofrecen beneficios adicionales para membresías de nivel superior. Vea la lista completa de éstos en el formulario de membresía en la página 43.

Cada año un artista de renombre internacional crea un grabado o múltiple en edición limitada exclusivamente para donantes de $1,000 o más. En años pasados estas ediciones han sido proporcionadas por Jack Pierson y Karin Sander. Actualmente, Stephen Prina, un artista que vive y trabaja en Los Angeles, está preparando la edición de este año para miembros nuevos y los que renuevan su membresía a nivel superior. Prina ha exhibido extensamente sus obras en Estados Unidos y Europa desde finales de los setentas. Su exhibición reciente *Push Comes to Love* apareció en la Galería Margo Leavin en Los Angeles, la Galería Friedrich Petzel en Nueva York y la Galerie Gisela Capitaine en Colonia. Ha tenido otras exhibiciones en el Musée d'Art Moderne et Contemporain en Ginebra, la Luhring Augustine Gallery de Nueva York, el Museum Boymans-van Beuningen en Rotterdam, y la Renaissance Society de Chicago. La Fundación Chinati agradece sobremanera las generosas contribuciones de Stephen Prina, Karin Sander y Jack Pierson.

Quisiéramos agradecer también a todos nuestros miembros su dedicación y apoyo. Si usted todavía no es miembro, esperamos que pronto lo sea.

$ 50+

Janice Abrams
Margaret Anderson
Katie and Gordon Angerman
Dottie Barrett
Mary Beanland
Catherine Brawley
Linda Broiles
Susan Budge
Frank Kell Cahoon
Joseph D. Cahoon
Robert L. Cartwright
Mr. & Mrs. George Q. Cross
Aedwyn Darroll
Brett Davidson
Bobby Lee Donaldson
Dea Ecker
Janice & James Falick
Sylvia G. Forchheimer
Sandra Gregor
Jenny & Vaughn Grisham
Mary Hamilton
Hall S. Hammond
Birgitta Heid
Max & Isabel Herzstein
Dolores Hopewood
Lois H. Howard
Frank Huffman
Marianna S. Humphreys
Jacqueline Ivy
Jim & Perry Jamieson
Cliff & Linda Johnson
Jennifer Johnson
Jim Jordan
Lorena Ann Kelly
Eleanor Kopie
Leah Kreger
Jean & Jene T. Laman
Ed & Pat Lamberty
Polly Lanning
Bernard L. Lifshutz
Austin Lowrey
Dr. & Mrs. John Lusche
Elizabeth McBride
Eugene McDermott
Ada McEllenney
Marjorie Minkin
George & Salina Muellich
John & Greta Murray
Karim Noureldin
Lorie Offutt
Sue Rowan Pittman
Carina Plath
Page Prescott
David Raskin
Ted Schultz
Carol Y. Shanks
Hiram & Liz Sibley
Mahala Sibley-Cutforth
David K. Smith
Tod Smith
Mark Sofield & Kelly Feeney
Simone Swan
Julie Vandiver
Richard Wearn
Joseph R. Williams
Judy Youens

$100+

Anonymous
William C. & Elita T. Agee
Melissa & Daniel Alcorn
Missy & Rich Allen
Claire & Douglas Ankenman
Robert & Valerie Arber
The Armstrong Family
Charles & Christine Aubrey
Claus Bacher
Candace S. Baggett
Charles & Michele Baldonado
Monica Banko & Bram Meehan
Fabian Baron
Michael Bartalos
Frank N. & Susan F. Bash
Claire Bataille
Bill Baucom & Susan Spurgeon
Polly W. Beal
Bodil J. Beanland
Toni & Jeff Beauchamp
Tom Benson
Dianne Berman
Ben Berryhill
Adam Biesk
Christine Bisetto
Sergio & Margaret Bisetto
Peter Blank
Ross Bleckner
Ingrid & Theodor Böddeker
Annet Bol
Harvey & Dee Dee Bott
Udo & Anette Brandhorst
Jake & Cookie Brisbin
John Briscoe
John Broaddus
Michelle K. Brock
Sharon Brooks & Detlef Mertins
Richard Brothers
Sam Brown
Will & Simon Bruder
Stephen V. Bucchieri
Tom Buffaloe
Judge & Mrs. Lucius Bunton
Jim & Kim Burnett
Sterry Butcher & Michael Roch
Charles Butt
Blake Byrne
David Cabrera & Alexander Gray
Peter Caldwell
Mollie R. & William T. Cannady
Virginia Carmichael
Chris Carson
Susan Chadwick & Levi Laub
Joe Clarke & Cheryl Streams
Piet Coessens
Carol Cohen Burton
Donna Cohen & Claude Armstrong
Robert Colacello
Ric Collier
Lawrence Converso
Quarrier B. Cook
Frances Ayers Cooper
Rober Craycroft & Anne Hanger
Susan S. Criner
Rose Cullivan Hock

