

**Chinati Foundation newsletter vol25**

# Contents

## Contenido



ARTIST IN RESIDENCE KIM BRANDT REHEARSING IN THE  
LOCKER PLANT, DECEMBER 2019. PHOTO BY ARAN VASQUEZ.

2 LETTER FROM THE DIRECTOR CARTA DE LA DIRECTORA Jenny Moore	56 ARCHIVE REPORT INFORME SOBRE LOS ARCHIVOS Hannah Marshall	83 A Curator's Welcome to Chinati La bienvenida a Chinati por parte de su comisaria de art Ingrid Schaffner
4 JUDD @ MOMA	58 EDUCATION REPORT INFORME SOBRE EDUCACIÓN Michael Roch	84 Chinati publication: Publicación de Chinati: <i>Chinati: The Vision of Donald Judd</i> (second edition)
6 JOHN WESLEY'S UMAMI JOHN WESLEY'S UMAMI Linda Norden	64 ARTISTS IN RESIDENCE 2019–2020 ARTISTAS EN RESIDENCIA 2019–2020 Leeza Meksin Kim Brandt Sahra Motalebi Tamar Zohara Ettun	85 Internship Program Programa de becarios
38 CHINATI FOUNDATION ORAL HISTORY PROJECT: PROYECTO DE HISTORIA ORAL DE LA FUNDACIÓN CHINATI: BROOKE ALEXANDER WILLIAM C. AGEE	80 Membership Edition: Edición para los afiliados: Sarah McEneaney	86 Funding, Membership Financiación, Afiliación
52 JUDD ZOOMED; A DIARY JUDD, A TRAVÉS DE ZOOM: UN DIARIO Rob Weiner	82 Staff News Noticias sobre nuestro personal	90 Visitor Information Información para visitantes
		91 Staff/Board; Credits/Colophon Personal/Consejo; Reconocimiento/Colofón



# Letter from the Director

## Carta de la Directora

JENNY MOORE

Twenty days after we closed to the public to help stop the spread of the coronavirus, I walked out the door of our Chinati apartment at 9:00 AM and literally came face to face with a squadron of javelina trotting up the sidewalk. They appeared to be on their way to the Flavin installation. On a normal day, that clutch of visitors would be people. But as we have all experienced over these several months, very little is normal anymore. Relating this experience is in no way to make light of what we are finding our way through—the pandemic and the continued heartbreakening loss of life, the financial crisis and staggering unemployment, the long overdue reckoning for racial equality and social justice. But I no longer find it useful to use exhausted words like “challenging,” “difficult,” “unprecedented” to describe this time. What I turn to for meaning is the stolid persistence of the art here, the (un)natural silence of these days, and yes, the conspicuous presence of the abundant wildlife at Chinati, oblivious to how much has changed in the world, and yet finding their way anew as are the rest of us.

Every August that I have sat down to write this letter has afforded me time for reflection. At the start of March, we were celebrating the opening of Donald Judd’s magnificent retrospective at the Museum of Modern Art in New York City. We were awaiting the delivery into Marfa of the second edition of *Chinati: The Vision of Donald Judd* that we had dedicated the preceding year to updating. We were still getting to know the new installation of John Wesley paintings that we had celebrated the previous Chinati Weekend, exam-

Veinte días después de que cerráramos al público para ayudar a detener la propagación del coronavirus, salí de la puerta de nuestro apartamento en Chinati a las 9:00 AM y literalmente me encontré cara a cara con un escuadrón de jabalíes trotando por la acera. Parecía que iban de camino a la instalación de Flavin. En un día normal, ese grupo de visitantes serían personas. Pero como todos hemos experimentado durante estos meses, ya queda muy poco de normal. Relatar esta experiencia no es de ninguna manera menoscabar lo que estamos encontrando: la pandemia y la continua y desgarradora pérdida de vidas, la crisis financiera y el asombroso desempleo, el largamente esperado ajuste de cuentas de la igualdad racial y la justicia social. Pero ya no me resulta útil utilizar palabras agotadas como “desafiante,” “difícil,” “sin precedentes” para describir esta época. A lo que recurro para encontrarle sentido es a la persistencia imperturbable del arte que está aquí, al (anti)natural silencio de estos días y, sí, a la conspicua presencia de la abundante vida silvestre de Chinati, ajena a lo mucho que ha cambiado el mundo, y sin embargo encontrando su camino de nuevo al igual que el resto de nosotros.

Cada agosto que me he sentado a escribir esta carta me ha brindado tiempo para reflexionar. A principios de marzo, celebrábamos la inauguración de la magna retrospectiva de Donald Judd en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esperábamos la entrega a Marfa de la segunda edición de *Chinati: The Vision of Donald Judd* (*Chinati: La visión de Donald Judd*), que habíamos dedicado el año anterior a actualizar. Aún estábamos conociendo la nueva instalación de pinturas de John Wesley que habíamos celebrado el anterior Fin de Semana en Chinati, examinada de forma brillante en este volumen por la comisaria e historiadora de arte, Linda Norden. Y anunciamos con gran entusiasmo el nombramiento de Ingrid Schaffner como la primera Comisaria de Arte de Chinati.

Entonces el mundo se puso patas arriba. El aislamiento extremo de Marfa –tanto su ventaja como su perjuicio– se aclara en cifras: 28 millas hasta el hospital más cercano, 2 ventiladores, 18,000 residentes en 12.313 millas cuadradas que forman la región de los tres condados, 190 millas

ined in brilliant form in this volume by curator and art historian Linda Norden. And we announced with tremendous excitement the appointment of Ingrid Schaffner as Chinati’s first curator.

Then the world upended. Marfa’s extreme isolation—both its benefit and bane—is clarified in numbers: 28 miles to the closest hospital, 2 ventilators, 18,000 residents in 12,313 square miles of the tri-county region, 190 miles to the nearest intensive care unit. Chinati closed March 12. We made the painful decision to lay off part-time visitor services docents and guards. Conservation and facilities projects that could be accelerated through closure were prioritized. The education department built a completely new program of projects for online learning. Artist in residence Sahra Motalebi, in isolation with the rest of us living at Chinati, extended her stay through June. And, like so many arts organizations, we reassessed our financial situation in the face of losing more than half our annual revenue.

What would come next? Texas reopened, too soon for many. The coronavirus case count in Presidio County has miraculously stayed under 100. Four lives here have been lost to COVID-19. Marfa has borne the reality of its dependence on art tourism, and the consequences of its loss. Time will tell if that loss will be for months or for years. Five months later—we have only just now cautiously opened the front gate and welcomed small numbers of visitors back onto the grounds. And while the buildings remain closed, open space and fresh air engender a reconsideration of institutional structures and offer, literally, a new perspective on Chinati. The self-guided walking tour focuses on the siting of outdoor installations, Donald Judd’s transformations to the historic fort architecture, views into and through buildings, native flora and fauna, and the expansive land and space that first drew Judd to Marfa. Rethinking entrenched ideas is a daily requirement, an unexpected consolation.

Despite this time of “great pause,” our mission never slackened. The art endures but requires care, the land endures but requires maintenance, the buildings are sound but subject to significant repair. The local community depends on Chinati, which attracts tens of thousands of people annually to Marfa, for employment, for education programs, and to be a good neighbor. The cultural community trusts Chinati to uphold our responsibility to the artists whose work we steward by making it accessible and fostering the dialogue

a la unidad de cuidados intensivos más cercana. Chinati cerró el 12 de marzo. Tomamos la dolorosa decisión de despedir a los guías y guardias del servicio de visitas que trabajaban a tiempo parcial. Se priorizaron los proyectos de conservación y de instalaciones que pudieran acelerarse con el cierre. El departamento de educación construyó un programa completamente nuevo de proyectos para el aprendizaje en línea. La artista en residencia Sahra Motalebi, en aislamiento como el resto de los que vivimos en Chinati, extendió su estancia hasta junio. Y, como muchas organizaciones artísticas, reevaluamos nuestra situación financiera frente a la pérdida de más de la mitad de nuestros ingresos anuales.

¿Qué vendría después? Texas reabrió; demasiado pronto para muchos. El recuento de casos de coronavirus en el Condado de Presidio se ha mantenido milagrosamente por debajo de 100. Se han perdido aquí cuatro vidas por la COVID-19. Marfa ha soportado la realidad de su dependencia del turismo de arte, y las consecuencias de su pérdida. El tiempo dirá si esa pérdida será por meses o por años.

Cinco meses después: acabamos de abrir con cautela la puerta principal y hemos recibido a un pequeño número de visitantes sobre el terreno. Y aunque los edificios permanecen cerrados, el espacio abierto y el aire fresco generan una reevaluación de las estructuras institucionales y ofrecen, literalmente, una nueva perspectiva sobre Chinati. La visita a pie autoguiada se centra en la ubicación de las instalaciones exteriores, las transformaciones que hizo Donald Judd a la arquitectura del histórico fuerte, las vistas dentro y a través de los edificios, la flora y la fauna autóctona y el extenso terreno y espacio que atrajo a Judd por primera vez a Marfa. Repensar las ideas arraigadas es un requisito diario, un consuelo inesperado.

A pesar de este tiempo de “gran pausa”, nunca aflojó nuestra misión. El arte perdura pero requiere cuidado, la tierra perdura pero requiere mantenimiento, los edificios están en buen estado pero están sujetos a importantes reparaciones. La comunidad local depende de Chinati –que atrae a decenas de miles de personas anualmente a Marfa– para el empleo, para programas de educación y para ser un buen vecino. La comunidad cultural confía en Chinati para mantener nuestra responsabilidad con los artistas cuyo trabajo administrábamos, haciéndolo accesible y fomentando el diálogo y el estudio que lo llevará adelante en el tiempo. En este momento, lo que parece más relevante es la idea de la permanencia. Como Judd expresó tan claramente en su declaración para Chinati: “la gran cantidad de tiempo y pensamiento para instalar una obra con cuidado... no siempre debe ser desperdiciada.” Esa convicción

and scholarship that will carry it forward in time. Right now, what seems most relevant is the idea of permanence. As Judd expressed so clearly in his statement for Chinati: "the great deal of time and thought to install work carefully...should not always be thrown away." That conviction was stressed when the ability to view the Judd retrospective at MoMA was jeopardized by the museum's closure in the early days of the pandemic. Would the years of dedicated research and scholarship, the precise selection of an excellent array of work, the great sensitivity in installation, culminate in only a handful of days of experience? The possibility of all that undone so quickly underscores Judd's commitment to the permanence of the installations at Chinati, not only his own, but also those by artists in whom he believed.

So, our work continues in service to all of those ideas and ideals and those to whom we are also committed now. Ingrid, less than a week settled in Marfa, delved into the applications of artists seeking solace and creative refuge through our residency program. Her research into the founding spirit of Chinati—the wide-ranging ideas and plans, many still unfulfilled, not only from Judd but also from John Chamberlain, Roni Horn, Lauretta Vinciarelli, among many others—is picked up in threads of conversation about Chinati's earliest days with past trustees Brooke Alexander and Bill Agee, featured in this newsletter. These radical ideas—some that have been codified and institutionalized, some still on the edge of what people think possible—point futureward with a new generation of artists and visitors, as well as through Chinati's affirmation of commitment to racial and social justice. How will Chinati make more accessible the vision of an artist who changed the rules of the game by imagining, let alone manifesting, a place like Chinati? We will do so by honoring Chinati's dual purpose to preserve what is here and to present new ideas, new voices, and new perspectives.

In this time when so much is uncertain and there is great potential for change, I am deeply grateful for the support and generosity of Chinati's board and the many individuals and foundations, friends and champions, who care deeply about Chinati and have given so generously to help us sustain operations and maintain our programs because they too believe Chinati will endure.

This volume marks 25 years of the newsletter established to "provide information on our general activities"

*se puso de relieve cuando la capacidad de ver la retrospectiva de Judd en el MoMA se vio amenazada por el cierre del museo en los primeros días de la pandemia. ¿Conseguirían los años de dedicada investigación y estudio, la precisa selección de un excelente conjunto de obras, la gran sensibilidad en la instalación, culminar en solo un puñado de días de experiencia? La posibilidad de que se pusiera fin a todo eso tan rápidamente subraya el compromiso de Judd con la permanencia de las instalaciones en Chinati, no solo las suyas, sino también las de los artistas en los que creía. Así que nuestro trabajo continúa al servicio de todas esas ideas e ideales y de aquellos con los que también estamos comprometidos ahora. Ingrid, menos*

as Marianne Stockebrand wrote in the first message from the director. An exceptional team has produced every volume since: Rob Weiner, editor; Rutger Fuchs, designer; David Tompkins, copy editor, and for many of these volumes, Miriam Halpern, Spanish translations. If you are fortunate enough to have accrued a number of past newsletters, received as a benefit for being a member, distributed free over Chinati Weekend, or purchased in our bookstore, you have a beautifully designed, brilliant compendium of how Chinati has evolved. My sincere thanks to Rob, Rutger, David, Miriam and all those who have contributed their talent and hard work to these publications.

de manifestar - un lugar como Chinati? Lo haremos honrando el doble propósito de Chinati de preservar lo que está aquí y de presentar nuevas ideas, nuevas voces y nuevas perspectivas.

En esta época en que hay tanta incertidumbre y un gran potencial de cambio, estoy profundamente agradecida por el apoyo y la generosidad de la junta directiva de Chinati y de las muchas personas y fundaciones, amigos y defensores, que se preocupan profundamente por Chinati y que han donado tan generosamente para ayudarnos a sostener las operaciones y mantener nuestros programas porque ellos también creen que Chinati perdurará.

Este volumen marca los 25 años de la Publicación Informativa establecida para "proporcionar información sobre nuestras actividades generales", como escribió Marianne Stockebrand en el primer mensaje de la directora. Un equipo excepcional ha producido cada volumen desde entonces: Rob Weiner, editor; Rutger Fuchs, diseñador; David Tompkins, corrector, y para muchos de estos volúmenes, Miriam Halpern, para las traducciones al español. Si usted es lo suficientemente afortunado como para haber acumulado varias Publicaciones Informativas pasadas, recibidas como beneficio por ser miembro, distribuidas gratuitamente durante el Fin de Semana en Chinati o compradas en nuestra librería, tiene usted un compendio brillante y bellamente diseñado de cómo ha evolucionado Chinati. Mi sincero agradecimiento a Rob, Rutger, David, Miriam y a todos los que han contribuido con su talento y duro trabajo a estas publicaciones.

Marianne terminó su mensaje de 1995:

"Estoy deseando darle la bienvenida aquí." Hoy, ese sentimiento no podría ser compartido más sinceramente por mí. Durante los años en que he sido directora de Chinati, siempre he disfrutado del tiempo a solas con el arte y ni una sola vez me he sentido sola en su presencia. Es decir, no hasta esta pandemia y la inseguridad colectiva y el luto que ha provocado en tantos niveles. El arte proporciona consuelo, llevándonos a lugares a los que no podemos llegar por nuestra cuenta, como individuos o como cultura. Incluso si —al igual que el escuadrón discolo de jabalíes— el arte no se ve afectado por las grandes fuerzas que nos rodean, la experiencia de ese arte tampoco se ve afectada. El arte necesita que hagamos su trabajo para que nosotros, posteriormente, podamos hacer el nuestro.

