

DAPHNE BEAL

El espacio

entre las cosas

En todas las ocasiones que he visitado Chinati durante los últimos nueve años (incluyendo tres meses que viví al lado de uno de los almacenes de artillería), se me ocurren dos casos en especial cuando la obra produjo un cambio en mí. La primera vez fue mi visita en marzo de 1996. Yo tenía 26 años y acababa de pasar un invierno horrible en Nueva York, en un apartamento en el este de Greenwich Village. Un apartamento tenebroso y deprimente en la planta baja, poquito más ancho que mi cama. En un buen día parecía un camarote en un barco transatlántico; en los días malos (de los cuales hubo bastantes aquel invierno) se asemejaba al cuarto en *Guerra de las galaxias* donde compactaban basura, donde las paredes estaban a punto de acabar de estrujarme.

Hago mención de todo esto porque cuando partí con destino al oeste de Texas en marzo, para visitar a un amigo guardabosques en el Parque Nacional

of March to visit a friend who was a ranger in Big Bend National Park, space and light were very much on my mind. The land and sky did its work though, and after a week of re-viving myself in that vast prehistoric landscape—camping, hiking, driving, floating through it—I headed to Marfa on my way back to Midland. I didn't know Judd or his work then, and while it's almost impossible to conceive of now (what with the *Times* running a piece every few months on the place), nobody I knew had heard of Marfa either. But it all sounded interesting and like a possible article, so I wrote ahead and planned to go look around.

I dallied on the way, arriving a day late, because I wondered what art could offer me compared to the land. Driving from the south on Highway 90 in the mid-afternoon, the first thing I saw were the concrete boxes in the field and then the Quonset roofs of the artillery sheds. Interesting, I thought, and wondered if I would respond to the work in more than just an intellectual way. Not long after I found myself entering the first shed and seeing the aluminum boxes—each one the same size but different—and looking up to see the yellowed grasses, the concrete boxes, the hovering purple mountains, the amazing sky with its cumulus clouds. I looked back at the boxes, carefully configured, carefully aligned, and I thought, *Wow, now I get it.* I hadn't ever seen anything like it.

All I knew about Judd's work before I got there was what I'd seen at the Guggenheim's Minimalist exhibition in February, where somewhere on the lower floors, one of Judd's verti-

Big Bend, el espacio y la luz dominaban mi pensamiento. Pero la tierra y el cielo hicieron el milagro, y después de una semana de revivirme en aquel vasto paisaje prehistórico—acampando, haciendo caminatas, manejando, flotando por sus aguas—me encaminé a Marfa, de regreso a Midland. En ese entonces no conocía a Judd ni su obra, y aunque eso parece inconcebible ahora (ya que el *Times* publica algo sobre Marfa varias veces al año), ninguno de mis amigos había oído del lugar tampoco. Pero todo sonaba interesante, y de ahí podía salir un artículo, así que me puse en contacto con la gente de allí e hice planes para descubrir el sitio.

Me entretuve un poco y llegué un día tarde, porque me preguntaba qué podía brindarme el arte a comparación de la tierra. Llegando en auto por la Carretera 90 desde el sur a media tarde, lo primero que avisté fueron las cajas de concreto en el campo, y luego los tejados tipo Quonset de los almacenes de artillería. Me pregunté si iba a responder ante las obras más que de una manera puramente intelectual. Poco después, entré al primer almacén, contemplando las cajas de aluminio, cada una del mismo tamaño pero diferente de las demás, y levantando la vista para apreciar el pasto amarillento, las cajas de concreto, las purpúreas montañas que se cernían sobre la escena, el maravilloso cielo con sus nubes aborregadas. Me volteé para escudriñar las cajas, tan cuidadosamente conformadas, y pensé para mí: *Caray, ya caigo en la cuenta.* Nunca antes había visto nada por el estilo.