Suzanne Cummings
Betsy Cunningham & Richard Hazel
Mr. & Mrs. Louis B. Cushman
T.J. Cusumano
Giovanna D'Andrea
Brenda & Sorrel Danilowitz
Susan & Doug Darrow
James Dart
Madame Claire De Pauw
James Dearing
Frank Deese
Martha & Rupert Deese
Rupert & Helen Deese
Dirk Denison
Peter Deschermeier
David Deutsch
Anne Ponder Dickson
Zoe & Joel Dictrow
Jan M. Diesel
Katherina & Karl Dietz
Suzanne & Tom Dungan
Fred & Char Durham
Dan Edge
Gregor Eichele & Christina Thaller
Harold & Sally Eisenman
Dietmar Elger
Rand & Jeanette Elliott
Christopher & Georgia Erck
Ariane & Peter Fehlbaum
Ronald Feldman
Peter Felix
Claus Feucht
Janet L. Flohr
Bernardo Flores-Sahagun
Bobbie Foshay–Miller
Larry & Beth Francell
Jerry Fulks
Hamish Fulton
Pete P. Gallego
Mona Garcia
Frank & Berta Aguilera Gehry
Sherri M. Geldin
Richard George
David Getsy
Leslie Gill
Barbara Glazer Rosenblatt
Richard Gluckman
Robert Gober
Allen Goode
Gale Gordon
Reno & Veit Görner
Pia Gottschaller
Louis Grachos
Larry & Shannon Graeber
Ann Graham & Arlen Johnson
James P. Gray, II
Jay Grimm
Paul Groepler
W. Mark Gunderson
Earl & Janet Hale
Christopher & Sherrie Hall
Mrs. A.V. Halpern
Kara Hamilton
Mr. & Mrs. Willard M. Hanzlik
James & Carol Harding
Judith A. Harney
Lawrence Harris
Sarah Harte
Mindy & Todd Hasie
James & Roxanna Hayne
Emerson Head
Riitta & Mikko Heikkinen
Mary Heilmann
Joseph A. Helman
Dorene & Frank Herzog
John D. Hilberry & Andronike Tsagaris
Albert P. Hildebrandt
Dwight Hobart
Rolf & Erika Hoffman
Roni Horn
Kay & Steve Houston
William B. Hubbard
Brigitte & Sigismund Huck
Hilre Hunt
Fredericka Hunter
Kimiyo Ishikawa
Jeff Jamieson & Deborah Denker
Dale Jenkins & Steve Sofge
Dolores D. Johnson
Sharon Johnston
Elizabeth Jones
Jenny Jones
Mike & Franzia Kane
Joan B. Kaplan
Al & Elayne Karickhoff
William Katz
James Kelly
Peter Kelly & Mary Lawler
Wendy & Mavis Kelsey, Jr.
David W. Kiehl
Renate Killmer
Christina Kim
Yoshihiko Kitano
Ben & Margaret Kitchen
Margaret K. Klineberg
Nicholas C. Kobusch
Douglas Koskay
Gaby Kraushaar
Martin Kunz
Kumiko Kurachi
Joan Lambert
Tigie Lancaster
John R. Lane & Ingle–Lise Eckmann
Irina Langhans
John & Annie Larkin
Helen & Robert Latas
Maryellen Latas
Raymond J. Learsy
Margo H. Leavin
Virginia Lebermann
David Leclerc
Katharina Leuenberger & Peter Vetter
Roy & Rachel Levit
Hilary Lewis
Sol LeWitt
Peter Lindner
Richard Long
Marley Lott
Jennifer Luce
Rodolfo Machado
Marianne Maderna
Sherry & Joel Mallin
Billy & Crawford Marginot
Laura & David Marks
June Mattingly
Hondey & George McAlmon
Lisa McAlmon
William & Janet McDonald
Andrew McFarland
Heather McGill
Michael McKeogh
Miles McManus
Kassandra Mead
Marsha & Jim Meehan
Daniel & Dagmar Meister
Anita Meyer
Betsy Millard
Alicia & Bill Miller
Angela Moench
Donald Moffett
Marc Montry
Robert Moor
Edward Moses
Olivier Mosset & Elizabeth Cherry
John & Heidi Britt Mullican
Fecia Mulry
Nasher Haemisegger Family
Lat Naylor
Carol Neuberger
Robert Nicolais
Suzanna Niederer
Kate & Stuart Nielsen
Tom Nohr
Timothy O'Brien
Mr. & Mrs. Thomas M. O'Connor
Molly O'Connor Kemp
Don O'Toole & Elizabeth Carney
Reiko Oda
Kikuo Ohkouchi
Sachiko Osaki
Duncan & Elizabeth Osborne
Mina Oya
John M. Parker
Dr. Werner Peters
Annabel Daou & Joachim Pissarro
Susanne Powadiuk
Projektgruppe Bahnhof Ost
Esthella Provas
Dr. & Mrs. Michael B. Raine
Helen Raine
Dr. Volker Rattemeyer
David Reed & Lillian Ball
Redenta's Garden
Bill & Carolyn Renfroe
Jim Rhotenberry
Charles Robertson
Glen A. Rosenbaum
Charles & Phyllis Rosenthal
Nicole Rosenthal
Autry Ross
Richard & Monica Sady
James & Frances K. Sage
Myriam & Jacques Salomon
Gabriele Sand
Tatiana Sayig
Elizabeth & Richard Schnieders
Machteld Schrameyer & Johan Westenburg
Richard Schwartzwald
Susan Schwarzwald
Carolyn Seale
John & Carolyn Seals
Sir Nicholas Serota
Sara Shackleton
Adam Sheffer
Kate Shepherd
Tamotsu Shiihara
Brigit & Howard Shim–Sutcliffe
Dr. & Mrs. D.J. Sibley
Mr. & Mrs. Louis H. Skidmore, Jr.
Mr. & Mrs. Richard C. Slack II
Marcus Sloan & Shannon Hall
Brydon Smith
Paul & Heather Snow
Lionel & Kathy Sosa
Marlene Spector
Penelope Speier
Nelson H. Spencer
Olive H. Spitzmiller
Marilyn Stanonis
George Stark
Karen D. Stein
Mr. & Mrs. Irving Stenn, Jr.
R. J. Stepcick
David R. Stevenson
Tom Strickler
Pamela Sullivan
Stephen D. Susman
Tatsuro Suzuki
Marie & Pic Swartz
Yoko Takahashi
John F. Thrash
Robert & Annabelle Tiemann
Zane Ann Tigett
Dr. J. Tillapaugh
Cynthia Toles
Ann Tucker
Will Tynan
Max Underwood
O.M. & Liselotte Ungers
Karien Vandekerkhove
Carlisle Vandervoort
Gregory Volk
Nicola von Velsen & Jill Weidemann
David B. Walek
Marvin Watson
Lawrence & Alice Weiner
Mark T. Wellen
Brian Wendleman
Mary Ellen White & Dawson Morton
David O. & Joan G. Wicks
Mr. & Mrs. Benjamin D. Wilcox
Elizabeth Williams
Rodger & Patricia Winn
Elizabeth Winston
Alice & James Wittenberg
Bebe Woolley
Shirley Wozencraft Goodwin
Bill Wright
Carol Wright Smith
Jurek Wybraniec
Harriett H. Yarbrough
Todd Young
Hans & Hedi Zwimpfer