Estoy deseando darle de nuevo la bienvenida a Chinati. Estamos a la espera y teniendo cuidado.



JAVELIÑAS AT CHINATI

de una semana después de instalarse en Marfa, indagó en las solicitudes de los artistas que buscan consuelo y refugio creativo a través de nuestro programa de residencia. Su investigación sobre el espíritu fundador de Chinati -las ideas y planes de gran alcance, muchos de los cuales aún no se han cumplido, no solo de Judd sino también de John Chamberlain, Roni Horn, Lauretta Vinciarelli, entre muchos otros- se recoge en los hilos de la conversación que mantuve sobre los primeros días de Chinati con los antiguos fideicomisarios, Brooke Alexander y Bill Agee, que aparecen en esta publicación. Estas ideas radicales -algunas de ellas codificadas e institucionalizadas, otras todavía en el límite de lo que la gente cree posible- apuntan hacia el futuro con una nueva generación de artistas y visitantes, así como a través de la afirmación del compromiso de Chinati con la justicia racial y social. ¿Cómo hará Chinati más accesible la visión de un artista que cambió las reglas del juego al imaginar –por no hablar

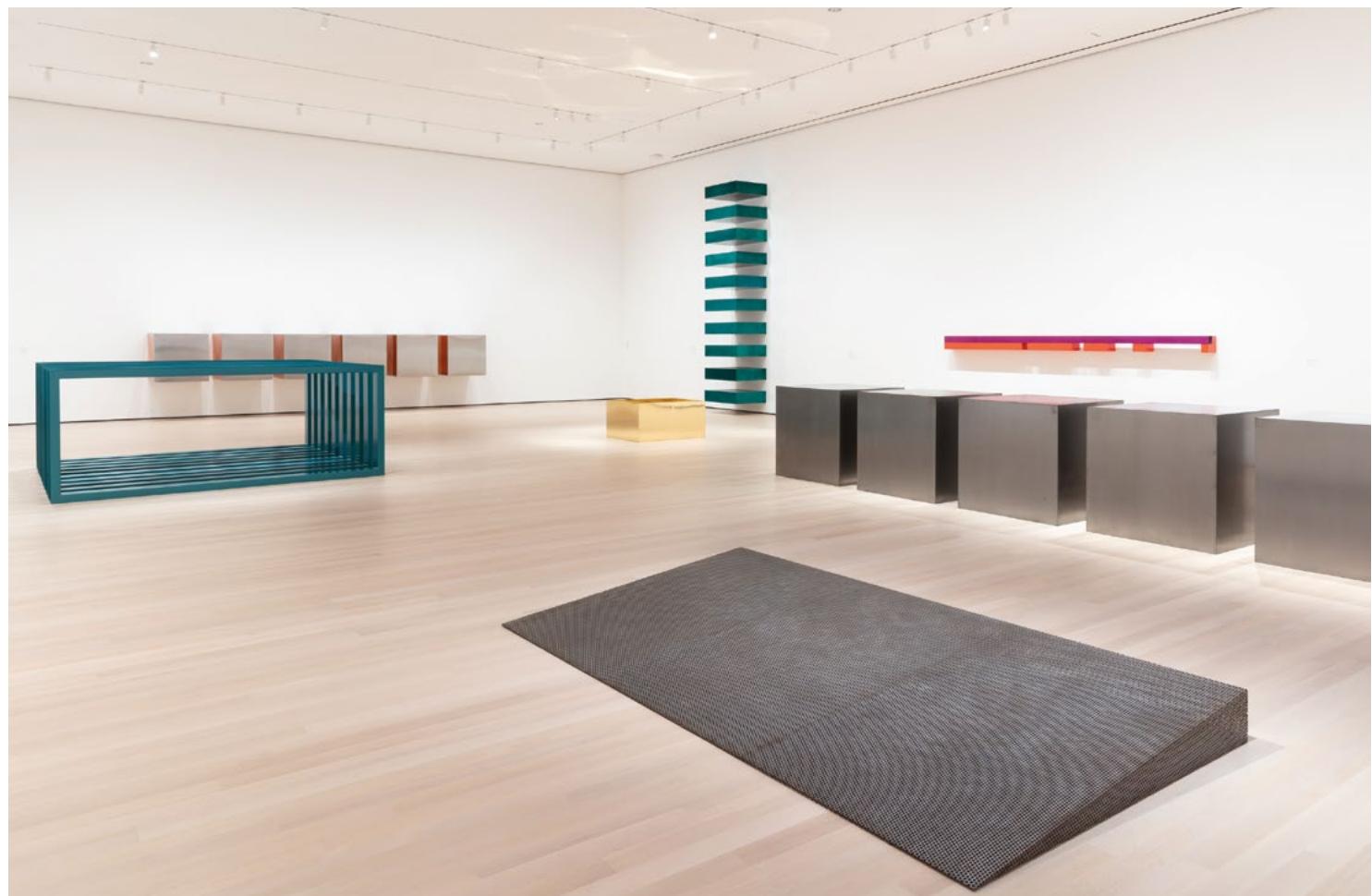
Marianne signed off her 1995 message: "I look forward to welcoming you here." That sentiment could not be shared more sincerely by me today. Over the years that I have been Chinati's director, I had always relished time alone with the art and not once had I ever felt lonely in its midst. Not, that is, until this pandemic and the collective insecurity and mourning it has wrought on so many levels. Art provides solace by carrying us to places we cannot get to on our own, as individuals or as a culture. Even if, like the wayward squadron of javelina, the art is unaffected by the larger forces around us, the experience of that art is not unaffected. The art needs us to do its work, so that we in turn can do ours. I look forward to welcoming you back to Chinati. We are waiting and taking care.

Jenny

Jenny

# Judd @ MoMA

ALL INSTALLATION VIEWS OF JUDD, THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, MARCH 1, 2020–JANUARY 9, 2021. DIGITAL IMAGE © 2020 THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK. PHOTOS BY JONATHAN MUZIKAR.





# John Wesley's Umami

The following is an edited and expanded version of a talk given on John Wesley's work by Linda Norden on Saturday, October 12, 2019. The talk was presented at the Marfa High School auditorium as part of Chinati Weekend. Norden was introduced by Chinati director Jenny Moore.

**Jenny Moore:** Hi everyone, thank you for joining us this afternoon. I want to introduce our esteemed speaker, Linda Norden. Linda is a curator, writer, and part-time professor of art history, theory, and criticism currently teaching in Cornell University's Art, Architecture, and Planning program. She has taught in the MFA programs of Hunter College, Yale, Columbia, and the Malmö Art Academy in Sweden. In earlier roles, Norden was hired to help establish the Bard Center for Curatorial Studies—my alma mater—where she taught from 1992 to 1998, and, with Harry Cooper, to establish the department of modern and contemporary art for what was then called Harvard University's Fogg Art Gallery. She curated contemporary art at the Harvard Art Museum between 1998 and 2006, where her program included a John Wesley exhibition organized with the artist entitled *Love's Lust*, and the production of Pierre Huyghe's puppet opera allegory *This is Not a Time for Dreaming*. Between 2008 and 2010 Linda directed the City University of New York Graduate Center James Gallery, and she served as commissioner of the U.S. Pavilion for the 2005 Venice Biennale, where with Donna De Salvo she organized Ed Ruscha's project *Course of Empire*. Please join me in a warm welcome for the amazing Linda Norden.

**Linda Norden:** Thank you, Jenny, for the invitation to speak on Wesley and at Chinati, and thank you all for seating yourself in a dark auditorium on a beautiful day with so much great art out there. I do love that we're in this high school auditorium. If I can convey any of the inexhaustible delight I've taken from John Wesley's art over the years, and the surprise of experiencing Wesley here in Marfa, on Donald Judd's minimalist oasis, I will feel less guilty about stealing an hour-plus of your weekend.

A few more thank you's to start: Aside from the incomparable Jenny Moore, I owe a huge thank you to the unfailingly informed, smart, and wonderfully warm Chinati staff for their

many helps these past few days. Concerning Wesley, a big thank you to Jessica Fredericks and Andy Freiser, who have arguably done more than anyone other than Judd to support and share Wesley's work in countless, inspired gallery presentations from the nineties forward, and through their extensive contributions to two major Wesley retrospectives and catalogues at MoMA PS1 in 2000, curated by Alana Heiss, and at the Fondazione Prada in Venice in 2007, curated by Germano Celant.\* I owe my deepest Wesley thanks, though, to my dear friend, the artist Bill Barrette, onetime student and longtime friend, studio partner, and chronicler of Wesley. It was through Bill that I first met Wesley, back in 1984, having let on how much the work intrigued and delighted me.

I reviewed the Fondazione Prada retrospective I mentioned for *Artforum* magazine, and one of the things I noted there was my surprise at seeing Wesley, outside the show, thronged by spectators. I'm reading a bit from it here, because an important tack to my talk, today, is the relationship between Wesley and Judd, and the role played by Judd in championing an artist treated as an outsider for most of his career. "John Wesley must measure well over six feet," I began. "Yet at the opening of [Celant's] monumental retrospective...in the vast Venetian halls of the Fondazione Giorgio Cini, Wesley's imposing silhouette was obscured by hundreds of well-wishers. This was not a typical event for an artist long treated as an outsider, an exception to all the art world's rules. Indeed, ever since 1963, when Donald Judd threw up his hands in happy despair and proclaimed Wesley's art 'interesting' but essentially uncategorizable—'what some bumpkin made of appearances for some unartistic reason'—the critics drawn to his art have labored to fill in the blanks, taking stabs at descriptive language that might account for the discomfiting contents of Wesley's paintings." Myself included. "His art," I wrote, "is hilarious and heartbreaking, looks like nothing else out there, stings like sex, and lingers like a messy,

lovable mutt." I should add that Wesley's art also stirs some messier, more complex responses. There's no getting to the bottom of a Wesley painting. But the vulnerability he subjects himself to, as both subject and artist—as the shadow subject of his depicted subjects—makes me appreciate even his most egregious representations as interrogative and open. Wesley does not judge: He represents.

A brief aside here concerning my title and by way of set-up. I was trying to characterize Wesley's hugely likable demeanor as well as an impossible-to-pin-down obliqueness, in both the koan of a man, and in the unnerving art I am sharing here, which is all the more unnerving for its never failing to delight—and for its unfailing humor. I was inspired in my title choice by two observations made by Hannah Green, Wesley's wife and soul mate from 1970, when they met, until her death in 1996, and a novelist with an almost cult following, who, during her lifetime, "wrote one slender novel of delicate perfection," according to the author of her *New York Times* obituary. But Green was also the single best chronicler of Wesley's enterprise, after they met, and she devoted a great deal of her writerly attention to this task: "Jack never does anything obvious," she observed. "His ideas come as the mind turns (like a globe) into darkness. His mysterious and varied iconography must have a certain magic, a certain mystery for himself as well." Green was writing in 1973, when Wesley was first exploring the Dagwood Bumstead cartoon character with whom he later became much identified, and she was trying to describe a quality of life he captured in his art that is also a quality of darkness or death,

\* And major thanks are due, of course, to both Alana Heiss and Germano, themselves—especially to Germano, who has since died of COVID-19, both for his elegant and extensive presentation of Wesley's work in the vast Fondazione Prada/Fondazione Giorgio Cini space, and even more, for the near-encyclopedic gathering of essays, sources, documents, detailed chronology, and extensive reproductions of imagery he orchestrated by way of the catalogue for the exhibition. It has become the go-to source for most things Wesley.—LN, July 2020



which she just couldn't put her finger on. Despite his preoccupation with this singularly American comic at the time, she thought perhaps that, stylistically and kinesthetically, "the elegant obliqueness of the conceptual angles" in his art seemed Asian. Hence my invocation of the indescribable "deliciousness" attached to the Japanese word "umami."

So—here's Mr. Umami himself: Here's Jack! [fig. 1] *Molto bello*, in the words of my late great sister. Tall, strikingly handsome, well mannered, charming, witty, and "a natural raconteur," in the words of Barrette. "Wesley," adds Barrette, "was possessed of a highly original intelligence which could be quite disarming when you first met him, not unlike his paintings."

My talk today will toggle between biography, exploration of Wesley's ever-uncanny form-context propositions, and a little foray into some less familiar responses to the work. Toward this end, I've assembled a lot of pictures. The constants in Wesley's art, above all, his narrow palette and the mix of flat surfaces and object quality in his early work, his ubiquitous, expressive black outlining and cartoon-charged drawing style, later on, can make you miss his extremely precise calculations of scale and contour and line-quality; of gesture and pose and gaze; and of color. The range Wesley finds in baby blue and pink—what one critic dubbed "sadness" and "flesh"—will make you jettison any auto-assignment of gender—or race—to



3. INSTALLATION VIEW, JOHN WESLEY GALLERY, CHINATI FOUNDATION, MARFA, TEXAS.

those hues. But the question I am most occupied with today, thinking about Wesley here in Marfa, at Chinati, is the unavoidable question raised by trying to think about Wesley and Judd in the same breath. What did Judd value in Wesley's art? [figs. 2–6] So I will begin where I think Judd began with Wesley, by looking at the work showed in 1963, at his first one-person New York show, and a few words on the early years of Wesley's friendship with first Dan

Flavin and with Judd. I'll follow this with a brief characterization of Wesley's middle chapter, in which he takes on his Dagwood Bumstead alter ego, and then share some thoughts on the more overtly arousing and provocative later work, which owes a lot to both hard news photography and to print magazine ads, mostly of somewhat stereotypically beautiful, erotically charged images of women. Wesley is forever updating and reconfiguring his register of very current events through a sensibility that often mistakenly gets reduced to old-timey. I'm especially interested in that idiosyncratic, cognitive dissonance. More crucially, I think, Wesley is very much an artist dependent on found sources for both content and contour. Especially in his later work, pretty much everything gets figured out for Wesley in the tight relationship he sets up between image selection and his tracing of key contours. But even in the stiffer, more heraldic early work shown in his first show, and in all the work to follow, Wesley's exacting selection, and his careful transposition of a given source image, play a crucial part in the impact of the work. The affect of Wesley's painting owes as much to his interpretive copying, in this sense, as to his incredibly precise, seemingly stringent palette. Look long enough at a given Wesley, or juxtapose two works seemingly identical in their pink, blue, and cream, and you'll be astonished to see the range of tone and hue Wesley puts into play. Ditto the facture of his brushwork: The



2. EXTERIOR VIEW, DONALD JUDD'S 100 WORKS IN MILL ALUMINUM, 1982–86, CHINATI FOUNDATION, MARFA, TEXAS.



4. EXTERIOR VIEW, JOHN WESLEY GALLERY.

surprise in close viewing of the actual paintings is the complexity and control Wesley wields over every formal decision on the surface, and, more important, in the work he makes these nuanced formal variations do...