Lo único que sabía acerca de la obra de Judd antes de llegar era lo que había visto en la exhibición minimalista en el Guggenheim en febrero, donde en algún rincón de uno de los pisos de abajo se encontraba una obra vertical de aluminio de Judd, entreverado entre otras obras de arte. Dentro de ese contexto, la pieza de Judd me pareció intelectualizada y poco emotiva: en el mejor de los casos, una creación matemática, y en el peor, una obra mezquina. No tenía nada que ver con mi experiencia del mundo.

Pero más adelante vi las cajas de aluminio "dialogando con el paisaje", como Judd mismo había afirmado con tanta razón, y me impresionó la generosidad de la obra. Comprendí que Judd estaba diciendo algo inteligente y algo sabio, y que esa inteligencia y esa sabiduría eran algo no verbal totalmente, algo que sólo se puede apreciar como experiencia visual. Las palabras, aun las de Judd, no pueden más que ilustrar o explicar lo que la obra hace, pero la obra misma es lo único que puede

DAPHNE BEAL

The Space Between Things

For all the times I've visited Chinati over the last nine years (including three months living beside one of the artillery sheds), I can think of two instances in particular where the work changed me. The first was the first time I visited in March of '96. I was 26 years old and fresh out of a miserable winter in a miserable apartment in New York's East Village. A dark, ground-floor railroad on an air shaft, it was a touch wider than my bed. On good days, it felt like a ship's quarters, and on bad days (and there were a number that winter) it felt like the trash-compactor room in *Star Wars*, with the walls about to crush me between them.

I mention all this because when I left for far West Texas at the end



JAPANESE LADIES, 1984.

cal aluminum stacks was tucked into a corner of a room crammed with other art. In that context, the work struck me as hard-headed and hard-hearted, at best mathematical, at worst mean-spirited. It had nothing to do with my experience of the world. But then I saw the aluminum boxes—“in dialogue with the landscape,” as Judd so aptly put it—and I was struck by the generosity of the work. I understood Judd was saying something intelligent and wise, and that that wisdom and intelligence was an entirely nonverbal thing: it can only be experienced visually. Words, Judd’s included, can only illustrate or explicate what his work does; only the work itself conveys its vision fully. Everything else is secondhand knowledge.

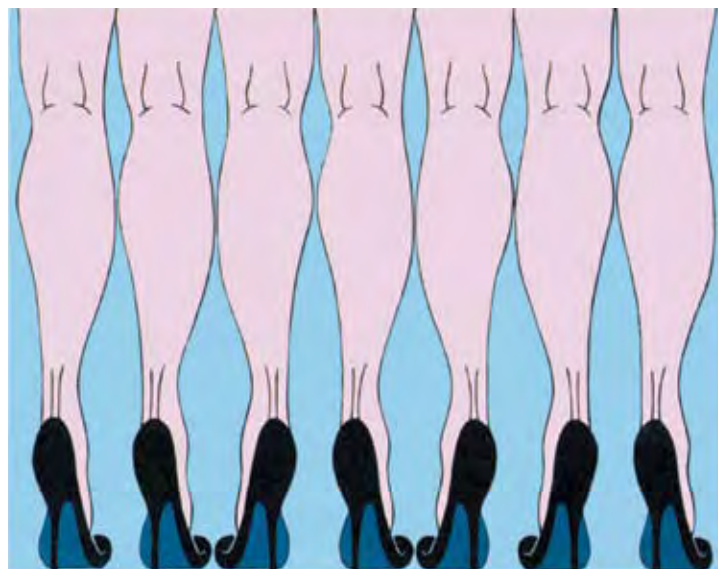
For me, for whom words had always been everything, this was a major shift in understanding, and opened up a whole different way of experiencing the physical world around me, not to mention abstract or conceptual art. Prior to this moment, a lack of narrative (and even the thinnest narrative would do) was baffling to me. I liked ideas to hang their hats on characters and plots. I never knew what to do with art that I couldn’t make a story out of. But when I saw the boxes, I didn’t just see them, the objects, I experienced the height of the buildings, the space all through them, and then the land and sky outside. Somehow the repetition of the same-size boxes, slightly altered, had a kind of incantatory quality. And the random order of things outside the sheds seemed clarified by the inspired order within them.