$500+
Nancy Allen
Tom Armstrong
Adelheid & Thomas Astfalk
John W. Bomhoff
Sue & Allan K. Butcher
Isa Catto
Renato Danese
Suzi Davidoff & Carl E. Ryan
Jeff Fort
Franck Giraud
Glenn Gissler
Jane Hickie
Helmut Jahn
Emily Fisher Landau
Gerda Maise & Daniel Göttin
Marfa Chamber of Commerce
Marfa National Bank
Matthew Marks
Suzanne & Gilbert Mathews
Mrs. Gaye V. McCullough
Bill McCutcheon
Keith & Angela Patterson
John Pawson
J.A. Robins
Gen Umezu
Laurie Vogel
Obbie Weiner
Charles B. Wright
Rosina Yue & Bert Lies

$1000+
Brooke Alexander
Pablo & Megan Rose Alvarado
Carolyn M. Appleton
Douglas Baxter
Thomas Bechtler
John & Frances Bowes
Nancy Brown Wellin
Isabel Brown Wilson
Eileen & Michael Cohen
Douglas S. Cramer
John W. & Arlene J. Dayton
Stephen di Carmine
Larry A. & Laura R. Doll
Rackstraw Downes
Todd Eberle
George Finley
Elvira González
Agnes Gund
Robert & Rosario Halpern
Julianna Hawn & Peter Holt
Anton and Annick Herbert
William Jordan & Robert Brownlee
Ilya & Emilia Kabakov
Mr. & Mrs. I.H. Kempner III
Anstiss & Ronald Krueck
Mike & Deborah Livingston
Markus Michalke
Lorenz M. Moser
Linda M. Pace
Emily Rauh Pulitzer
Frances & George Reid
Deedie Rose
Phil & Monica Rosenthal
David Schaefer
Horst Schmitter
William F. Stern
Mr. and Mrs. Alexander Stuart
Hester van Roijen
Annemarie & Gianfranco Verna
John Wesley
Bettina & Peter Wigglesworth-Weider
Dave H. & Reba Williams
Mike & Penny Winton
Bill Wisener
Takashi Yamaguchi
Hyong-Keun Yun

2500+
Anonymous

5000+
Lynn Goode & Tim Crowley
PaceWildenstein
Reata Restaurants

Member Businesses
Alliance Capital, New York City
Americana Salon, Alpine Texas
Agency for Architecture, Denver Colorado
Artsource, El Paso Texas
Avion Capital, Encinitas California
Baron & Baron Advertising, New York City
Big Bend Sentinel, Marfa Texas
Blake Byrne Fine Arts, Los Angeles California
Chac Mool Gallery, Los Angeles California
Claire Bataille & Paul Ibens Design N.V., Antwerpen Belgium
Danese Gallery, New York City
Ronald Feldman Fine Arts, New York City
Fisher Landau Center, New York City
Ford, Powell and Carson Architects, San Antonio Texas
Formatera AG, Zürich Switzerland
Glazer Foundation, Dallas Texas
Richard Gluckman Architects, New York City
Galería Elvira González, Madrid Spain
Jay Grimm Gallery, New York City
JohnstonMarkLee Architects, Los Angeles California
Houston's Restaurant's, Phoenix Arizona
Heikkinen-Komonen Architects, Helsinki Finland
iota/Westenburg Gallery, Marfa Texas
James Kelly Contemporary, Santa Fe New Mexico
KMK Architects, London England
Langtree Design, Middleton Rhode Island
Liberty Bar, San Antonio Texas
Galerie Peter Lindner, Vienna Austria
Lucifer Lighting Company, San Antonio Texas
Machado and Silvetti Associates, Boston Massachusets
Marfa Chamber of Commerce, Marfa Texas
Marfa National Bank, Marfa Texas
Matthew Marks Gallery, New York City
Margo Leavin Gallery, Los Angeles California
Murphy/Jahn Architects, Chicago Ilinois
Oven Digital, New York City
PaceWildenstein Gallery, New York City
plus design inc., Boston Massachusets
Projektgruppe Bahnhof Ost, Basel Switzerland
Proteus, Odessa Texas
Reata Restaurants, Alpine Texas
Redenta's Garden, Arlington Texas
Rhotenberry Wellen Architects, Midland Texas
Rister, Dunbar, Broaddus & Co., El Paso Texas
Texas Gallery, Houston Texas
Annemarie Verna Galerie, Zürich Switzerland
Vinson & Elkins Attorneys at Law, Houston Texas
Wood and Plywood Furniture, San Luis Obispo California
Gallery Yamaguchi, Osaka Japan

Donors
The Chinati Foundation would like to thank the following individuals for their generous support, including funding for temporary exhibitions, publications, and special programs.

La Fundación Chinati desea agradecer a las siguientes personas por su generoso apoyo de exhibiciones temporales, publicaciones y programas especiales.

Pablo and Megan Rose Alvarado
Ford, Powell and Carson Architects
Andrew Cogan
Aaron Fleischman
Jeff Fort
Maxine and Stuart Frankel
Lynn Goode and Tim Crowley
Agnes Gund
John and Maureen Jerome
Tommy Lee Jones
Mickey and Jeannie Klein
Werner Kramarsky
Franz Meyer
Annalee Newman
Edmund P. Pillsbury
Emily Rauh Pulitzer
George and Frances Reid
Hester van Roijen
Deedie and Rusty Rose
Martha Stewart
Louisa Stude Sarofim
James Turrell
Nancy Brown Wellin
Laura Lee Woods

Foundation Support
The Chinati Foundation gratefully acknowledges major support from the following organizations:

La Fundación Chinati reconoce con agradecimiento el apoyo proporcionado por:

Josef and Anni Albers Foundation
Milton and Sally Avery Foundation
Sarah Campbell Blaffer Foundation
Bohen Foundation
Brown Foundation
Burlington Northern Foundation
Caddell and Chapman
Canadian Council, Dept. of Cultural Affairs
El Paso Community Foundation
Charles Engelhard Foundation
Elizabeth Firestone Graham Foundation
Greentree Foundation
Fifth Floor Foundation
George and Mary Josephine Hamman Foundation
Houston Endowment, Inc.
Calvin Klein Foundation
Lannan Foundation
L.L.W.W. Foundation
Edward and Betty Marcus Foundation
National Endowment for the Arts
Louisa Stude Sarofim Foundation
Texas Commission on the Arts
Still Water Foundation
Susan Vaughan Foundation
Andy Warhol Foundation for the Visual Arts
Margaret Cullinan Wray Charitable Trust

Artist in Residence Program

The recent John Wesley exhibition at Chinati included several works created during Wesley's stay in Marfa in 1989. Donald Judd's invitation to Wesley marked the beginning of what has become an active artists' residency program that greatly contributes to the vitality of the museum. Chinati now hosts an average of five artists each year who live and work on the site for two to three month periods. In addition to visual artists working in a variety of media, the program has grown to include resident writers and architects.