In that same *Artforum* review, I wrote that Wesley "might well be described as the Jean-Jacques Rousseau of minimalism, a not-quite-Pop, or, in Judd's words, 'retro-Pop,' faux-primitive Californian who appeared on the New York scene fully formed circa 1960. His outrageous rethinking of a hard-edged, abstract, surreal, figurative painting intrigued and baffled even his closest colleagues—Judd, for one—just as the French postman-turned-artist, le Douanier, piqued the interest of his friends Picasso and Braque." I was cribbing again from Hannah Green. "You're both primitives," Green had said, comparing Wesley to Rousseau. "We're both surrealists," corrected Wesley. (Again, not a stylistic mindset one would imagine Judd responding to, and yet he speaks to a surreal effect in his first writing on Wesley.) A more seemingly mundane Wesley quip, years later, comes closer: "I could deliver the mail. I know the names of all the dogs." He was referring to the dogs in the tiny French provincial town Conques, where he and Hannah spent many months each year while Hannah was researching a novel on the martyrdom of the twelve-year-old Saint Foy, the town's patron saint, and her history. (When Green died after a long illness, in 1996, without finishing her careful project, Wesley published the novel, *Little Saint*, posthumously.)



5. INSTALLATION VIEW, JOHN WESLEY GALLERY.

Wesley was a postman, for about a year in 1961, until the fun job became drudgery. He was also a welder for Lockheed in 1952, and then more importantly, or more influentially, a draftsman for the Northrop Aircraft Corporation in 1953, which is when he began to paint and think of himself as an artist. He was born in 1928, so he's twenty-five at that point, which he thinks is late to start as an artist. "I was never good at drawing," he said. And yet the quality of his line over the years, and his tracing of carefully culled source images, as I've

already said, was fundamental. The Northrop job entailed translating blueprints for the aircraft craftspeople who couldn't read blueprints—and that skill informed the primary means through which Wesley's art got made and still does. Wesley's hand-traced drawings infused the source images with his editorial read on what he was looking at. Writing later, in a brochure essay to accompany the exhibition *Love's Lust*, which I curated for the Harvard Art Museums in 2001, I characterized the stylistic quality that resulted as "Passive-Expressive." The title I gave



6. INSTALLATION VIEW, JOHN WESLEY GALLERY.



7. POST OFFICE BADGE, 1963.

the exhibition proper spoke to my preoccupation at the time with Wesley's ability to distinguish love from lust, which seemed, and seems, a crucial distinction to me. Both figure large in Wesley's art, as does his recognition of the difference between underscoring the expressivity of a source image, Wesley's "raw material," and making any of the grand truth claims of the expressionism that Judd so vehemently jettisoned. Which brings me back to the relationship between Wesley and Judd. It's by no means a given that Donald Judd's Chinati, his creation of a pilgrimage site, to preserve and present to the public permanent, large-scale installations of art, would extend to the hilarious, profoundly

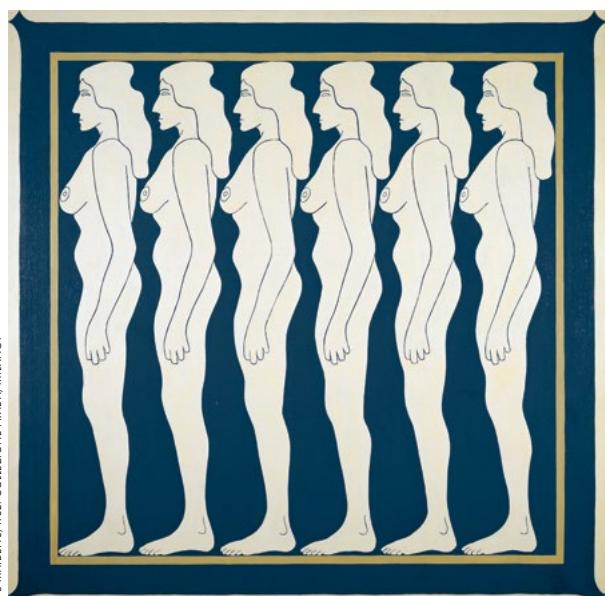
dissembling pictorial art of John Wesley. Yet I think Judd may have intuitively appreciated Wesley's ability to tap the political, erotic, and emotional affect of his source material directly, through a formal abstraction that never veered to the didactic. About which, more below.

Back to a bit of bio:

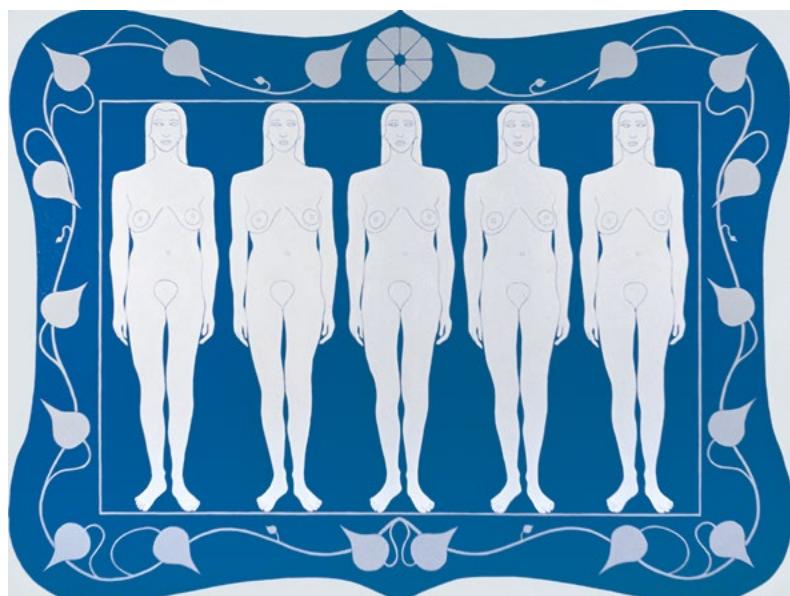
Wesley met Dan Flavin first, introduced by a mutual friend, and Judd may well have been pointed to Wesley's show by Flavin. (Wesley's description of his early encounter with Flavin is worth mentioning for its casualness and humor. Flavin, he said, was easy to find, always at exhibitions, and he and his wife Sonia had a car but didn't know how to drive, which gave Wesley a

role in their lives.) Flavin, like Judd, was a reader of critical theory and philosophy. Wesley and Judd didn't talk about art much. Wesley said that Judd had those kinds of conversations with Flavin. Wesley was a reader of fiction, the funnies, and the news in all its pictured and printed manifestations, and he loved the movies, remembering everything he saw right down to a tellingly framed shot, according to Barrette. But the three artists were drinking buddies, and Judd and Wesley became deep, forever friends and shared a great deal of downtime and travel and art together. Judd remained committed to Wesley as a friend and artist until his death in 1994. A thirty-five year friendship.

Judd, as most of you know, was a prolific, much-read New York critic during those early years: His 1963 review of Wesley's first one-person show, at the Robert Elkon Gallery in New York, would have meant something at the time, the more so because the years between 1962 and 1964 were the years during which Judd was formulating the thinking that culminated in his seminal essay "Specific Objects." Nothing about Wesley's early, oddball, emblematic, figurative paintings on wood and canvas would appear to call out to Judd. So it's not a surprise that Judd's review reads as a struggle. Judd had a way of doing his thinking in his writing, and his review writing on Wesley is no exception. He struggled to put his finger on why he was finding Wesley's art of interest, and of value. What's more a surprise is that Judd lands on the declaration that Wesley's paintings are "good" after detailing each of his reservations —e.g., about Wesley's penchant, at the time, for what Judd read as a nostalgic, old-fashioned aesthetic. (An aside, here: Judd's catholicness, in his surprisingly open reception as a critic, is often overlooked. I firmly believe it's part of what makes his ardent commitment to the dictates of his own thinking about materials, expressivity, making, and presentation so confident, so compelling—and so radical. The years Judd spent looking broadly, but hyper-closely, at the range of art he reviewed as a critic, I think, deeply informs his more ideological formulations about

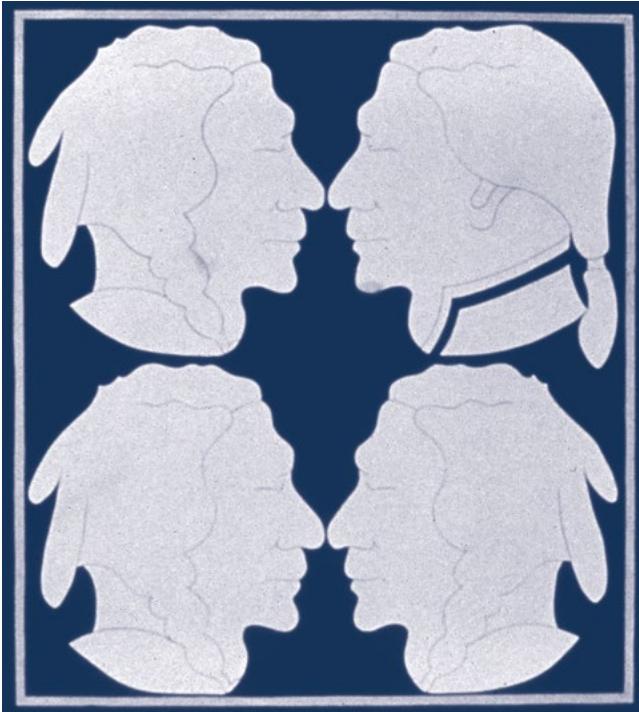


8. TEA TRAY WITH MAIDENS, 1962. COLLEZIONE PRADA, MILANO.



9. TEA TRAY WITH MAIDENS, 1962.

10. GEORGE WASHINGTON AND THE THREE INDIANS, 1963.



art and complicates ideas that can seem reductive if viewed only as manifesto.)

This is what Judd saw in 1963 at the Robert Elkon Gallery, which is where Wesley showed for twenty-some years, until Elkon died, and to whom Wesley was introduced by Leo Castelli. You can appreciate how, seeing these works in 1963—think Warhol and Lichtenstein’s heyday—the old-timeyness of Wesley’s aesthetic might not have played for a lot of people. By way of example: This is *Post Office Badge*, 1963 [fig. 7], which was 72 by 72 inches—very large!—and doesn’t exist anymore. But at the time, Wesley has said, he was very proud of the fact that it was a badge that had his number, and that it “kind of harked back to the Pony Express”—proud, that is, that “the history was in the image.” “My images aren’t paintings,” he noted, “they’re banners, badges, object-like,” something Judd might have appreciated. “And they’re insistently flat. I want them as flat as possible.” *Post Office Badge* is also a little bit of an homage to Jasper Johns, whom Wesley, like many other young artists at the time, has said he thought was “the best of the bunch out there.”

Next we have *6 Maidens* from 1962—there’s a version of this in the installation right now that Wesley does later, when he’s in Marfa—and beside it is *Tea Tray with Maidens*, also from 1962 [figs. 8, 9], which is not just an object; it’s a domestic object. He finds flat things, things that evoke a sense of domestic space, and like most Pop artists, he’s working from things that are meant to be familiar, but that’s about as far as the Pop connection goes. What happens between the tea tray and *6 Maidens* really interests me, pointing to a habit Wesley begins to cultivate, in which details of a contour point to a stereotypical rendering, in this case of Native American hair. I’m not saying this in a projective, racist way, I hope. I’m saying it because I think it’s something Wesley intentionally asserts. There’s another image in the 1963

show called *George Washington and the Three Indians* [fig. 10] in which Wesley sets out another construct he develops toward oblique, editorial commentary, creating an equivalence that would have been denied or downplayed at the historical moment it depicts, by juxtaposing G.W.’s coifed, wigged profile head to head with his braided pastiches of Indian do’s. The Indians don’t have names, they’re given as types; but so is George Washington. The reason I’m fixing on the hair is that Wesley starts quite early on to home in on the markers most frequently used to convey stereotype, perhaps hair above all, which he personalizes in narrativizing juxtapositions and through his careful compositions. Note how these heads touch, and how they relate to the frame, another device that becomes crucial, early on, to Wesley’s critical remove. His images also repeat, not only within a single painting, but from painting to painting, much as certain emblems do. They become hybrids, because he puts them together as a child does with a flip book, mixing up familiar portrait types to get a laugh. Repetition, mostly in the service of variation, is huge in his work—but it works in unexpected ways. He says at the very beginning: “Repetition makes things funny. You say something four times and it makes you laugh. You say ‘Richard Nixon’ forty times and you indict him.”

But back to Judd on Wesley, circa 1963.

Here’s Judd talking about *Cheep!*, 1962, which is maybe the best image in that first show [fig. 11]. “Things start to happen, where there’s an action and the action is surreal—you can’t tell if the momma and poppa birds are coming or going, but there are a lot of hungry mouths there and they’re very interesting forms.” He adds: “If Pop Art is defined as the apparent duplication of a picture or pattern popularly used, Wesley’s paintings are Pop Art. But,” he continues:

Wesley’s paintings do not resemble Lichtenstein’s, or anyone else’s. The number of the paintings, the time necessary to paint them, makes it unlikely that

the method was taken from Lichtenstein. Wesley’s paintings, if they are Pop Art, are retroactive pop. Most of the paintings are like, or copies of, the pictures and patterns of blue and white china. Most of the forms are nineteenth century. The forms selected, the shapes to which they are unobtrusively altered, the order used and the small details are humorous and goofy. This becomes a cool, psychological oddness. A blue escutcheon fills *Cheep!*. This blue, which is always the same, is slighter bluer and darker than cerulean. At the top there are two identical birds statant, nearly white silhouettes, each holding a worm like a banner. Their eyes are just double circles. They are the parents of the fifteen smaller birds in the nest or bowl at the bottom. Their eyes are just empty rings, like Orphan Annie’s. Together they make a complicated white silhouette inflamed. There are two rows of them, all identical, all with their bills wide open.

He goes on for two more columns:

The blank eyes are also an instance—of something, though he doesn’t say what. “Two of the paintings have colored flowers or vines circling the pictures, one of which is the Radcliffe Tennis Team....All of Wesley’s paintings are well done. The only objection is theoretical, not critical. Wesley’s method, and Lichtenstein’s, is somewhat the same as that of traditional painting; the form is relatively hidden.

“Form being hidden” is arguable, and I’m going to try to argue it. But here’s the line from the review that gets most frequently quoted:

The guise here is not appearances though, but what some bumpkin made of appearances for some unartistic reason. This is a big difference and is interesting—it is sort of a meta-representation—but (and this unreasonably denies the paintings as they are) the curious quality of Wesley’s work would be better unconcealed, unadjusted and unscaled to anything else.

OK, that’s sort of stage one. They become friends for the duration, and Wesley writes very fondly of his interest in Judd and Flavin. I’m jumping twenty years, now. In 1981, right as Judd is staking out



11. CHEEP!, 1962.

12. POP ART: NEW REALISM, INSTALLATION VIEW, SONNABEND GALLERY, NEW YORK, 1964.



Chinati, he invites Wesley and Hannah to Marfa to stay in the Walker House in town. Wesley arrived with Hannah that year. He came back and worked here again in 1982–83, returning in '84, '87, '89, and in 1990 they did a show. Asked later on, in an interview, about his visit to Marfa with Hannah in 1981, when they stayed in the Walker House, and why he decided to paint a few works there, the artist answered, "It was to fulfill an agreement with Don to provide him with these pictures he wanted. I was supposed to do this work for him and he said, come here and do it. I don't think that he had finalized or exactly put together what he wanted to do with it, but he did want them. He wasn't sure what they were going to be and neither was I. I wanted to come back as much as possible. I loved the idea of working there and having the work remain there suited me well." And then Hannah goes on to describe the pleasure of being there, and the particular

pleasure she took in seeing the Wesley paintings from the vantage of their house which was situated across from the local Methodist church, named for "the other John Wesley." Between two Wesleys, as it were. A very Wesley-esque repetition.