When I returned to New York, architecture, city planning, and large sculptures had a kind of resonance they never had before. Things that I knew of only as buildings, streets, trees, and cars, became forms, and the distance between them space. I had a whole new way of seeing. As I read Judd’s writings, I realized how infuriated he would have been at the exhibiting of his piece (without space) at the Guggenheim.

I returned to Marfa that summer, having convinced the local newspaper’s editor and publisher, Robert Halpern, to take me on as a reporter, and I stayed in the old print studio at Chinati, where my back door opened on to the second artillery shed. I saw the boxes blazing in the early orange light of dawn; melting in the stark, harsh light of midday; softened in the mellow sunset light; and like water in the cool moonlight. Living

comunicar completamente su visión. Todo lo demás son conocimientos de segunda mano.

Para mí, las palabras siempre lo habían sido todo, y ahora se producía este importante desplazamiento de mi entender, brindando una forma totalmente diferente de percibir el mundo físico a mi alrededor, sin mencionar el arte abstracto o conceptual. Antes de este instante, si faltaba el elemento narrativo (incluso la narración más endeble) yo me sentía despistada. Me gustaba que las ideas se vincularan nítidamente a personajes y argumentos. Nunca supe cómo reaccionar ante el arte que no permitía que se le asociara con una historia. Pero cuando vi las cajas, no solamente las vi como objetos, sino que experimenté la altu-



BUS STOP IN DOWNTOWN ICELAND, 1984. GOULACHE ON PAPER.

ra de los edificios, los espacios entre las formas y luego la tierra y el cielo al exterior. De alguna manera la repetición de las cajas del mismo tamaño, con ligeras alteraciones, producía un efecto de ensalmo. Y el orden aleatorio de las cosas fuera de los edificios parecía elucidarse por su yuxtaposición con el orden inspirado que reinaba en su interior.

Cuando regresé a Nueva York, la arquitectura, la planificación urbana y las grandes esculturas cobraron una resonancia que nunca antes habían poseído para mí. Las cosas que yo conocía solamente como edificios, calles, árboles y automóviles se convertían en formas, y la distancia entre ellos era el espacio. Estaba viendo con nuevos ojos. Mientras leía los escritos de Judd, me di cuenta de que a él le habría enfurecido la exhibición de su obra (sin espacio) en el Guggenheim.

beside them, my sensitivity to space and light and form couldn’t help but deepen.

Inevitably too, living at Chinati, Judd himself became a kind of character in my mind. He had only died a little over two years before, “at the height of his powers” as Roberta Smith put it, and his absence was palpable in those early days. At group dinners at the Arena, most people around the table had known him as employer or friend (or some combination of the two). The large Mexican earthenware bowls, the glasses, and cutlery we used had all been chosen by him. People told stories of him, his larger-than-life genius and irascibility. Late in the summer, when I was writing a piece for *Metropolis* magazine on

Volví a Marfa ese mismo verano, habiendo convencido al editor del periódico local, Robert Halpern, de que me diera empleo como reportera, y me hospedé en el viejo estudio de imprenta en Chinati, a unos cuantos pasos del segundo de los almacenes de artillería. Contemplaba las cajas relucientes con la luz del amanecer, derritiéndose a la violenta luz del mediodía, suavizadas en el aura del crepúsculo vespertino, y como agua a la luz de la luna. Habitando al lado de ellas, mi sensibilidad ante el espacio, la luz y la forma no pudo menos que ensancharse.

Inevitablemente, también, por vivir yo en Chinati, Judd mismo llegó a ser un personaje en mi cabeza. Había muerto apenas dos años antes, “en su apogeo”, como dijo Roberta Smith, y su ausencia en aquellos días era una cosa palpable. En las cenas en la Arena, mucha gente lo había conocido como su patrón o su amigo (o alguna combinación de los dos). Los grandes tazones de barro mexicanos, los vasos, los cubiertos que utilizábamos, él los había escogido personalmente. La gente contaba historias de su persona, su extraordinaria creatividad y su irascibilidad. Hacia finales del verano, cuando yo escribía un artículo sobre Judd para la revista *Metropolis*, visité sus habitaciones privadas y me impresionó lo amplio y panorámico de su visión. Lo más impresionante fue el edificio del banco: Judd había eliminado los techos bajos, dejó el mural con ganado, instaló un escritorio Biedermeier con sillas, y en la pared colocó una pintura de Albers.