For the duration of their residency, artists live in a furnished apartment on the museum grounds and have full use of the former Locker Plant on Oak Street in Marfa. The Locker Plant functions as both a studio and exhibition space. Resident artists often use the opportunity to mount an exhibition near the end of their stay. The program aims to provide a contemplative and stimulating environment, and artists have unlimited access to the museum collection and library. To apply for a 2001 residency, please send a cover letter with recent slides or other photographic material to the Chinati Foundation office before April 1, 2000.

The **ELIZABETH FIRESTONE GRAHAM FOUNDATION** generously supports Chinati's Artist in Residence and Education Programs.

Artistas en residencia

La exhibición reciente en Chinati de obras de John Wesley incluyó varias que él creó aquí en 1989. Con esa invitación que hizo Donald Judd a Wesley se dio inició a un activo programa de artistas en residencia, el cual vigoriza en gran medida la vida del museo. Se cuenta actualmente con un promedio anual de cinco artistas, quienes residen y trabajan en Chinati durante dos o tres meses. Además de los visitantes dedicados a las artes visuales, hay escritores y arquitectos.

Durante el resto de su residencia, los artistas viven en un apartamento amueblado en los predios del museo y gozan de pleno uso del Locker Plant en la calle Oak Street, en Marfa. Esta antigua fábrica es a la vez estudio y espacio de exhibición, y los residentes aprovechan la oportunidad con frecuencia para exhibir sus obras hacia el fin de su estancia. El programa ofrece un ambiente contemplativo y estimulante, y los artistas tienen acceso ilimitado a la colección del museo y su biblioteca. Para solicitar una residencia para el año 2001, envíe una carta con diapositivas recientes u otro material fotográfico a la Fundación Chinati antes del primero de abril de 2000.

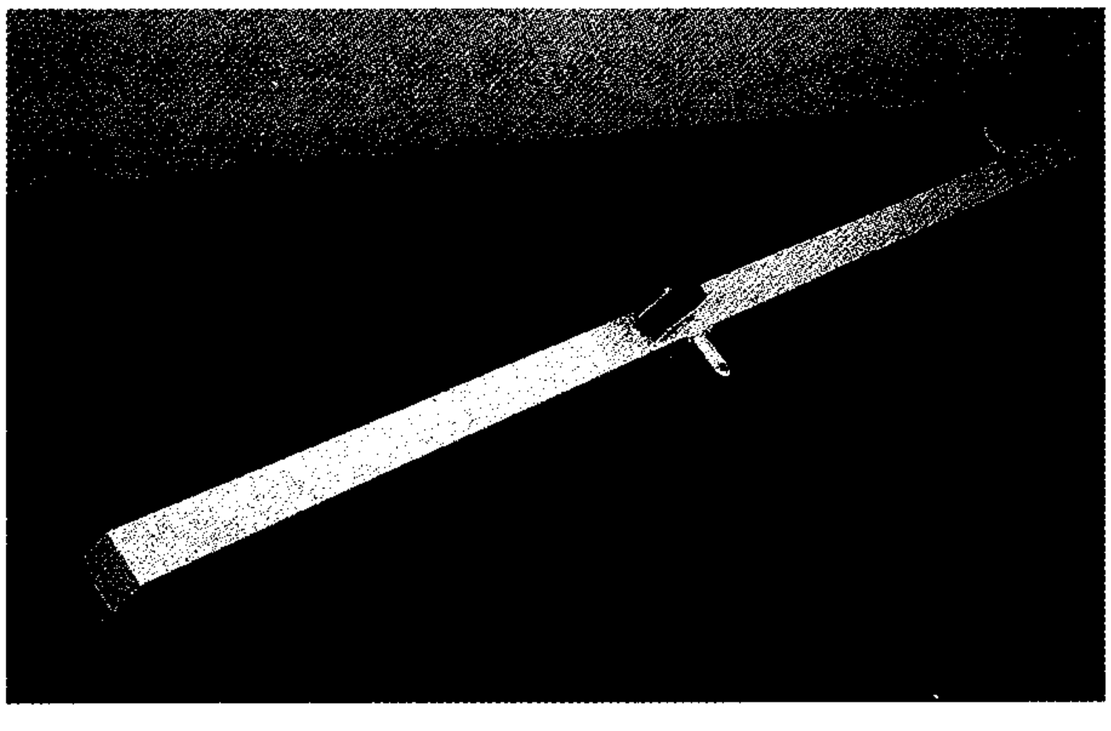
La Fundación ELIZABETH FIRESTONE GRAHAM ofrece su generoso apoyo a los Programas de Artistas Residentes y Educativos.