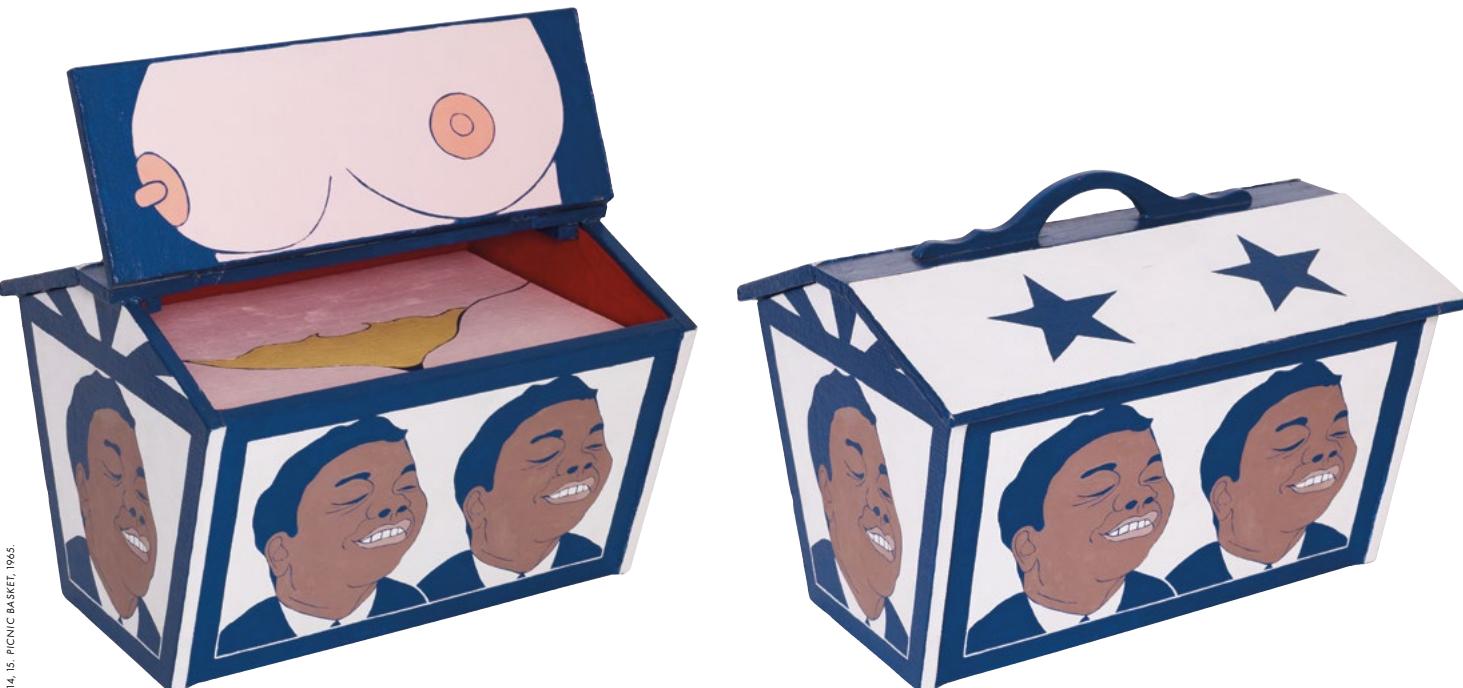
Another leap, by way of some non-Judd context: This is an installation in the Sonnabend Gallery in 1964 [fig. 12]. You can see Johns's *Flag on Orange*, a Wesley, one of Warhol's "Disaster" paintings, and a George Segal. The reason I put it up is because the show was called *Pop Art: New Realism*, and I think "New Realism" does a little more justice to the European interest in a new relationship—not in the style of New Realism, but as something that feels as emotionally and psychologically real as it is formally real, physically real, and kinesthetically real. I also wanted to show this because—just to give an iconic Warhol example

[fig. 13]—repetition does not necessarily make things funny. This is a really dark painting that deals with Marilyn just dead, which is the reason Warhol chose the image. And in Wesley's own images, the presence of death is always lurking. (I'm going to come back to this, too.) But he has an incredible sense of humor—"make it funny," he said, reminding of repetition's double edge. So here is something very *un*funny that he makes very disarmingly funny: *Picnic Basket*, from 1965, a work that's awfully hard to look at [figs. 14, 15]. This is based on a local politician, I think, a figure Wesley finds, as he often does, in the newspaper, a black face that he chooses for caricatural reasons—not to embrace the caricature, but to make us look, and to make us look not just at the grinning face on the outside of the basket, but inside, where he's painted a white naked lady, seemingly implicating the black man he's painted, but actually implicating us. It's charged on so many levels. It's a piece where you want to say "Yeah" and not ask too many questions—not because if you ask the questions you get answers you don't want, but because the baldness of Wesley's imagery makes you live with those questions.

This is *Turkeys* from the same year [fig. 16]. Many turkeys. "Turkeys," says Wesley, "are the dumbest animals there are. They are so dumb, domestic turkeys, that if it starts to rain they look



13. ANDY WARHOL, MARILYN DIPTYCH, 1962.  
TATE, LONDON.



14, 15. PICNIC BASKET, 1965.

up in curiosity and the rain will fill their lungs and drown them. You can't leave turkeys out in the rain." A comment as deadpan as the image.

It's often unremarked how much other art influences Wesley. He takes ideas as he can use them, and this work, *Brides* from 1966 [fig. 17], again has repeated female bodies. But here, he uses an Italian Renaissance device, the predella—a structural form that served kind of as the subtext, or commentary on, to the larger painting it sat below—to do all kinds of naughty stuff. His flower looks like it might inseminate *all* of the brides, not just one of them. He plays with dark and light, unconscious and conscious. He does all sorts of things, experimenting with these formal conventions, and yes, a lot of them, as Judd had noted, are traditional. He's as catholic in his painting, you might say, as Judd is in the criticism he writes. And he gains, similarly, by trying out the range of devices he does. Wesley looks at everything he can use. (I think there's a way he also sees this as an American habit, pre-postmodernist theorizing.)

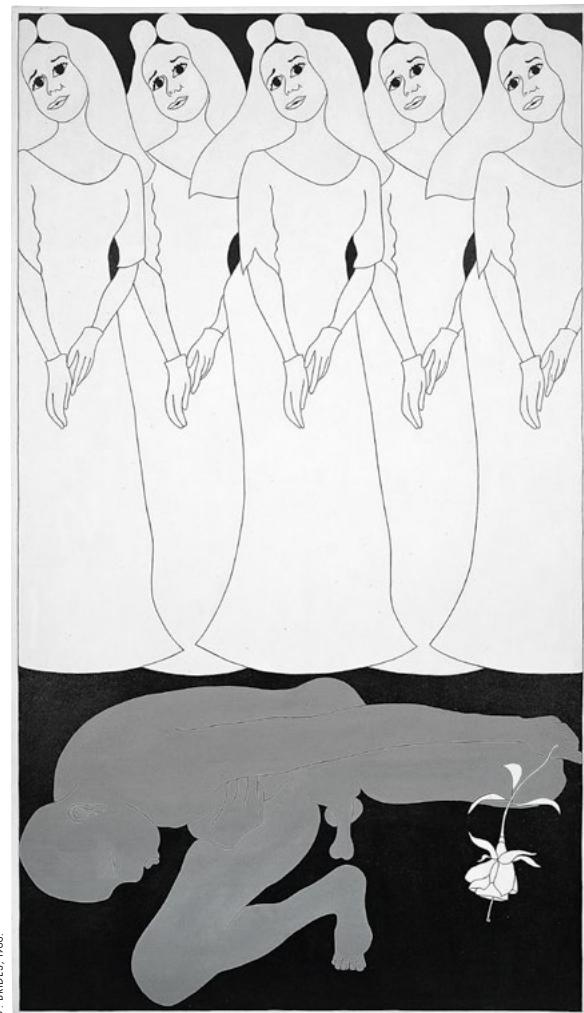
Here's another Wesley way to think about birds. It's called—and the titles always do a ton of work—*Bird Act*, 1967 [fig. 18]. The turkeys that I showed before introduce a cast of animal characters and the interaction and strange relationships that Wesley stages to flesh out not just the human psyche, but to treat animals as another kind of intelligence, as well as both another object of human desire and another order of creaturely desire. Sex, I guess I am trying to suggest,



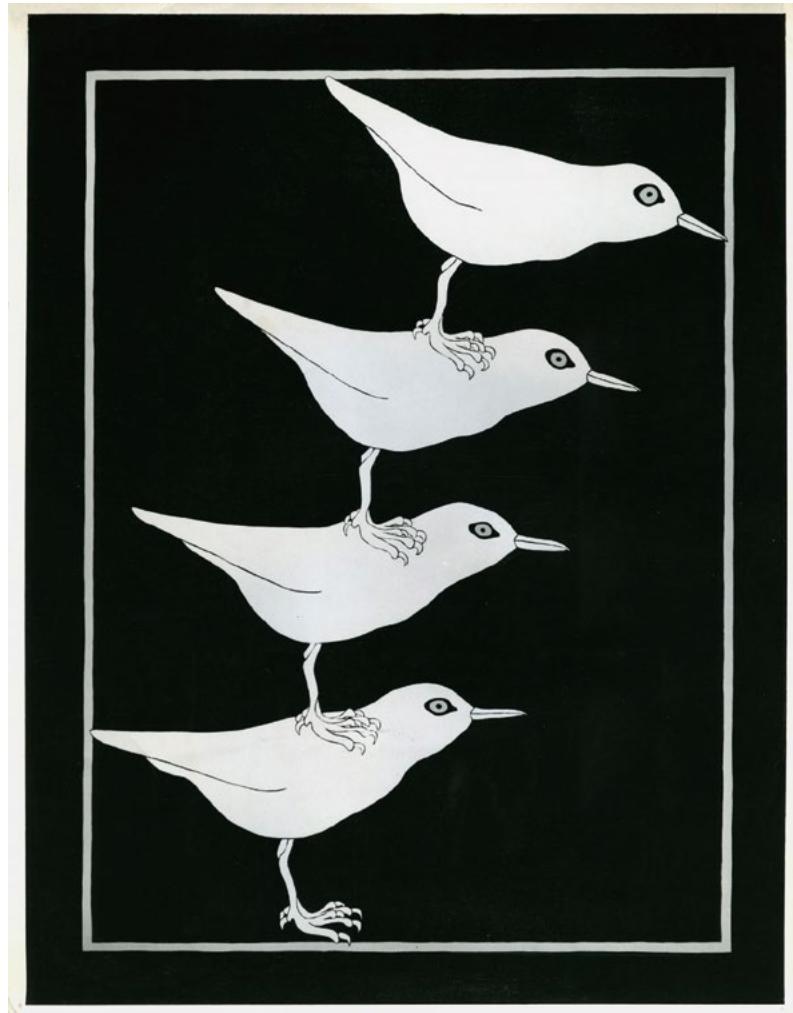
16. TURKEYES, 1965.

related to love and lust, and also to birth, life and death, is a big part of what Wesley explores from the beginning. But this juxtaposition of the predella, the image below, and the image

above, where you have different characters that may or may not be in the same real plane, that might be projective like a speech bubble in a comic...he uses all of these to terrific effect.



17. BRIDES, 1966.



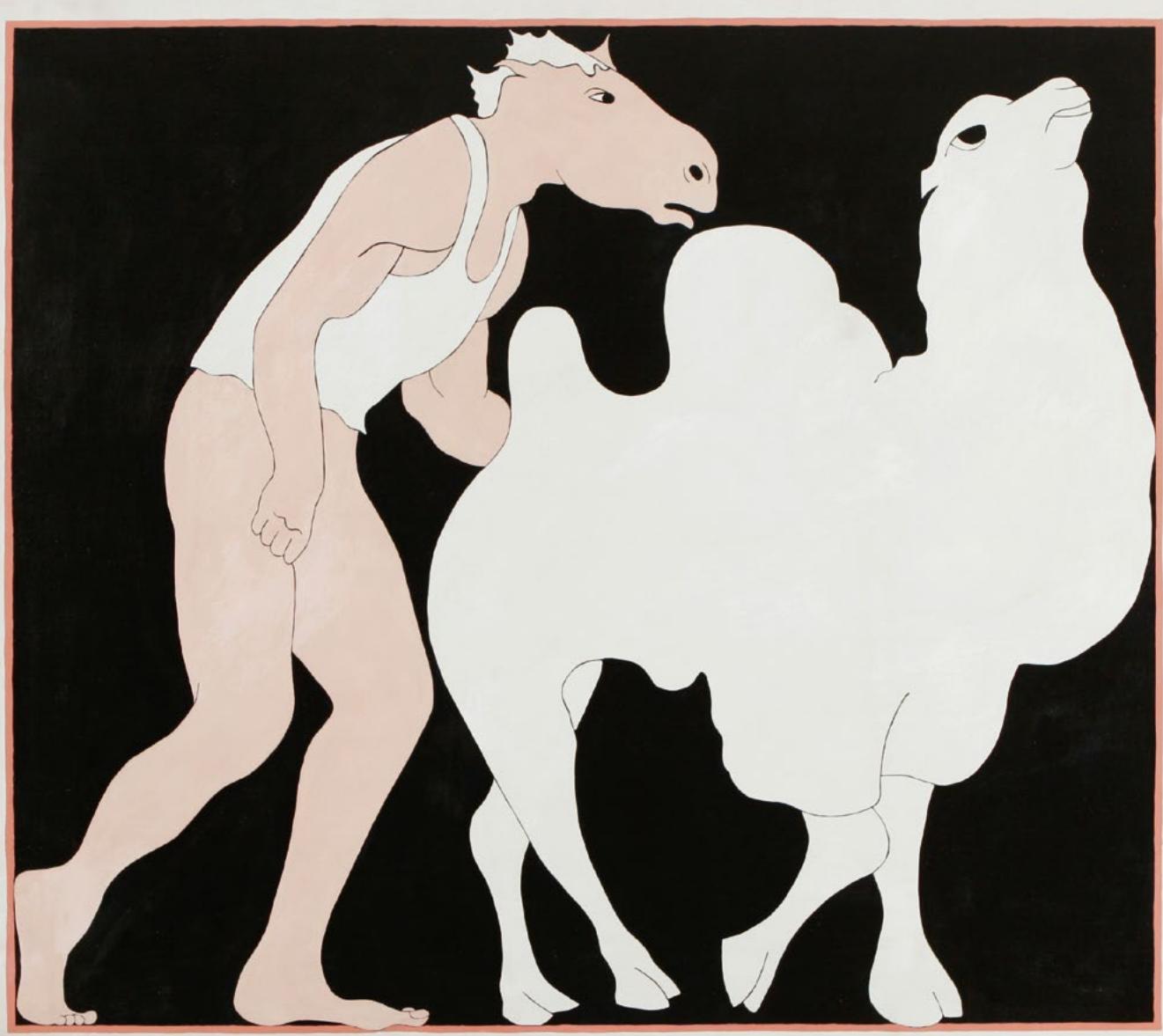
18. BIRD ACT, 1967.