Me puse a examinar las primeras obras de Judd, sus pinturas que evolucionaron paulatinamente en piezas tridimensionales de triplay. En todos los espacios había una cama, y al lado de una de ellas un par de pantuflas japonesas. Me encantó el baño japonés en La Mansana y los ciruelos de hojas moradas que plantó para su hija a lo largo del muro de adobe, el Salón Navajo y un vestido de Yayoi Kusama doblado sobre un sillón. Su amor por el arte folklórico era evidente, al igual que su profunda necesidad de intimidad. Yo ya había superado la impresión inicial de austeridad y me había zambullido de lleno en su áspetra humanidad.

Casi dos años después, en 1998, regresé para asistir al simposio “Arte y arquitectura” y para escribir un artículo para *Art in America* sobre los avances de Chinati. Durante esa visita, le pedí a Rob Weiner, un muy buen amigo mío ya, que me llevara en un recorrido como si yo visitara el lugar por primera

Judd, I visited his private dwellings and was struck by how all-encompassing and wide-ranging his vision was. The bank stands out: He’d removed the drop ceilings, left the existing mural of cattle, installed a Biedermeier desk and chairs, and hung a painting by Albers. I looked at Judd’s early work—his paintings slowly becoming three-dimensional and the plywood pieces. There was a bed in every space, a pair of Japanese slippers beside one. I loved the Japanese bath at La Mansana and the purple-leaved plum trees planted for his daughter along the adobe wall in the gravel, the “Navajo room” and a Yayoi Kusama dress draped over a chair. His love of folk art was evident, as was his deep need for privacy. I was way past the initial impression of austerity, and deep into the gruff humanity.

In 1998, almost two years later, I returned for the Art and Architecture symposium and to report an article on Chinati's progress for *Art in America*. During that visit, I asked Rob Weiner, by then a dear friend, to give me a guided tour as if I were new to it all. He knows the collection better than most people, and I wanted to hear again how pieces came to exist at Chinati: how Kabakov was reminded of his childhood on the Ukrainian steppes; how Oldenburg was taken with the story of the last horse at the army base; how Carl Andre wanted his poetry on display. When we left the office heading down the path between the former barracks, it was a typical sunny, West Texas spring day, with a bit of weather off in the Chinati mountains, more than fifty miles away, but by the time we dashed into the small building with Roni Horn's graduated copper cylinders, the gray clouds were on top of us and had let loose a torrential rain with lightning and thunder cracking all around us. We waited for a break in the weather, but it only got worse, and so we dashed for the temporary exhibitions building through blowing sheets of water, glad we were in rubber-soled shoes. The sky was so dark it was hard to see the key in the lock. Then we stepped into the building where I saw John Wesley's work for the first time. I think it must have been the exhilaration of the rainstorm combined with the sheer surprise of the work, but when I looked around and saw Dagwood and the Japanese ladies, the Greek diner women and the frogs and shark, I laughed and laughed. Naughty, playful, beautiful, and filled with the pale blues that were now missing outside, the work filled me with joy. Here, in Marfa of all places, this work! This vision side by side with Judd's, not at all randomly, but because Judd and Wesley were good friends. I had experienced levity in Judd's work, and flickers of humor in his vision. But this kind of whimsy mixed with clean, formal beauty and occasionally a kind of inexplicable melancholy, this was another thing altogether. The work was moving in its own right, but also meaningful in this context, illuminating another aspect of Judd's sensibility. Having seen Wesley's work since then at his retrospective at P.S.1 and at the Fredericks & Freiser Gallery in NYC, I think there's something deceptively simple about those crisp lines and limited palettes of just two