Artists in Residence 2000:

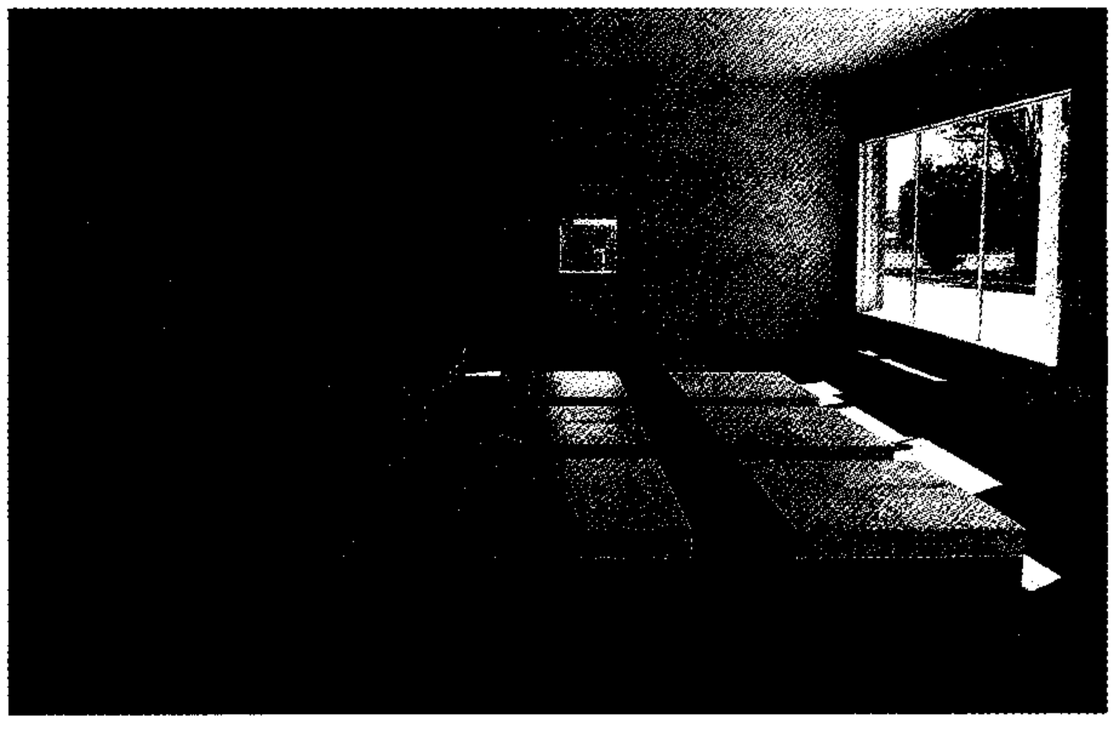
Margrét Haraldsdóttir Blöndal, Reykjavik, Iceland
Andrea Claire, New York, United States
Katharina Hinsberg, Vienna, Austria
Michael Meredith, New Haven, United States
Andreas Schmid, Berlin, Germany

Artists in Residence 1999:

Alexander Braun, Dortmund, Germany
Katharina Grosse, Düsseldorf, Germany
Makato Sasaki, Tokyo, Japan
Claudia Schmacke, Köln, Germany
Richard Wearn, Los Angeles, United States



JOHN BEECH, *ROLLING BEAM*, 1998, PLYWOOD, CASTERS, RUBBER, AND ENAMEL



KUMIKO KURACHI, UNTITLED LOCKER PLANT INSTALLATION, 1998

Internships

The Chinati Foundation initiated a University Internship program in 1991, and since that time has hosted over 60 students and recent graduates from 9 countries. Interns work closely with all members of the staff, and are exposed to many different areas of the museum operation. Intern activities consist primarily of conducting tours of the collection for visitors. Other responsibilities include assisting with research, maintaining the grounds and buildings, providing administrative support, preparing exhibition spaces, and assisting with museum events and publications.

The internships are intended primarily for college and university students, who can often arrange to receive course credit through their institutions. Recent graduates and other interested individuals are encouraged to apply. Openings are available throughout the year, and last for approximately two to three months. The museum provides housing on the grounds along with a $75 weekly stipend. Throughout their stay, interns have full access to Chinati's collection and library, and have the unique opportunity to closely interact with visiting architects, artists, scholars, and museum professionals. Daily exchanges with museum visitors, staff, resident artists, and fellow interns are integral aspects of a Chinati Foundation internship.

To apply for an internship position, please send a resume along with a cover letter describing your interests and experience. For more information about the program, please call the Chinati Foundation office at 915 729 4362, or send a fax to 915 729 4597.

Museum internships are an integral part of Chinati's educational programming, and are supported by a generous grant from the **ELIZABETH FIRESTONE GRAHAM FOUNDATION**.

Internados

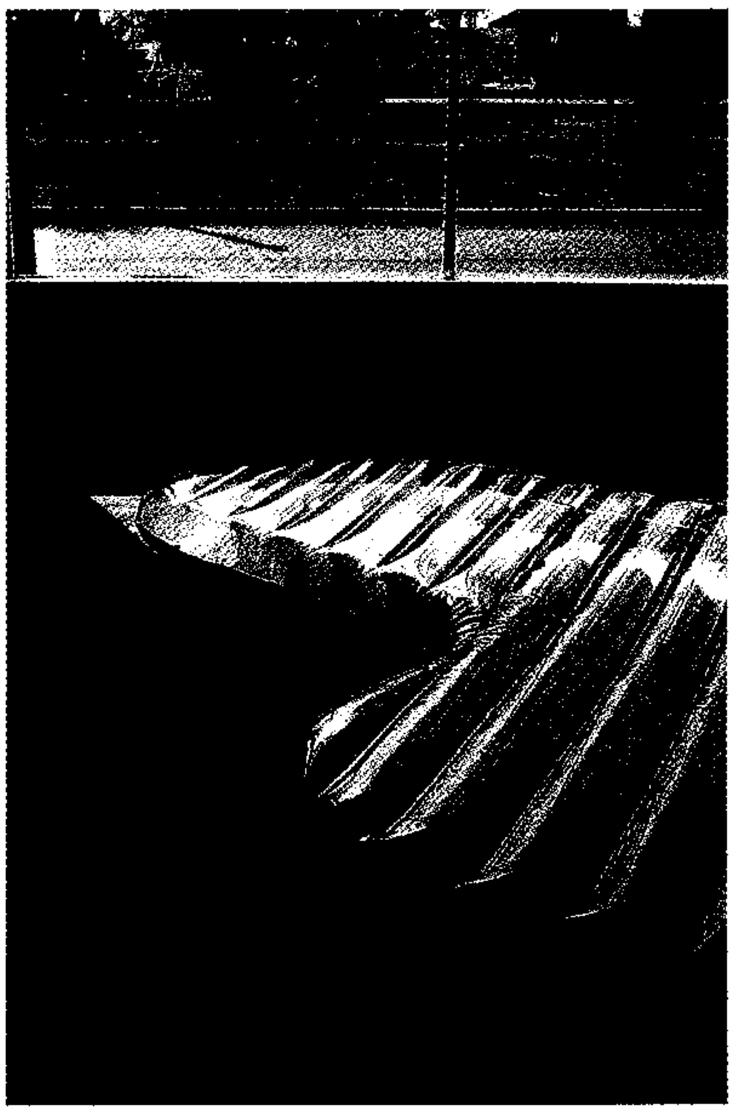
La Fundación Chinati inauguró en 1991 un programa de internados en el cual han participado hasta la fecha más de 60 estudiantes y egresados recientes provenientes de 9 países. Los internados colaboran con todos los miembros del personal y aprenden muchos aspectos del funcionamiento del museo. Sus actividades consisten principalmente en servir de guía a los visitantes a la colección. Además, ayudan con la investigación, el mantenimiento de las instalaciones, la administración, preparación de espacios de exhibición y realización de eventos y publicaciones. Los internos son primordialmente estudiantes universitarios, muchos de los cuales reciben créditos académicos en la institución donde están inscritos a cambio de su labor. Invitamos solicitudes: hay vacantes de 2 a 3 meses de duración disponibles en todo el año. Los participantes viven en las instalaciones del museo y reciben un estipendio de $75 por semana. Gozan de pleno acceso a nuestra colección y biblioteca y de la oportunidad única de relacionarse con arquitectos, pintores, estudiosos y otros profesionales de museo que visitan Chinati. Tienen contacto diario con visitantes al museo, personal, artistas en residencia y otros internos.