19. CADDY, 1966.



I've only mentioned Wesley's attention to framing, but it's another crucial device for him, and one that extends from the decorative objects he looked at early on, to the news photos and ads he worked from so closely, throughout, and to the comic strips that inform so much of his close-cropped narrative bent. (The comics, in turn, conjure the frame-to-frame storyboarding and time-based juxtapositions of cinema, and Wesley, as we've said, loved the movies. Wesley's preoccupation with both flatness and frame tend to suggest the before and after of a stop-motion image, rather than any perspectival recession.) The tea tray (with maidens) was an early frame idea, and in some ways that became foundational, it offered a way to make the frame integral to the image. Less obvious is the way Wesley uses the frame to heighten the haptic in his images, a sense of touch, and the erotic, sensory quality that touch—also breath—adds to a purely optical image. The sixties in NYC is a period of incredible attention to visual imagery, and most people think about Pop or Op Art as *visual culture*, but Wesley introduces touch right away. He also introduces a sense of *breathing*,

20. CAMEL, 1966.

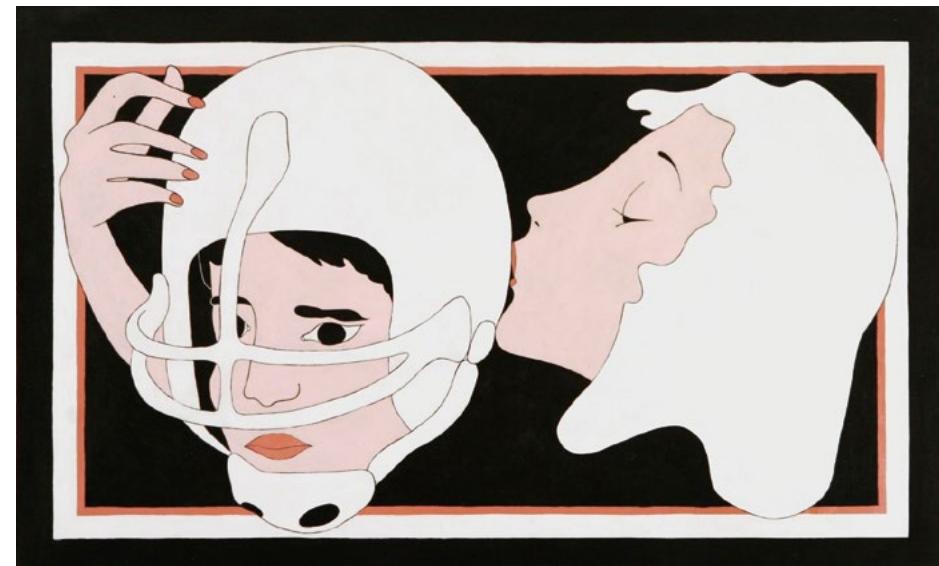


so you can feel temperature in a Wesley painting and life and fear, or anxiety, palpably. You can see it even in this kind of old-timey, limited, seemingly flat, uninflected palette (though it's much less uninflected, as I've said, when you see it live)—the color contrast, the difference between the flesh color of the turkeys (which aren't really supposed to be flesh-colored!) and the pale pink of the woman, and the white of the bear. You have the sense that his breath in her ear might be very hot, not to mention odoriferous, and you can feel the way his fingers, or claws, touch—the pressure of a hand, or a paw, on the skin. Wesley can draw a lot better than he thinks he can, even if these are from a source.

The next images get even more ratcheted up (although I don't know if you can get more ratcheted up than that picnic basket). But along similar lines, this is *Caddy* from 1966 [fig. 19], and—I don't know; the picture is worth a *lot* of my words—you see the contrast in scale, the unmodified representation of a projected image entailed in the prejudice of black, of primitive, of animal, and more specifically, of gorilla or monkey—he just goes to that place, and then the hilariously, pathetically serious expression on the golfer's face, the tiny eyes and brows, the intensity with which his feet are so precisely positioned, and then all those balls in the air. The picture's silence speaks.

And here is *Camel* from the same year, which takes things to yet another, or different, in-your-face level [fig. 20]. *Camel* comes up in a piece of criticism I'm going to refer to later in the talk, by the poet Wayne Koestenbaum, who deals with what he wants to call obscenity in Wesley's work. He means it in a positive way, in praise of Wesley's work, and he opens it up to a lot of different reads of Wesley's art.

*Kiss My Helmet*, from 1968 [fig. 21], introduces an only slightly less overt in-your-face send-up of a mother-child relationship, not just incest, but all the kinds of fears a little boy might have. As Koestenbaum and others have suggested, there's an identification with a kind of child sensibility in much of Wesley that you can read as the heightened receptivity that a kid has to all things unfamiliar at that age, the kind of one-shot, blessed ignorance of childhood, which at best allows you to respond directly to what you respond to and feel, and more often, in not knowing so much, makes you adjust what you don't know to what you do: the beginnings of prejudice. Wesley pictures the unadjusted



21. KISS MY HELMET, 1968.

impression. These politically charged paintings, from the very politically charged period of the late sixties, point to the double-edged sword Wesley begins to hone early on, a coupling of personal, sexual vulnerability with a volatile mix of culturally and politically charged subjects. He builds here on his earlier attention to what might be described as the outlines and shape of stereotypes, and the way stereotypes both compete with and compound our deepest, most subjective desires. One of Wesley's great gifts toward this existential phenomenon was his readiness to read sex as both aggressive and vulnerable. (Equally important, aside from his profound sense of humor, is his capacity to find form for the deep pathos of his and our dilemmas.) It's difficult to appreciate from the vantage of 2019 [2020] just how exceptional Wesley was in this readiness to picture the male sexuality he knew, firsthand, as at once vulnerable, possessed, and rife with judgments. But this recognition is what sparked the curator and critic Amanda Schmidt to organize an exhibition, in the summer of 2019, of five young female painters inspired by Wesley, working in NYC, for whom precisely this readiness to work from sexual vulnerability becomes fundamental.

Wesley's biography accounts for a lot in his life. This is a photo of his first wife, Alice Richter, and daughter, Kristine [fig. 22]. Wesley married Alice in 1947, at the age of nineteen, right out of high school, and had Kristine in 1953. His second child, Ner, who was named after Wesley's father, was born in 1956. And to a major extent,

Wesley's life is driven by the fact that his father died when he was five, and the trauma of his witnessing that death, firsthand. As he recounts this, he came home from school one day and was the first to find his father dead on the floor, in the bathroom, "with his shoes on." That experience seems to underlie everything. Wesley's mother couldn't deal with him and put him in a foster home for a year; she then remarried and took him back, but he never liked his stepfather, so there's not a lot that's positive after the death of his birth father—until much later. He clearly had tremendously positive feelings for his father, many of which may have been projected in his absence.

I know very little about Wesley's first marriage other than that he doesn't stay married very long to Alice. In 1958 he meets the artist Jo Baer through Fred Fellows, an artist that Wesley was sharing a studio with at the time, and they married a year later [fig. 23]. (Wesley married three times and lived with a fourth partner, Patsy Broderick, until she died.) Jo Baer persuaded him to go to New York in 1960, and although Wesley has said that the marriage was a disaster, he also thanked Baer for bringing him to New York, which he never regretted. They also shared, for those of you who know Baer's work from the period, a palette of pink, blue, cream, and black, and an attention to framing. That marriage ended in 1967, and in 1970 Wesley met Hannah Green, to whom he was married, as I've said, until she died in 1996, and whom he clearly loved [fig. 24]. Or perhaps I should



22. JOHN WESLEY, ALICE RICHTER, AND DAUGHTER KRISTINE.



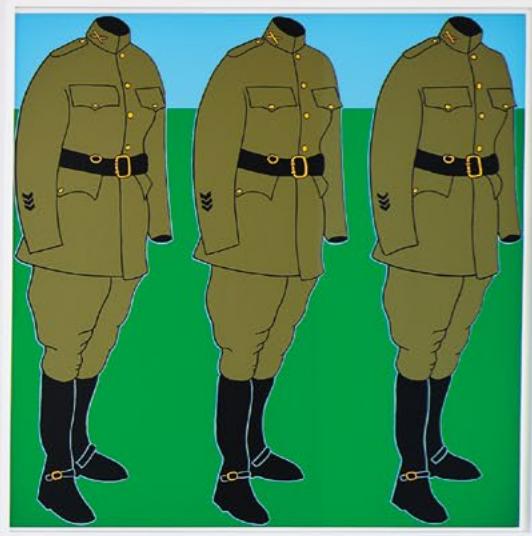
23. JOHN WESLEY AND JO BAER.



24. HANNAH GREEN.



25. INSTALLATION VIEW JOHN WESLEY GALLERY FOUR PRINTS FROM PANOPLY:  
EIGHT SCREENS INSPIRED BY THE SPLENDOURS OF THE GREAT WAR, 1971  
L TO R: THE COMIC FRITZ; BALKANS: SHOOT HIM, CECIL; AND AMERICAN  
EXPEDITIONARY FORCES.



26. HANNAH WITH SHADES, 1998. CHINATI FOUNDATION PERMANENT COLLECTION.



just say that there are many photos in which you can see them very clearly enjoying each other's company. Wesley married Green in 1971, and made his first-ever trip to Europe with her that same year. They stayed in Stuttgart at—this is really wonderful—the Hotel Zeppelin, and if you've seen *Panoply* on view in the Wesley Gallery here, you'll appreciate even more the great appeal to Wesley being able to stay in a place called Hotel Zeppelin must have been.

While he went to Europe ostensibly to sign the *Panoply* portfolio, he and Hannah also traveled. That portfolio is focused on World War I imagery, a time period that Wesley was very preoccupied with, probably because of his association of his father with that period of his life [fig. 25]. It's hard to say, but Wesley did harbor a fondness for early twentieth century Americana that seems to have extended to his perception of Europe, which for many years was defined for him by the presence of the Olympics in Los Angeles in 1932, which he understood to be the last of the innocent Olympics. The exoticness, for him, of all the different people from different countries the Olympics brought to his home city, made a huge impression. You'll see at Chinati one of a number of paintings he made of bicyclists in the Tour de France race. In the 1932 Olympics, the cyclists he was drawn to were Italian. He loved the imagery, and he later found a popular book on the Olympics that a lot of families owned. It was produced at the time of the Los Angeles Olympics, and it contained images that became source material for him—possibly his first go-to source imagery—so you'll see a lot of sports people in his art. Another sourcebook that he used, which I'll discuss in a minute, was also focused on American imagery. But again, he was interested in American imagery vis-à-vis Europe, or vis-à-vis Japan, or vis-à-vis China. These were the countries (and the continent) that he was thinking about.



Two years after Green died, in 1998, he made two paintings of her, one of which you'll see in the show here, *Hannah with Shades* [fig. 26]. They're both based on a photograph, and both seem very elegiac to me, made two years after she died. *Hannah without Shades* [fig. 27] was shown at Jessica Fredericks in 1998, which garnered very mixed reviews, one of which, a negative one by artist and critic Peter Plagens, spoke to the fact that Wesley's paintings make you ask not "what's going on?" or "what's it about?" but "why was he motivated to paint it?" The show definitely made you wonder about the artist's biography, but Plagens, I think, was speaking to something larger. Plagens is one of the people who doesn't like Wesley's aesthetic, and he doesn't or can't deal with the content. But there are others, like the former New York

Times critic Ken Johnson, who love the work and couldn't understand its lack of popularity when every painting, to him, was a perfectly conceived and executed event.

This is an image from *The Story of American Pictures* [fig. 28], a very popular, "in every household" kind of book originally published in the thirties, with the kinds of widely circulated, dramatic news images that, in a later iteration—for example, Weegee's photographs—inform Warhol's Disaster paintings. This painting, *Al Capone Flouting the Law* [fig. 29], is based on an image of Capone from the book [fig. 30], and it reminds us of Warhol's *Thirteen Most Wanted Men*, with a very different detail—observe the looming hand. (Warhol would never dramatize a detail in that way.) The body in the ambulance, the famed outlaw, John Dillinger,



27. HANNAH WITHOUT SHADES, 1998.



28, 30. IMAGE FROM THE STORY OF AMERICAN PICTURES.

on the other hand, is all about the patient's feet, and knowing Wesley's biography, you can't not think about his father, "dead on the floor with his shoes on."

That view of the feet, the painting of a foreshortened image, which was long identified with images of the dead Christ—think of Mantegna's *Lamentation of Christ*—looking at a body feet-first, fetishizing feet and hands, became something that Wesley did a lot of. I don't know if I want to use the word "fetishizing," but he obsesses over the holding of hands, the placement of hands and feet—bared more often than shod on women—and this kind of foreshortened image becomes something that recurs.

This is an image called *Chinesel!*—with an exclamation point [fig. 31]. It's another image that's tough to parse. Another image that hinges on repetition, or multiplication. But the question here is, does the repetition make it funny, and if so, what are we laughing at? I think something else is going on here. The image seems as much about Wesley's inability to comprehend what "Chinese" might mean—and his refusal to pretend he does. Having identified a face or faces that might look Chinese to him, it posits his uncertainty, once again, as an insistent question. And as in his earlier, more overtly outrageous paintings, this kind of "dumb" repetition underscores the subjectivity that Wesley puts on the viewer, not just his own, so that he makes *his* picture, his effort, ours to parse, and it invariably raises more questions than it answers.