vez. Él conoce la colección mejor que la mayoría de la gente, y yo quería escuchar nuevamente cómo las obras llegaron a existir en Chinati: cómo Kabakov se acordaba de su infancia en las estepas ucranianas, cómo Oldenburg se había impresionado con la historia del último caballo en la base militar, cómo Carl Andre quería que se exhibiera su poesía. Cuando salimos de la administración, y mientras caminábamos por la senda que pasa entre los antiguos cuarteles generales, era un típico día primaveral en el oeste de Texas: una tormenta lejana amenazaba las montañas Chinati, a casi 100 kilómetros de distancia, pero justo cuando logramos entrar en el pequeño edificio con los cilindros de cobre graduados de Roni Horn, los grises nubarrones nos habían alcanzado y soltaron su lluvia torrencial, haciendo alarde de rayos y centellas. Esperamos que escampara, pero la tormenta sólo arreciaba y corrimos, bajo el diluvio y los fuertes vientos, contentos de estar calzando zapatos de hule. El cielo estaba tan oscuro que apenas divisamos la llave en la cerradura.

Luego entramos al edificio, donde vi por primera vez la obra de John Wesley. Creo que debió ser por el efecto eufórico del chaparrón, combinado con la sorpresa que me produjo la obra, pero cuando vi a Dagwood y las damas japonesas, las damas de la cenaduría griega y las ranas y el tiburón, empecé a carcajearme sin tregua. Traviesa, juguetona, hermosa e imbuida de los pálidos tonos de azul que ahora faltan en el cielo, la obra me llenaba de júbilo.

Aquí, nada menos que en Marfa, ¡esta obra tan maravillosa! Esta visión al lado de la de Judd, y no por casualidad, sino porque Judd y Wesley eran buenos amigos. Yo había percibido el humor en la obra de Judd, y atisbos de comicidad en su visión, pero este tipo de capricho mezclado con una bellas limpia y formal y de cuando en cuando una inexplicable melancolía, esto era algo totalmente diferente. La obra de Wesley era conmovedor en sí misma, pero en este contexto iluminaba otro aspecto de la sensibilidad de Judd.

Después de haber visto la obra posterior de Wesley en su retrospectiva en la Escuela Pública No. 1 y la Galería Fredericks & Freiser en Nueva York, creo que hay algo engañosamente sencillo en esas nítidas líneas y paletas limitadas de sólo dos o tres colores a la vez. Se repiten imágenes familiares o casi familiares (como las cajas): las tres japonesas, todas con la misma cara debajo de una onda/nube flotante de cabello negro, las ranas y las piernas desnudas

or three colors at a time. Familiar or almost-familiar characters and images are repeated (like the boxes): the three Japanese ladies, all the same face under a floating wave/cloud of black hair, the frogs, and the bare legs in high heels (at the Reykjavik bus stop). And like the boxes, rather than a kind of leaden quality, the repetition seems to simultaneously clarify and make the image more mysterious (the Japanese ladies' mask of indeterminate emotion). Each repetition looks a shade different than the one beside it and lends some kind of insight, like hearing the same word sung at three different registers. The images that Wesley repeats don't feel repetitive. This is, I believe, because the space between the images is also important. It was Rob who said to me that Jack and Don shared an interest in the space between things, and that phrase has stayed with me.

In Wesley's painting, when Jack Frost nips at another man's nose (a man who looks remarkably like Jack Frost), the mouth curves around the nose, and just a little bit of blue background is visible between nipping mouth and nipped-at nose. The Japanese ladies' lovely black hair melds into a solid (and ethereal) black entity over their identical faces of black bow lips and pale blue clad shoulders. In the running-man painting and the frogs and shark, the form of space (yes!) between images repeats, and in that repetition of space, it is as vibrant as the objects themselves. Background isn't the same as foreground but it has equal importance, and this phenomenon of space and form existing in balance and playful tension tweaks your vision while making you laugh. Laugh at what, I always wonder when I find myself smiling at yet another Wesley painting. A wry, wise, silly look at the world combined at times with a tinge of sadness and at other times with an exhilaration. His notice and admiration of things odd and cheerful (as in *Aviator's Daughters* with their collection of biplanes around them) and randily mischievous too—exactly where is that lady's finger going, as the curve of her rump stretches up?