Para solicitar un internado, favor de enviar una carta en que describa sus intereses y experiencias, adjuntando su currículum. Para mayores informes, llame a nuestra oficina al teléfono 915-729-4362 o mandar un fax al 915-729-4597.

Los internados son parte integral del programa educativo de Chinati y son patrocinados por un generoso subsidio de la FUNDACION ELIZABETH FIRESTONE GRAHAM.

University Internships 1999

Elmer Barco, Woodbury University, Los Angeles, California
Katherine Heinlein, Texas Tech University, Lubbock, Texas
Michael Kaufmann, Olympia, Washington State
Sondra Rosenberg, Oberlin College, Ohio
Petra Sahm, Düsseldorf, Germany
Dagmar Schuster, University of Technology, Munich, Germany
Michael Toepffer, Aachen, Germany
James Way, Cornell University, Ithaca, New York
Katherine Megan Wilde, Rice University, Houston, Texas



RICHARD WEARN, *72" X 51" X 41"*, 1999, P.V.C. AND AIR

Summer Art Program

The 1999 Summer Art Program for local children was taught by artist Kara Hamilton, who returned for her third season after having taught the classes in 1995 and 1998. Originally from Canada, Hamilton is a trained architect and recently received her Master of Fine Arts from Yale University. She now lives and works in New York City. The summer art classes have been an important part of the Chinati Foundation's Education Program since the late 1980s, and are offered free of charge to local students in elementary and middle school grades. Over 50 students were enrolled in two sessions, meeting twice a week during June, July, and August.

Building on the previous summer's curriculum, Hamilton encouraged the students to expand their understanding of some fundamental visual elements such as line, shape, color, form, and texture. A large variety of media and techniques were used, including watercolor, collage, paper maché, acrylic paint, and found objects. A tour of Chinati's permanent installations exposed the students to the work of Donald Judd, Ilya Kabakov and John Chamberlain, and they created projects and wrote about the work they saw. The students also had the opportunity to meet Chinati's visiting artist Ann-Michèle Morales during a studio visit at the Locker Plant. Marfa artists Charles Mary Kubricht and Michael Roch volunteered to teach single classes that focused on specific topics like portraiture.

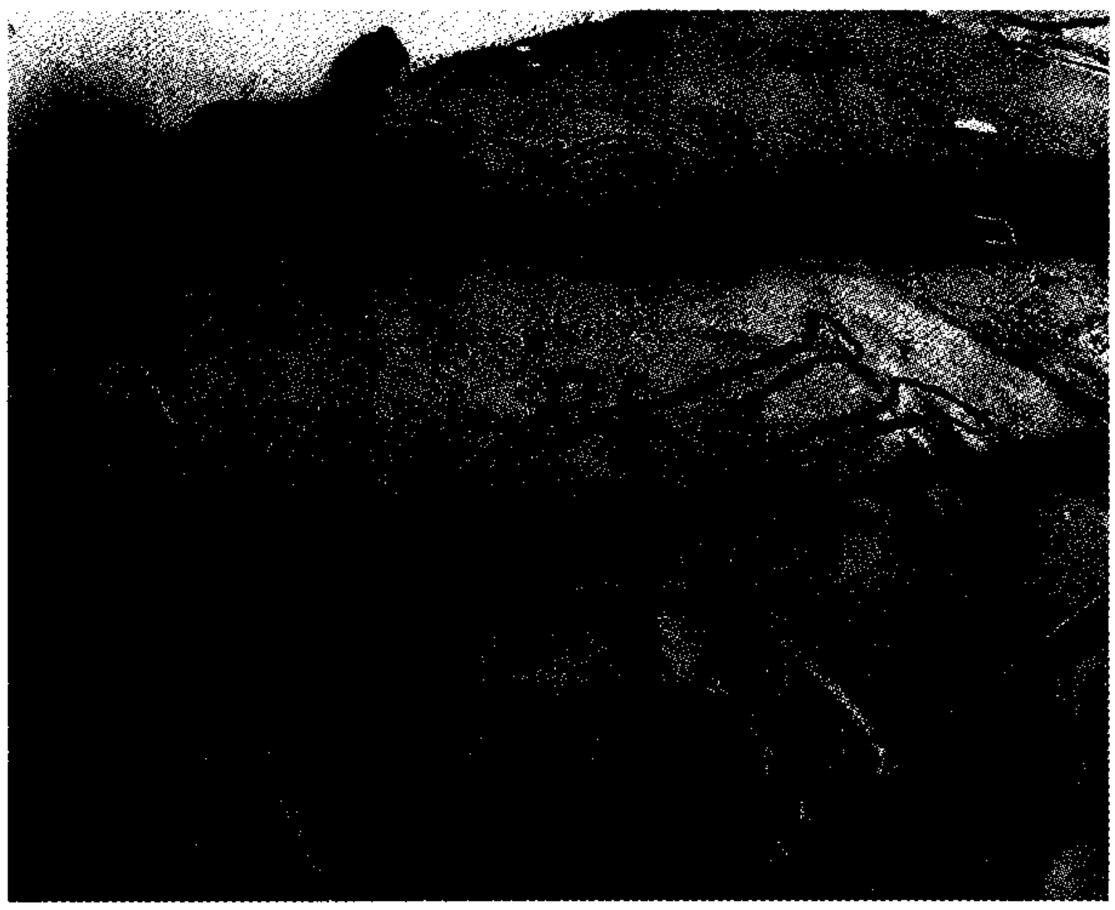
At the conclusion of the summer classes, an exhibition featuring a large selection of the student projects was exhibited. Representing the wide range of work created by each of the program's participants, the exhibition was enthusiastically received by family members and visitors from the community. The 1998 and 1999 summer art program benefited from a generous paper donation from Gaga, New York.