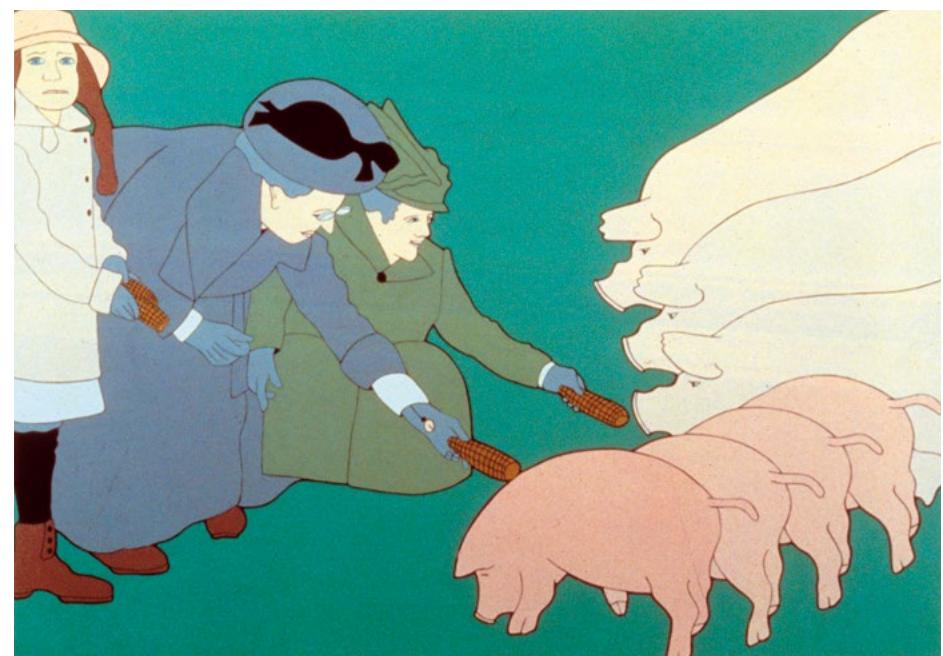
Here's another great image, based on a photo of women at a state fair feeding corncobs to pigs [figs. 32, 33]. The photo is undated, but the painting is called *Cincinnati 1917: Luncheon on the Grass*. I didn't upload Manet's painting, but I figured most of you could picture *Déjeuner sur l'herbe*. Wesley's got the repoussoir, and the dressed and undressed figures. The actual source image, a news photo which—like the Panoply images and so many drawn from *The Story of American Pictures*—summons an American gestalt defined through news images, beginning with images from the U.S. while Europe was under the campaigns of World War I and through the Great Depression years. It's a type of imagery defined against something more European, as specifically American. Wesley's 1972 painting takes this recognizable "American" reference as a given; but, typically, he takes a totally reasonable image for an earlier period, when you might go to a state fair with hats and gloves on, or in a suit, and not take your gloves off to feed the pigs, and makes



32. PHOTO OF WOMEN AT A STATE FAIR FEEDING CORNCOB TO PIGS.



31. CHINESEL, 1969.



33. CINCINNATI 1917: LUNCHEON ON THE GRASS, 1972.

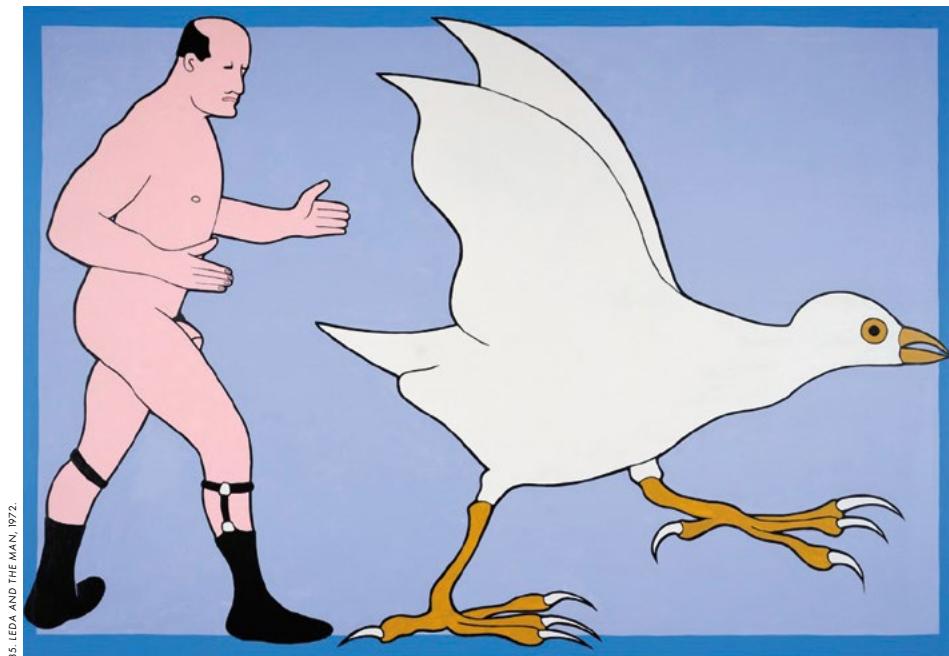
that image strange, by charging it, erotically. You can see this more explicitly in an image I think came from the same source, called *Hands*, which pictures only a bare, nail-polished, female hand and one in a sinister black glove, each grabbing a disturbingly phallic rectangle [fig. 34]. This one, in its decontextualization, foreshadows Wesley's later, more graphically sexual images. The elderly women feeding corncobs to the pigs also had a mix of gloved and bare hands, and this and the oddity of the corncobs as pictured in the source were details not lost on Wesley.

In 1972, Harald Szeemann curated *Documenta* and invited Wesley to participate. Szeemann did not know how to deal with Wesley—no one knew how to deal with him—and gave him a room way in the back, by the stairs. Wesley presented eight paintings: *Brides*, *Caryn and Robin*, *Seasons of War and Laughter*, *Chinesel*, *Suffragettes*, *Mets*, *What's Going On in the Hall?*, and *The Queen Mother and the Arp*. I want to read you what Hannah Green and Dan Graham each had to say about his installation. Green is quoting Graham: "At Documenta, in Kassel—that lovely city high on the hill looking out over the green valley of the River Fulda where once upon a time the King of Hesse made his Hessians play at war games

on the water"—(you can see why Hannah and Jack liked each other)—"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



34. HANDS, 1966.



35. LEDA AND THE MAN, 1972.

a room of his own, at the back of the Neue Galerie, neatly separating two galleries devoted to 'Neue Realismus,' directly downstairs, from the category of 'Individuelle Mythologien'; and as you came upstairs from the gallery devoted to 'Politische Propaganda' and enter Jack's room you encounter his painting, *Chinese!*"

This is another painting from '72 that again presages a direction in which Wesley's going [fig. 35]. It's a particular format I wanted to pick up on in the show I did at Harvard, which is two figures isolated, either confronted heads, or in

chase—a composition distinct from what we saw with the woman and the bear, or the turkeys. This painting's called *Leda and the Man*. The man has always made me think of Jackson Pollock. [laughter]

These are three paintings he did for a whole show on the Bicentennial. The paintings are Wesley weird. He "couldn't do Washington crossing the Delaware," because "I'd already done that," he said, so he had to do a new body of work. These are called *Nine Female Inmates of the Cincinnati Workhouse Participating in*

*a Patriotic Tableau and Nine Female Inmates of the Cincinnati House of Corrections Participating in a Patriotic Tableau*, both 1976 [figs. 36, 37]. I love it. It's Cincinnati again, like the women feeding the pigs at the State Fair. I don't know how many of you have seen the early Betty Boop films in black and white, the Sing Sing films, where the inmates get wrapped in black tape over their white jail suits so that they get stripes, and then when they get out of jail, the guards unwind the tape, freeing them to go incognito into the world. That's what I thought of here. It's a really neat play of black and white and red all over—against the red, white, and blue; the prison black and white—that's so cool. And so acute.

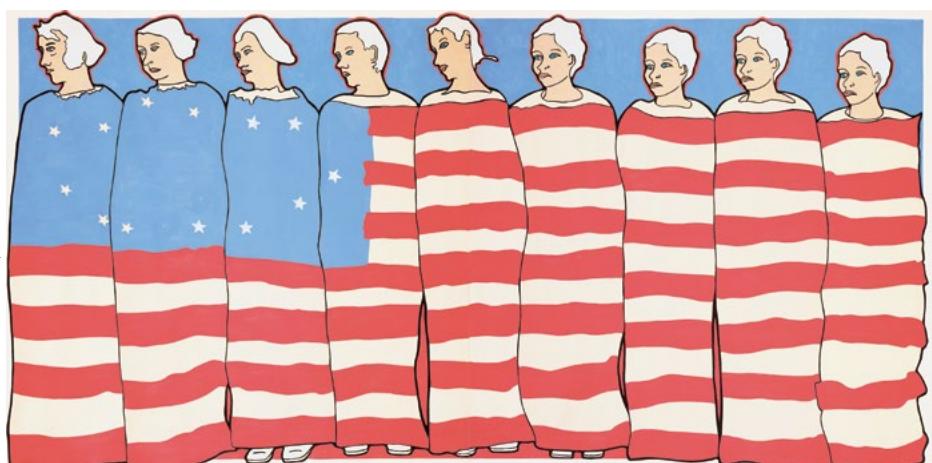
OK, 1973. I'm going to race through some of Wesley's Bumstead images, though they are in many ways a key to his heart and soul. This is a clipping from a 1973 Chic Young *Blondie* [fig. 38]. What Wesley takes from it to create *B's Stoop* is the house in the background [fig. 39]. I wanted you to see how in many of the Bumstead images Wesley empties out the space [fig. 40]. He's revisiting his house, and he reads Bumstead as (pater) Ner Wesley. He makes it very explicit. Wesley's late arrival at the Bumstead identification reinforces the notion that trauma is something that takes a long time to process. It wasn't until 1973—two years after his marriage to Hannah and after his first trips to Europe, and a year during which he was a resident artist at the MacDowell Colony, with time to work on a focused project—that Bumstead surfaces as Ner, his father, as well as a kind of everyman. Wesley says: "It's really my house when I was little. Those lamps, those curtains, that chair. They were in my house then. 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 am seeking Ner Wesley." Always makes me want to cry.

What I want to show here is how what gets said in the comic strip is still in the paintings, minus the words. The boss relationship, for example—the dialogue he plays out, and his relationship to *Blondie*. Or this Bumstead strip about not being able to sleep [fig. 41]: What Wesley takes from this—with a number of other motifs and mise-en-scenes from the comic strip—become motifs of Wesley's own, which he revisits in 1990 and again in 2003—for example, with Bumstead in the bath, but also adding other characters.

I also wanted you to see some of Wesley's method here, specifically, his tracing [fig. 42]. Wesley famously raved about tracing paper, and a lot of his first real experimentation with tracing an original source began with the Bumstead series. As I've said, much happens in the way the line is transformed from the original to his version. Equally instrumental for Wesley was being able to "flip the tracing paper, and reverse the image."

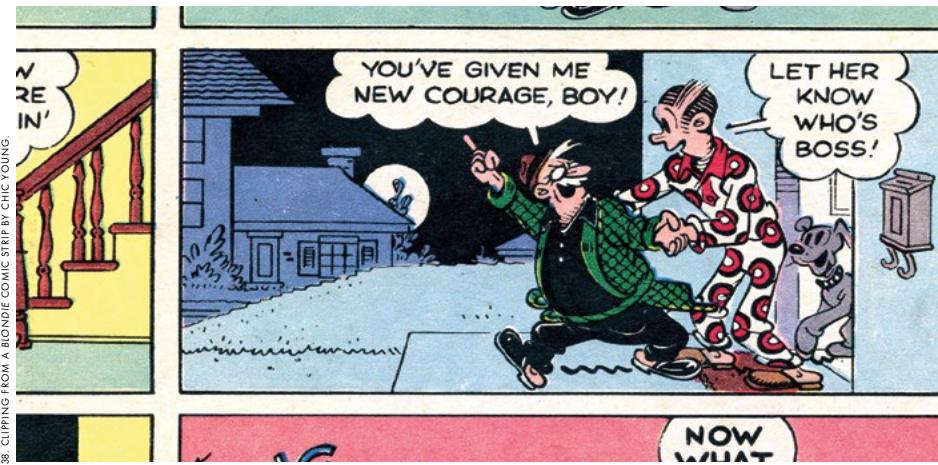
Here's another example where Wesley takes Bumstead the bumbler, which becomes a kind of type or persona, but all that you see is the

36. NINE FEMALE INMATES OF THE CINCINNATI WORKHOUSE PARTICIPATING IN A PATRIOTIC TABLEAU, 1976.



37. NINE FEMALE INMATES OF THE CINCINNATI HOUSE OF CORRECTIONS PARTICIPATING IN A PATRIOTIC TABLEAU, 1976.

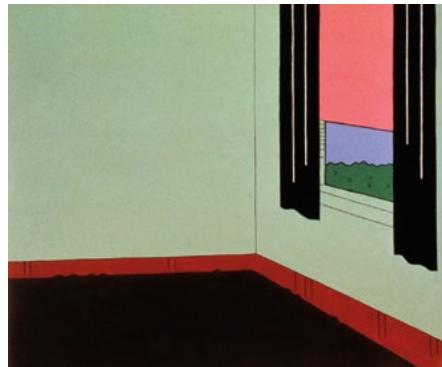




38. CLIPPING FROM A BLONDIE COMIC STRIP BY CHIC YOUNG.



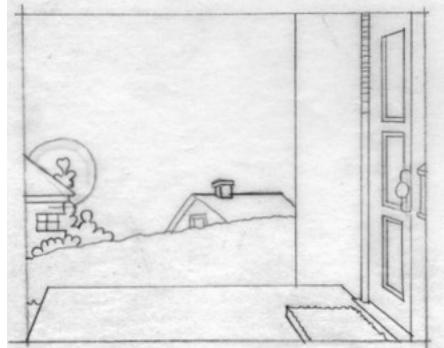
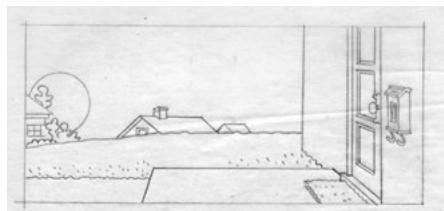
39. B & S STOOP, 1973.



40. B & S WINDOW, 1973.



41. BLONDIE COMIC STRIP BY CHIC YOUNG.



42. TRACINGS FOR B & S STOOP.

ladder pictured in the source comic [figs. 43, 44]. Even if these are traditional means, Wesley is inventing a whole vocabulary of space and of lines versus areas of color. And then he introduces Bumstead's fraught relationship to Blondie. This is *The Bumsteads* from 1974: he gets into it [fig. 45]. He starts pursuing the deep, existential questions that arise in any intimate relationship—by “making it funny,” when, of course, there’s so much that’s not.

Now I’m moving forward. This is *The Bath*, from 1990 [fig. 46]. I’m interested again in the frame, and the way that Wesley intensifies not just the obvious erotic content but the nerve



43. PANEL FROM A BLONDIE COMIC STRIP BY CHIC YOUNG.



44. B & S LADDER, 1973.

centers of his figures by zooming in and by calling attention to the points of touch, or physical contact. He uses other devices or motifs. He takes something between the “splash” or the “splat”—the famous comic-book motif—and the speech bubble, and when there’s no speech, and something looms, he deals with gravity, a sense of something pending, and the failure of words that comics can so wonderfully literalize.