Later, when I met Wesley, he told me one of the things he loved about Marfa was "the stillness of it. I was impressed by the pickups going by so slowly, at 25 or 30 miles an hour, the one-finger wave." It seemed apt given the dynamic stillness of his paintings, which calmly speak of a million possible moments that might have occurred before and after this

con zapatos de tacón alto (en la parada de autobús de Reikiavik). Y al igual que ocurre con las cajas, en lugar de producir una monotonía, la repetición parece aclarar la imagen y al mismo tiempo hacerla más misteriosa. Cada repetición cobra un matiz ligeramente distinto del que aparece a su lado, y de alguna manera nos ilumina el entendimiento, como si escucháramos la misma palabra cantada en tres voces distintas. Las imágenes que Wesley repite no parecen repetitivas. Esto se debe, en mi opinión, a que el espacio entre las imágenes también es importante. Rob Weiner fue quien me dijo que Jack y Don compartieron su interés en el espacio que media entre los objetos, y esa frase nunca se me ha olvidado.

En la pintura de Wesley, cuando Jack Frost le muerde la nariz a otro hombre (un hombre que se parece bastante a Jack Frost), su boca curva casi rodea la nariz, y sólo se alcanza a ver un poquito del fondo azul entre la boca mordedora y la nariz que será mordida. El hermoso cabello de las damas japonesas se fusiona y se convierte en una entidad sólida (y etérea) sobre sus rostros idénticos, con sus labios negros en forma de moño y sus hombros cubiertos de tela azul. En la pintura del hombre que corre y la de las ranas y el tiburón, la forma del espacio (¡sí!) entre las imágenes se repite y, en esta repetición del espacio, se vuelve tan vibrante como los propios objetos. Fondo no es lo mismo que primer término, pero tiene igual importancia, y este fenómeno del espacio y la forma que existen en equilibrio, dentro de una alegre tensión, pican el interés visual y al mismo tiempo me hacen reír. ¿Reirme de qué?, me pregunto siempre, cuando me sorprende contemplando con una sonrisa otra pintura de Wesley. De una visión sabia, cómica, irónica del mundo, combinada a veces con una pizca de tristeza, a veces con una emoción vigorizante. Del interés y la admiración que el pintor siente ante las cosas extrañas y risueñas (como en *Las hijas del aviador*, rodeadas por su colección de aviones bimotores) y también de las cosas traviesamente libidinosas: ¿adónde va, precisamente, el dedo de esa señora, mientras la curva de su trasero se extiende hacia arriba?

Más tarde, cuando conocí a Wesley, me dijo que una de las cosas que le habían encantado acerca de Marfa era "la quietud del lugar. Me impresionaron las camionetas pick-up que iban a 25 ó 30 millas por hora, y los saludos con un solo dedo." Me pareció muy apropiado, dada la quietud de sus pinturas, que hablan con calma de un millón de momentos posibles que tal vez hayan ocurrido o vayan a ocurrir antes o des-

moment presented so clearly here. What do you call work that is forthright and gentle at the same time? There's a sage kindness to Wesley's work. He seems to be saying, Isn't it silly to be human? Isn't it lovely and strange and sexy and animalistic? And isn't it nice that we have art to talk about these things? I love Wesley's titles, too, which are sometimes straightforward and oftentimes playful, titles where he doesn't seem to take himself too seriously and yet adds another layer to his work: *Al Capone Flouting the Law*, *Slowly Ascending Camel*, *Dancing Frogs and Waiting Shark*, or simply *Sorry*. That camel tilted at an angle—in sexy stockings and a garter belt, no less—he's "ascending." Of course