Programa de arte de verano

El Programa de Arte de Verano para niños de la localidad estuvo a cargo de Kara Hamilton, quien regresó por tercera ocasión, habiendo enseñado las clases en 1995 y 1998. Oriunda de Canadá, Hamilton se tituló con una Maestría en Bellas Artes de la Universidad Yale y ahora vive y trabaja como artista en Nueva York. Las clases veraniegas han formado porte del Programa Educativo de Chinati desde finales de los ochentas y se ofrecen gratuitamente a estudiantes de las escuelas primarias e intermedias locales. Participaron más de 50 alumnos en las dos sesiones, celebradas dos veces por semana durante junio, julio y agosto.

Ampliando sobre la base del verano pasado, Hamilton animó a los jóvenes a ensanchar su comprensión de elementos visuales fundamentales tales como línea, forma, color, género y textura. Se emplearon una gran variedad de medios y técnicas, entre ellos la acuarela, el collage, el papel maché, la pintura acrílica y los objetos encontrados. Los estudiantes visitaron las instalaciones permanentes de Chinati y conocieron las obras de Donald Judd, Ilya Kabakov y John Chamberlain, elaborando proyectos y escribiendo informes sobre las mismas. Se reunieron además con la artista visitante Ann-Michèle Morales y recibieron instrucción los pintores Charles Mary Kubricht y Michael Roch sobre temas específicos como los retratos.

Al finalizar el curso, se exhibieron varios de los proyectos creados por cada uno de los muchachos, exhibición que fue acogida con entusiasmo por familiares y visitantes. El programa de arte de verano se benefició de una generosa contribución de papel de Gaga, Nueva York.



CHINATI ART STUDENT DESIRAE MELTON WORKS ON A SELF-PORTRAIT DURING THE 1999 CLASSES

Visitor Information

The Chinati Foundation's permanent collection is accessible by guided tour each Thursday, Friday, and Saturday at 1:00 and 3:00 PM. Tours can be scheduled by advance appointment at other times during the week by calling the Chinati office at 915 729 4362.

Suggested Admission is $10 per person, $5 for students and senior citizens. Members are free of charge.

Marfa is located 200 miles southeast of El Paso, 200 miles south-

Informacion para visitantes

La colección permanente de la Fundación Chinati puede visitarse con guía los jueves, viernes y sábados a la 1:00 y a las 3:00 de la tarde. Fuera de este horario pueden reservarse visitas con cita previa; llame a nuestra oficina al teléfono 915 729 4362.

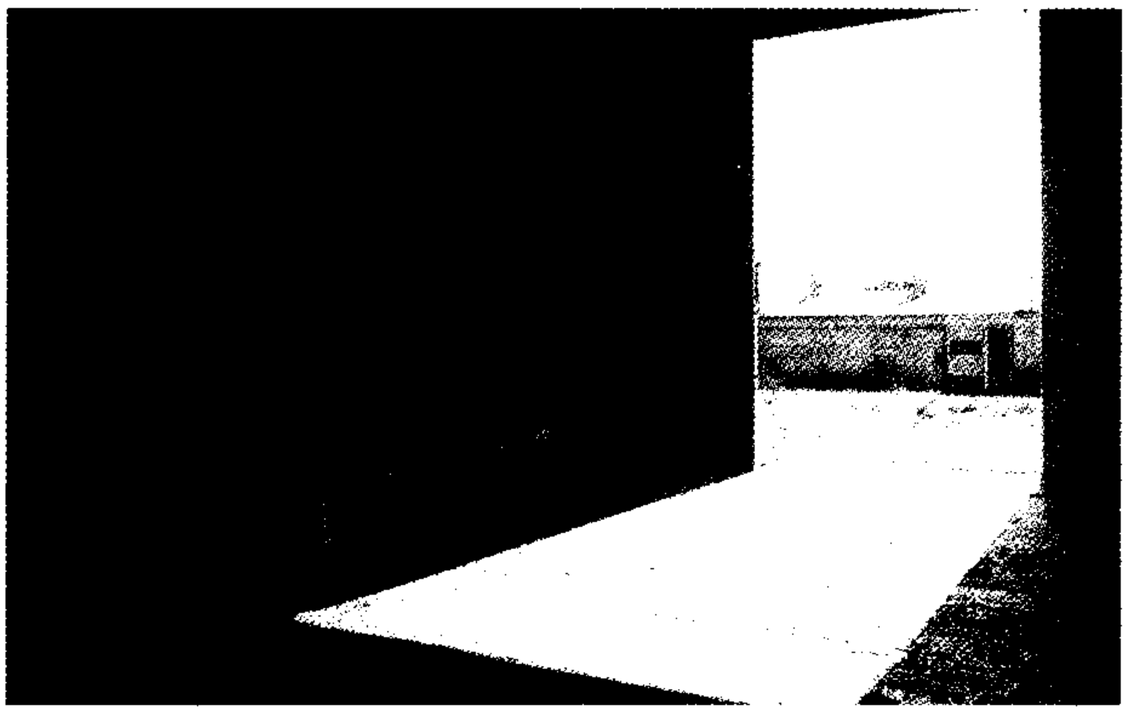
Se sugiere una entrada de $10 por persona, $5 para estudiantes y personas de edad mayor, y sin costo para miembros.