In *Wallflower Dagwood*, 1991, he’s playing with Dagwood in drag [fig. 47]; in *First Kiss: Blondie Bumstead and Ynez Sanchez*, also 1991 [fig. 48], he’s playing with two women kissing. Both of these are pictured from the



45. THE BUMSTEADS, 1974.

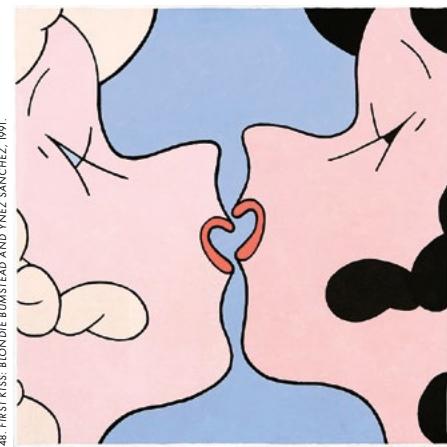


46. THE BATH, 1990.



47. WALLFLOWER DAGWOOD, 1991.

vantage of a straight man's curiosity and exorcized. Wesley often talked about the exotic as something he was drawn to and wanted to deal with. He often spoke of his early experience of the 1932 Olympics, as a very young boy in California, as his first introduction to people entirely other from those he knew through his family and neighborhood. Clearly, the curiosity this inspired in him, along with the suspended judgment it incited, had a huge role in his formation as artist. The intimacy that one feels for something one doesn't know but is attracted to—the intimacy many talk about now as that of a fan, especially with music, but also as suspect—inform his subject matter, as does the looming darkness, the underbelly of things, evident in an image like *Bumstead in Bedlam*, 1991 [fig. 49]. Wesley finds an incredible array of intensely personal, but palpably raw, new ways to paint these really familiar figures. As always,



49. BUMSTEAD IN BEDLAM, 1991.



49. BUMSTEAD IN BEDLAM, 1991.



50. UTAMARO DRINKING, BUMSTEAD MAD, 2003.



51. UTAMARO SLEEPING, BUMSTEAD SLEEPING, 2003. HARVARD ART MUSEUMS.

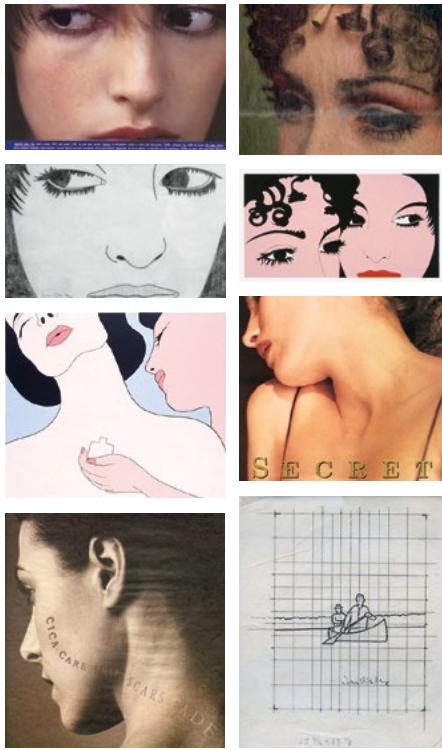
everything seems posed as a question, or questions. What is new is the way Wesley's reversals and rearrangements of a subject he finds baffling or arousing or both, made possible through his experiments with re-using, flipping, cutting, and re-arranging portions of his trace drawings, introduced a kind of comprehension

through a formal de- and re-construction of an image.

Here are two paintings from 2003 where he introduces the Japanese figure Utamaro [figs. 50, 51], one of which I was able to buy for Harvard—an aside I mention only because I have studied this image a lot. One thing to note



52. BUMSTEAD WITH DEAD GEISHA, 2006.



53. MAGAZINE SOURCES; SKETCHES; SHOW GIRLS, 1998; BABY OIL, 1992.



54. BOYFRIENDS, 1999. HARVARD ART MUSEUMS.

here is the strangeness of the scale. What is she? What is she to him? Are they in the same world? What is he doing with the figure?

Bumstead with Dead Geisha is maybe the most deeply sad of Wesley's late Bumsteads [fig. 52]. Perhaps it references Hannah's death; I'm not sure if the last woman in his wife, Patsy Broderick (the mother of Matthew Broderick), whom he also really loved, was sick yet (she has since died). I don't think so; the Fondazione

Prada catalogue only goes to 2007 and this image is from 2006, so it doesn't speak to Patsy being sick. But I know she did become sick, and Wesley's work is ever-responsive to his personal life and the world around him. His subjects and his art sometimes seem to push away hardship in his life and sometimes seem to go directly there.

These later works show Wesley looking at new source material all through the late eighties and the nineties [fig. 53]. He's looking at new images of women; he's updating what you're attracted to and playing with that advertiser's ability to manipulate desire. He's not exactly working from critique, because he's going to the same place emotionally that he had gone earlier, but he's using different conventions, and the work is wonderfully responsive. It feels topical even when it's dated because he's so attuned to a particular moment and the way it's represented in its own time. (Aside: So many artists just fix on the newness of a type of representation, which dates super fast. Wesley focuses on the relationship between the representation and the subject. It's a relationship that, if gauged astutely and rendered with comparable inspiration, never dates.)

To wit, *Boyfriends*, 1999, also acquired by Harvard, which I find incredibly poignant [fig. 54]. Jerry Cohn, the former print curator at Harvard, an outstanding reader of and writer about imagery and medium, wrote something wonderful: "Here, we wonder, is the foreground figure male or female? Are the two figures in the canoe, manifestly male, equally objects of desire, or is one a guide and the other a passenger? Is the impending rendezvous desired? By whom? And so forth." (I love the "and so forth"!)

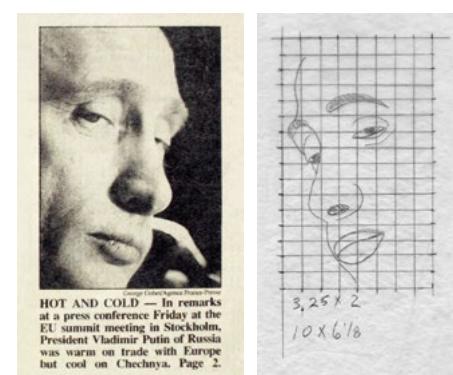
Two more images informed by surprising, really unexpected, sources, difficult to discern strictly from the painting. This one is an image of people at the World Trade Center site after 9/11 [fig. 55]. This is what Wesley paints from

it; it's called *Candy Machine* [fig. 56]. It just stops me cold: where the curves are, and the precise distance between the two figures—the way Wesley conflates such a perfect representation of an isolated couple at an impasse, with this image of shared, more abstract, but also more real, horror and shock.

And this is Wesley channeling Vladimir Putin!—in another of Wesley's crazy, reality-based couples [figs. 57, 58]. And this is again from my show at Harvard, another image that deals specifically with the politics of the time in which it was made [fig. 59]. *New Work* was done in 1990 and refers to days of intensive bombing with which the United States' Gulf War



55. NEWSPAPER PHOTO OF PEOPLE AT THE WORLD TRADE CENTER SITE AFTER 9/11, FEBRUARY 2002.



57. NEWSPAPER CLIPPING OF VLADIMIR PUTIN AND SKETCH



56. CANDY MACHINE, 2002.



58. VAN NYU'S HONEYMOON, 2002.

on Iraq opened. The title is a play on "Newark," because, Wesley said, "You know the way you feel that those planes are coming through your windshield when you're rushing to the airport?," and yet the painting also looks exactly like the TV images that we all saw during that remote-controlled war, images that looked like computer game screens, except that the bombs



59. NEW WORK. 1999.



60. DUSK. 1987.

62. NGUYEN NGOC LOAN, NATIONAL POLICE CHIEF OF SOUTH VIETNAM, EXECUTING VIETCONG MEMBER NGUYEN VAN LEM, SAIGON, 1968. PHOTO EDDIE ADAMS/AP.



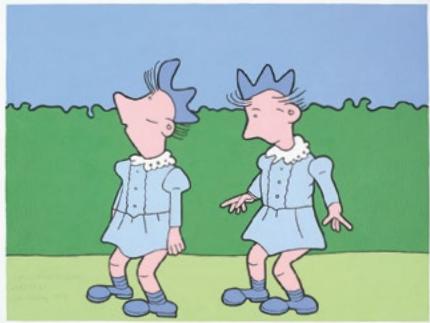
being dropped were on Baghdad. It's related to *Dusk*, from 1987 [fig. 60], a cartoon, domestic, and depressed—but not explicitly referential—image. The conflation once again speaks to Wesley's ability to intensify a capacity to viscerally empathize with a remote event by picturing it in ways that evoke more familiar experience. Next, the last political image for now—called *Popeye*—another painting that I had in

the Harvard show [fig. 61]. Think of that image that I suggested looked like Jackson Pollock, *Leda and the Man*. This is a variation on that pairing of confronted figures, with the relationship, more as in the Utamaro images, between two figures at radically different scales: a blindfolded, short, and fat Popeye [Wimpy], bulging out of his jacket and shirt, made to kneel by a tall, skinny version of Wesley's son, Ner, also



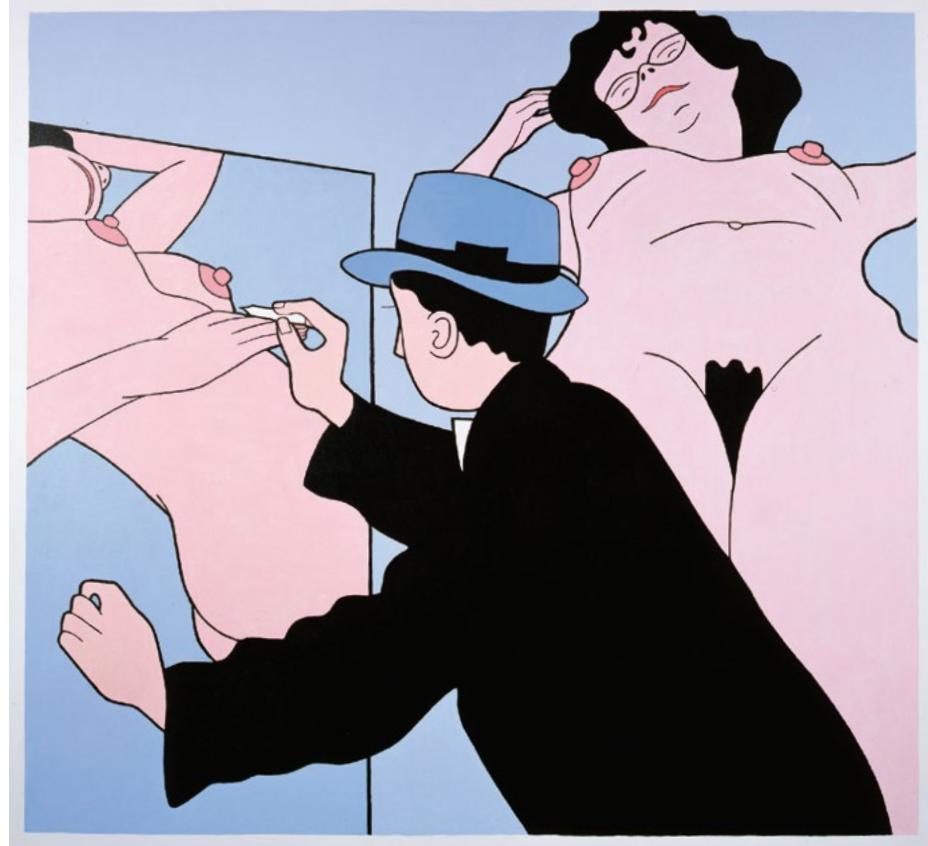
61. POPEYE. 1973.

63. TWO ELVES IN STOLEN DRESSES, 1978.  
HARVARD ART MUSEUMS.



kneeling, but with a gun pointed at the back of Popeye's head. This was done in 1973. Looking at this painting, I couldn't not see the famous photo of the execution of a Viet Cong citizen by the Saigon police from 1968 [fig. 62].

I want to land on a few things that others have said about Wesley, in more recent writing, beginning with the great writer and poet, Wayne Koestenbaum, because the categories that he offers in his effort to come to terms with Wesley's art so exceed and intensify any others I've read. I invited Koestenbaum to speak on the occasion of the show I did at Harvard. He'd never seen Wesley's paintings before and he was blown away by them. Koestenbaum called his lecture "Obscene Allegories: In Praise of the Paintings of John Wesley," and he opened the talk with the gouache, *Two Elves in Stolen Dresses*, one of my all-time favorite Wesley's, from 1978 [fig. 63]. Koestenbaum is gay, but for him, as for Wesley, the sexual, not just his own, is the locus of pretty much all that he treats, which was why I was interested in his thoughts on the art. Another work he showed in the talk was *Young Artist Using His Wife as a Model* [fig. 64], which I later bought for Harvard, in part because Koestenbaum related it to a famous painting owned by the museum called *Raphael and La Fornarina*—a painting by Ingres

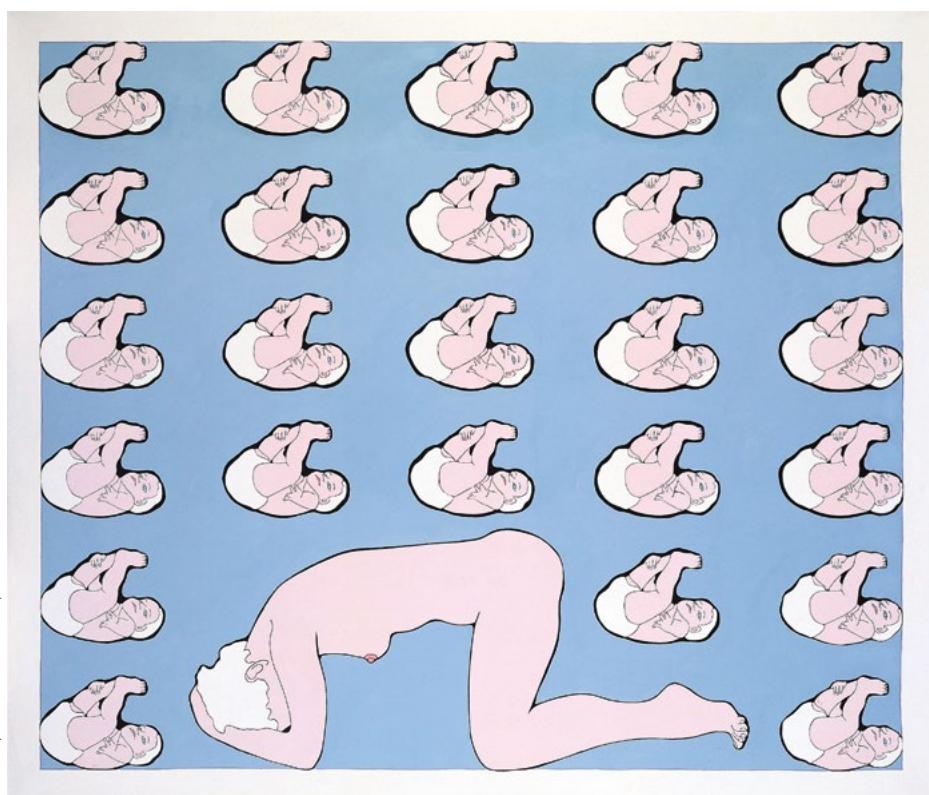


64. YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS A MODEL, 2000. HARVARD ART MUSEUMS.

of Raphael in a chair with a model on his lap, painting her [fig. 65]. He says that to gather the strength to write the lecture he had to use the word "obscene," because to his mind Wesley's paintings created a kind of "charged blank." "The paintings suggest a relationship to the maximal or minimal, but they don't bear relation to anyone else's dogmatic definitions of scale." Wesley, said Koestenbaum, "has a capacity to ignore boundaries, frames, law, sexual object, choice, position, and other absolutes." And "his



65. INGRES, RAPHAEL AND LA FORNARINA, 1814. HARVARD ART MUSEUMS.



66. PLAGUE, 1967. COLEZIONE PRADA, MILANO.

way of fleeing American ideation," Koestenbaum thought, "while appearing to retain it, is to hug close to the obscene, his shield of immunity, in a childlike hygienic fashion." I like that.