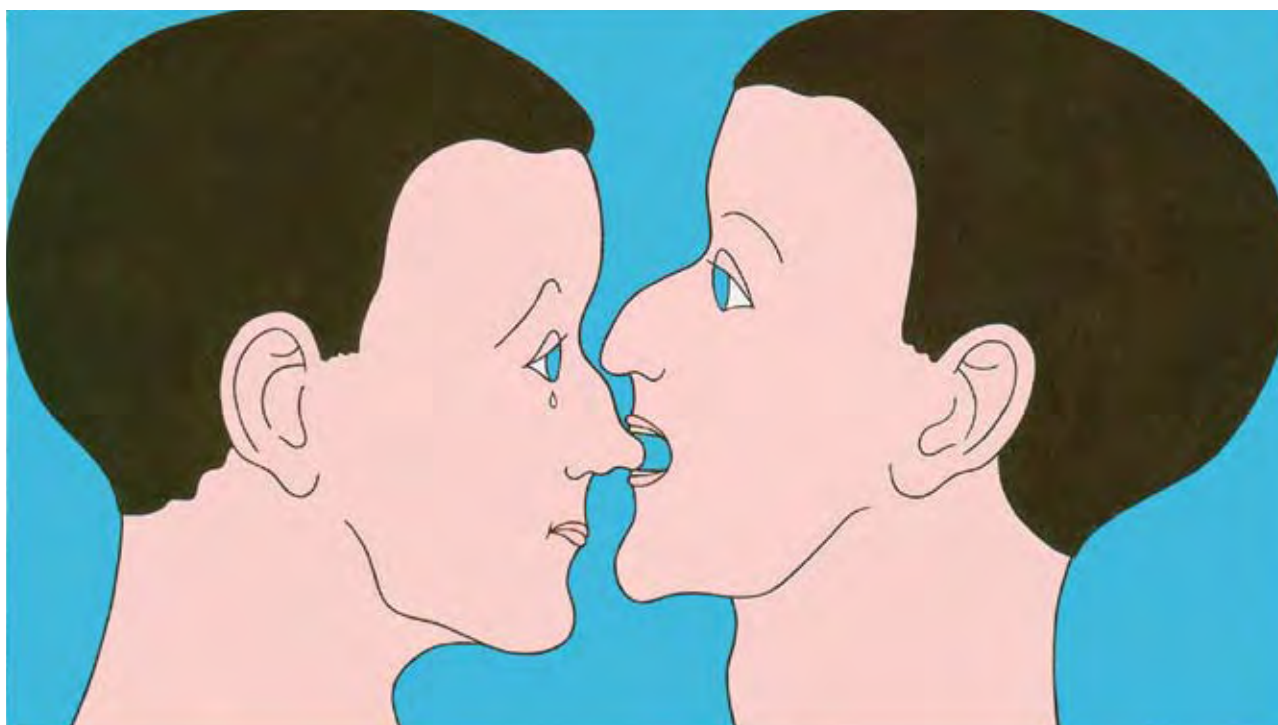
pués del momento actual, presentados aquí con tanta claridad. ¿Cómo se le llama a una obra que es directa y reticente al mismo tiempo? En la obra de Wesley hay una amabilidad muy prudente. Parece estarnos diciendo: ¿No es una tontería ser humano? ¿No es bello y raro y sexy y propio de los animales? ¿Y no es una bendición contar con el arte para hablar de tales cosas? Me encantan también los títulos de Wesley, a veces muy sinceros y descriptivos y otras veces juguetones, cuando parece no tomarse muy en serio, y sin embargo aportan otra dimensión a la obra: *Al Capone mofándose de la justicia*, *Camello en ascenso gradual*, *Ranas bailarinas* y *tiburón en acecho*, o simplemente *Lamento*. Ese camello está inclinado: está ascendiendo, ¡cla-

brown bear resting his paws on her. "Collected or censored?" he mused good-naturedly.) I like to think of Judd and Wesley together in Marfa, riding around in Judd's truck with Judd's German shepherd, Rifle. Wesley told me that Rifle didn't like tall strangers, but one day the dog leapt into the passenger side only to end up in Wesley's lap, where he couldn't do anything to Wesley. On the ride to Alpine, Wesley pulled foxtail thorns from the dog's paw and they were friendly from then on. It sounds like a Wesley painting.