Marfa está situado a 200 millas al sureste de El Paso, 200 millas al suroeste de Midland/Odessa y 60 millas al norte de México. Desde el oeste, venga por

west of Midland/Odessa, and 60 miles north of Mexico. From the west, take Interstate 10 East to Van Horn, then Route 90 East to Marfa. From the east, take Interstate 10 West to Fort Stockton, then Highway 67 South through Alpine to Marfa. The Chinati Foundation is located just south of Marfa, off Highway 67.

la carretera interestatal 10 hasta Van Horn; luego siga por la carretera 90 con rumbo hacia el este hasta llegar a Marfa. Desde el este, venga por la carretera interestatal 10 hasta Fort Stockton; luego siga por la carretera 67 hacia el sur, pasando por Alpine hasta llegar a Marfa. La Fundación Chinati se encuentra justo al sur de Marfa, por la carretera 67.

LUCINDA AND ROBERT ONTIVEROZ WORK ON A PROJECT DURING CHINATI'S SUMMER ART CLASSES TAUGHT BY KARA HAMILTON.



THE ANNUAL SUMMER ART CLASSES ARE HELD AT THE FORMER ICE PLANT IN MARFA.

Membership **Membresía**

$100 A Chinati Foundation publication or poster, the museum newsletter, invitations to all events and discounts on publications, posters and Chinati Editions. Students and Senior Citizens, $50.

$500 The above, plus a monograph signed by the artist.

$1,000 A multiple created every year in a limited edition by an internationally recognized artist, exclusively for Chinati's upper level members.

$2,500 The above artist's multiple, plus complimentary admission to Chinati benefit dinners.

$5,000 The above, plus personal invitations to special events and receptions.

Name _____

Address _____

City, State _____

Zip, Country _____

☐ **My check for $** _____ **is enclosed**

☐ **Bill my membership to** ☐ **Visa** ☐ **MasterCard/Eurocard**

Account Number _____ **Expiration Date** _____

Signature _____

Memberships are renewable annually, and are tax deductible to the extent permissible by law.

Please return this coupon with payment to The Chinati Foundation, P.O. Box 1135, Marfa, Texas 79843, U.S.A.

Board of Directors
Consejo Directivo

Brooke Alexander, New York
Douglas Baxter, New York
Andrew Cogan, New York
Timothy Crowley, Marfa
Rudi Fuchs, Amsterdam
Fredericka Hunter, Houston
Tommy Lee Jones, San Saba
Franz Meyer, Zürich
Annalee Newman, New York
Edmund Pillsbury, Fort Worth
Deedie Rose, Dallas
Marianne Stockebrand, Marfa

Colophon
Colofón

©1999
The Chinati Foundation/
La Fundación Chinati,
the artists and authors;
Donald Judd text ©1975, reprinted with permission of the Donald Judd Estate.
This publication is supported by a generous grant from the **Margaret Cullinan Wray Charitable Trust**.

Spanish translations/Traducciones al español:
Richard Ford, El Paso.
Graphic Design/Diseño Gráfico:
Rutger Fuchs, Amsterdam.
Editor: Rob Weiner

Photography/Fotografía: John Beech; Steffen Boddeker; Dennis Cowley, courtesy Max Protetch Gallery; Courtesy Jessica Fredericks Gallery; Courtesy Christian Haub; Courtesy Nancy Haynes; Walter Klein, courtesy Kunstsammlung Nordrhein–Westfalen; Courtesy Lennon, Weinberg, Inc.; Courtesy Marlborough Gallery; Courtesy Museum of Modern Art; Arthur Spragg; Courtesy Texas Gallery.

Printed in the U.S.A./
Impreso en EE.UU.
Volume 4; September, 1999
$5.–
ISSN 1083–5555

The Chinati Foundation
La Fundación Chinati

P.O. Box 1135
1 Cavalry Row
Marfa, TX 79843
USA

(915) 729 4362 phone
(915) 729 4597 fax

www.chinati.org
chinati@iglobal.net

Staff
Personal

Esteban Alvarez,
Caretaker/ Conserje
Steffen Boddeker,
Public Affairs/Relaciones Públicas
Guadalupe Cataño,
Caretaker/Ujier
Victorina Ceniceros,
Caretaker/Ujier
Sandra Hinojos,
Administrative Assistant/Asistente
Dolores Johnson,
Consultant/Asesora
Ramon Nuñez,
Foreman/Capataz
Lora Sheldon,
Business Manager/Administradora
Marianne Stockebrand,
Director/Directora
Rob Weiner,
Associate Director/Director Adjunto

Acknowledgments
Reconocimientos

Carolyn Appleton; Nick Bakaysa; Daphne Beal; Ellen Berky; Sterry Butcher and Michael Roch; Chris Carson; Tim Crowley and Lynn Goode; Tom Cugliani, Marlborough Gallery; Aedwyn Darroll; Kevin Davis; Rupert Deese; Steve Dewhurst; Rackstraw Downes; Todd Eberle; Francesca Esmay; Mark Flood; Jeff Fort; Andrew Freiser and Jessica Fredericks; Ian Glennie; Michael Govan; John Gutzler; Robert and Rosario Halpern; Kara Hamilton; Pat Hearn; Fredericka Hunter; Jeff Jamieson; Emilia and Ilya Kabakov; Jeffrey Kopie; Bettina Landgrebe; Patricia Maloney; Marfa Post Office; Marfa Public Library; Crawford Marginot; Margo Leavin Gallery; Lisa McAlmon, Art Source; Carolyn Peterson; Stephen Prina; Glen Rosenbaum; Edward Ruscha; Anastasia Sequoyah; Brydon Smith; Janet Schulz; Troy Sheldon; Nancy Taylor; Emily Todd; James Turrell; Jill Weinberg Adams, Lennon Weinberg Gallery; PaceWildenstein; Sean Wilsey; Alan Yamahata