The rainstorm that day when I saw Wesley's work for the first time passed as quickly as it arrived, gone

sor?" se preguntó con buen humor.) Me complace pensar en Judd y Wesley juntos en Marfa, paseándose en la camioneta de Judd con el pastor alemán de éste, Rifle. Wesley me confió que a Rifle no le caían bien los extraños altos, pero un día el perro brincó al asiento del pasajero y terminó en el regazo de Wesley, donde no podía hacerle nada. En el trayecto a Alpine, Wesley se dedicó a quitarle al perro las espinas que traía en las patas, y desde entonces fueron buenos amigos. La anécdota es digno de una pintura de Wesley.

El chaparrón de aquel día cuando contemplé por primera vez la obra de Wesley se fue tan pronto como había llegado. Cuando acabé de ver todas las pinturas, había pasado, dejando el paisaje



JACK FROST, 1990.

he is! But is he going up a dune, or is he trying to get to a so-called higher state of being now that he's really dressed for it? Or maybe Wesley is just having a little fun with us the viewer, not laughing at us, so much as offering a light-hearted alternative to what we think is going on. Maybe that camel just looked better at an angle in that space.

It was a revelation to think of these two artists as longtime friends and admirers of one another's work, to know that Judd got Wesley's work, that he supported it by writing about it and inviting Wesley to come work for extended periods in Marfa, which he did twice. Judd also hung an exhibition of Wesley's work in Marfa in 1990. (Wesley told me that the poster for the show in the post office just went missing one day—a line drawing of a naked lady with a

ro! ¿Adónde va? ¿Sube una escarpada duna? ¿O nada más se está divirtiendo Wesley con nosotros los observadores, no riéndose de nosotros tanto como ofreciendo una alegre alternativa a lo que pensamos que está ocurriendo? Tal vez ese camello simplemente se veía mejor inclinado.

Fue una revelación pensar en estos dos artistas como viejos amigos y admiradores mutuos, saber que Judd adquirió obras de Wesley y que apoyaba esta obra reseñándola e invitando al artista a trabajar durante extensos periodos en Marfa, lo que sucedió en dos ocasiones. Judd exhibió la obra de Wesley en Marfa también en 1990. (Wesley me dijo que el poster que anunciaba, en la oficina de correos, esta exhibición—un dibujo de una desnuda con un oso descansando sus patas sobre ella—desapareció de repente un día. "¿Coleccionista o cen-

by the time I'd looked at all the paintings, and leaving the landscape shiny and dripping outside—a few felled branches, the fields touched green, the silvery dusk light rippling through the last of the clouds. The West Texas weather once again had had its way with us, drenching us to the skin, and we walked leisurely toward the sheds, usually the first stop on a tour, but last this time. We passed on the way the decrepit building where the Wesley Gallery would one day be, not far from the sheds but with a good space between them, an arrangement that even then seemed so evidently right.

Daphne Beal lives and works in New York. Her writing has been featured in *The Believer*, *Vogue*, and *McSweeney's*.

reluciente y goteante—unas cuantas ramas de árbol arrancadas, el campo reverdecido, la argentina luz crepuscular reverberante entre las nubes de la retaguardia. El clima del oeste de Texas otra vez había logrado imponérsenos, empapándonos hasta los tuétanos, y nos encaminamos con detenimiento hacia los almacenes de artillería, usualmente la primera parada en un recorrido de Chinati, pero esta vez la última. Pasamos por el destartado edificio donde más adelante estaría la Galería Wesley, no lejos de los almacenes, pero con un buen espacio que los separaba, una disposición que aun en aquel momento parecía totalmente adecuada.

Daphne Beal vive y trabaja en Nueva York. Sus publicaciones han aparecido en *The Believer*, *Vogue* y *McSweeney's*.