Toward this end, Koestenbaum posits as a category "gravity," and he points to a number of Wesley paintings by way of example: *Plague*, 1967, one of many Wesley meditations on babies, descending, without labor, onto a nude female, leaning below [fig. 66]. The babies here rain down as curse, not blessing. In *Bumstead Out the Window*, 2000 [fig. 67], and *Dagwood, Wave Dancer*, 1991 [fig. 68], Wesley paints stylized, anthropomorphized Japanese waves, which Dagwood dances amongst, as if between so many open whale mouths, with or without their Dagwood Jonah. And then Koestenbaum reads *Night Titanic*, 1984, along these lines, fixing on the pink

67. BUMSTEAD OUT THE WINDOW, 2000



portholes that Wesley features in a tidy line on the ship's prow and the painting's upper right corner [fig. 69]. Later Koestenbaum picks out the square black windows in Wesley's mostly pink 1983 *Chateau* [fig. 70] in terms of those portholes on the *Titanic*. Jenny Moore, standing in front of the actual painting yesterday morning at the newly opened Wesley pavilion where it is currently installed, related them to Judd, which I loved at least as much. *Chateau* was painted in Marfa, and now it hangs next to the pavilion's beautiful pivot door, so that you can see Judd's cement cubes out in the field, with their big square open holes in neat art historical juxtaposition.

Koestenbaum's interests extend to two more hilariously disturbing, or disturbingly hilarious Wesley paintings, both from 1972: *Daddy* [fig. 71], a painting of a little girl, repeated five times, in black pigtailed, white shoes, and a little orange dress, with an expression that hovers somewhere between uncertainty and distress; and *Debbie Millstein Swallowed a Thumbtack*, of the same girl, repeated, though in this case, in two different poses [fig. 72]. Bill Barrette, whom, as I've said, was a student of Wesley's at the School of Visual Arts, has said this is one of the few paintings that Wesley painted from a true, gossipy story, because one of his students did indeed swallow a thumbtack. Wesley doesn't paint Debbie Millstein; he paints the nurse responding to her dilemma, wondering whether the thumbtack might find its way through her



69. NIGHT TITANIC, 1983



68. WAVE DANCER, 1991

body and out again—which is another notion that Koestenbaum mines under the umbrella of the obscene.

He also looks at *Go Down, You Rising Sun* [fig. 73], but doesn't deal with the fact that Wesley has a history of painting both the Japanese flag, and naked girls holding the Japanese flag, which he did in the Bicentennial year. Koestenbaum deals instead with the idea of spanking, which is another of the ways Wesley reads the red circle on white field of that flag and plays with putative cultural habits and stereotypes.

I've tried to get Koestenbaum to give this talk again; he gave it only that once, at Harvard,

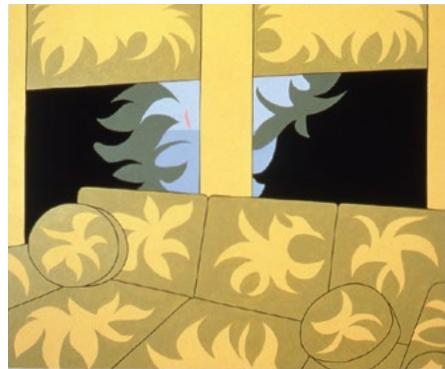
and it was brilliant, with many more images than I've mentioned here. He talks about Wesley's *Yellow Couch*, 1986 [fig. 74], noting how Wesley knew that you don't have to put a figure on the couch; "the figure is already implied," he said—and yet he doesn't talk about *this* Wesley, *Man Regarding a Couch* from 1987 [fig. 75], which somehow or other seems more existential than specifically sexual. But there is that empty couch. Instead, Koestenbaum unexpectedly, wonderfully compared Wesley's *Yellow Couch*, which sits before a window, to Edward Hopper's *Room by the Sea* [fig. 76], in which he managed to find an obscene reading. And then



70. CHATEAU, 1983. CINCINNATI FOUNDATION PERMANENT COLLECTION



71. DADDY, 1972.



74. YELLOW COUCH, 1986.



75. MAN REGARDING A COUCH, 1987.



76. EDWARD HOPPER, ROOMS BY THE SEA, 1928.  
YALE UNIVERSITY ART GALLERY.



72. DEBBIE MILLSTEIN SWALLOWED A THUMBBLACK, 1972.

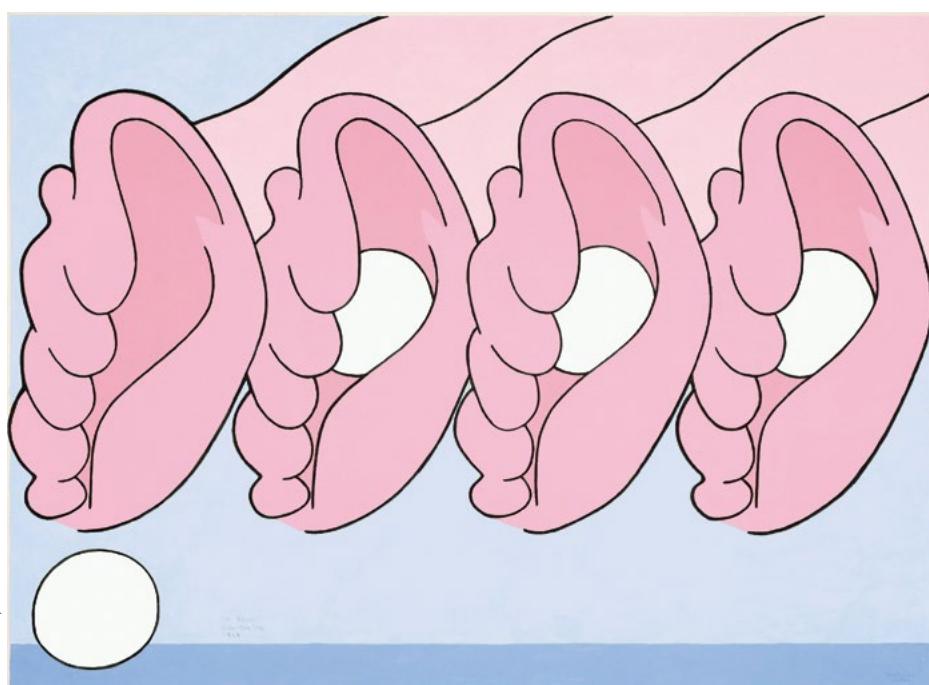


73. GO DOWN, YOU RISING SUN, 1971.

in these last images, he talked about *Foul Ball* and *Untitled (Four Balls)*, both of 1989, which are easy fodder for an essay on obscenity [figs. 77, 78]. But I love that he used the categories he'd now fleshed out: gravity, the empty couch, pink and blue—yes, pink and blue were also obscene in Wesley's hands—and the repetitive openings.

In tandem with Koestenbaum's lecture, I want to discuss an equally disarming, brilliant exhibition, held at Fredericks & Freiser in the early summer of 2019, *Throwback Jack*, which was curated by the writer, editor, and curator Amanda Schmidt. These are installation shots that included Wesley and five artists inspired by him, all women: Math Bass, Ivy Haldeman, Becky Kolsrud, Ebecho Muslimova, and Emily Mae Smith [figs. 79, 80]. I'll home in on what Schmidt says about Wesley at the beginning. She quotes Judd, from that early review I spent so much time on above: "'If the paintings are going to be defined within the realm of Pop Art, they're more accurately defined as retroactive Pop.'" She notes that Judd elaborates on this, describing Wesley's figures and patterns as

forms that come from the past, and that "'the forms selected, the shapes to which they are unobtrusively altered, the order used, and the small details, are humorous and goofy. This becomes a cool, psychological oddness....This ambiguity is one of Wesley's main devices.'" So, Schmidt homes in on ambiguity. "His contemporaries, canonic Pop artists like Warhol and Lichtenstein, Wesselmann and Rosenquist, used 1960s TV, advertising, and comics culture as source material, strategically reproducing images of objects and icons as they related to commodity culture"—which is not overt in Wesley at all, not his subject per se. And then she introduces the artists in her show, all women Schmidt believes to have been directly inspired, in part, by Wesley. "What distinguishes Wesley



77. FOUL BALL, 1989.



78. FOUL, 1989.



79 INSTALLATION VIEW, THROWBACK JACK, FREDERICKS & FREISER, 2019

for this group," she says, is that "he took the 'mass' out of Pop art and made it coolly personal and intimate. Behind the artifice of his schematic style—recognizable by flat fields of nursery-palette colors and crisply, slightly distorted cartoonish forms—his subjects are somehow warm-blooded and real. Because his subjects derive from images of yesteryear, rather than the present, the narrative tableaux become relatable through the intimacy inherent to nostalgia."

She talks about other devices borrowed from Wesley: seriality and repetition; the emphasizing and de-escalating of psychological tension and emotional associations; "the subtle

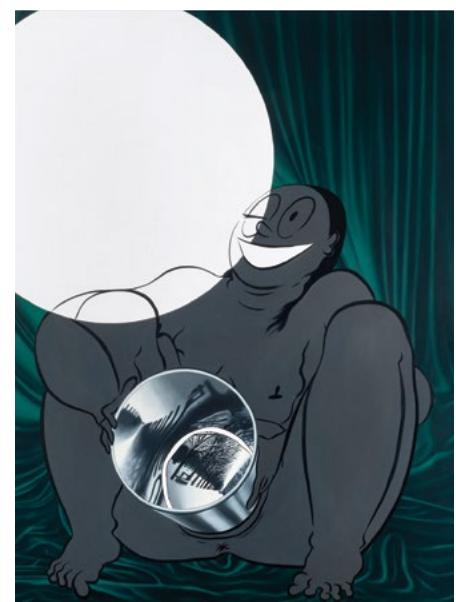
variations in the apparent uniformity [which] in fact negate the subjects' sameness." This seems really important to me: there's repetition, but the repetition is never identical. "No two repeating forms are identical, and even the hard-edged lines waver with humane dimension. If Pop Art confirms the notion that we're alike in our needs and desires, Wesley's retroactive Pop underlines that though our needs and desires may appear universal, they are singular, and unknowable, even and often to ourselves." (Wesley's Pop style, of course, was developed concurrently with the Pop artists from whom Judd distinguished him; what was "retroactive" at the time

was the earlier twentieth century period of pop culture that Wesley looked to for his sources.)

Schmidt next goes through each of the artists she shows to see more specifically what they took from Wesley. In Emily Mae Smith, for example, there's this exaggerated eyelash taken very directly from Wesley. Think of those nineties drawings that I showed, which he copied from magazines, the curls and the hair and the eyelashes, which had become a kind of signature for him. In Smith's painting, it's nothing but eyelash; there's no other body part defined [fig. 79, second from right]. It's a kind of Gumby head—with long eyelash.



80. INSTALLATION VIEW, THROWBACK JACK, FREDERICKS & FREISER, 2019



81. ELENA MUSTIMOVA, FATEE [BUCKET/CURTAIN], 2019

The artist that I was most drawn to and intrigued by in Schmidt's show was Ebecho Muslimova, whose work is called *Fatebe [Bucket/Curtain]*, 2019 [fig. 81]. Schmidt describes the graphic, almost cartoon-like paintings of Muslimova. She sees *Fatebe* as a kind of Bumstead to Muslimova, an antihero, as Bumstead is: "roly-poly" and "situated in outrageous scenarios that throw her inner emotional states into hay-wire and all over the canvas. Muslimova uses *Fatebe*'s body less as a commentary on the female body, than as a mould through which to cast some of mankind's most fragile, but masked emotions, states, and qualities: Eroticism, shame, desire, humility, fear, debauchery, and anxiety (among so many others)." Where Schmidt draws a contrast with Wesley is in "the full frontal, explicit positioning of Muslimova's portrayal of *Fatebe*'s female body. In Wesley's work, the woman's body is almost never fully visible—it's usually strategically cropped or framed; Muslimova's *Fatebe* offers a direct portal to and through her body." The essay also speaks to something Schmidt sees as distinctly twenty-first century: "a dramatic shift in meaning, perception, and positioning of body politics and its representation in media in the [century's] first decades. If we are to review the trajectory of figurative art throughout the twentieth century...a significant divergence coincides with Wesley's development of a personal (or retroactive) Pop: Postwar subjectivity in figurative art arrived with a crucial dissolution of the dominantly traditional 'male gaze.'"

Wesley's "personal" Pop, she says, corroborating Judd's observation, but more generously, happened to be retroactive. But what mattered for the dissolution of the dominant, traditional male gaze was its patently personal formation

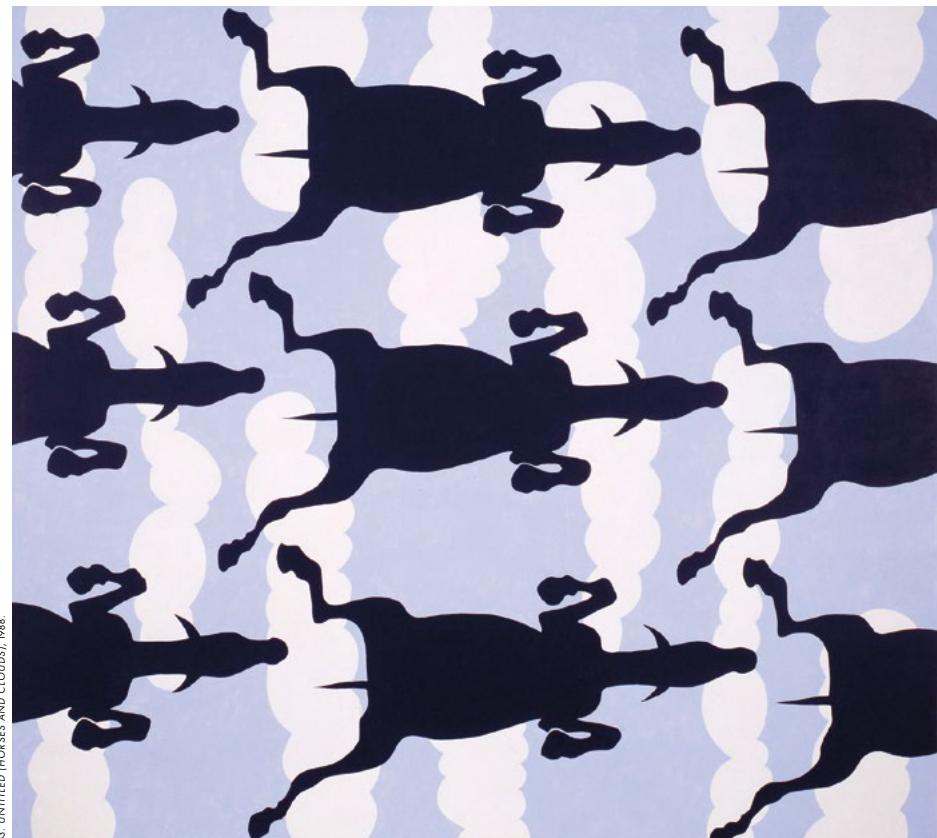
and the vulnerability that entailed and exposed. As I've said above, Wesley also gives this enormous subjectivity to the viewer. He introduces a kind of intimacy; he heightens all of the sensory receivers and interfaces through his framing devices, exaggerations of scale, the body parts he singles out, what he makes of skin and variations in the shades of pink or brown or whatever color he uses to paint it—all of this heightens an emotional state on our part, so that we're forced to negotiate his complex imagery in this heightened state, and we're not so much implicated as included in whatever he sets forth. He gets us to this point because he so closely tracks his own kinesthetic perceptions.

I'm going to end with an image, *Blue Cloak*, 1994 [fig. 82], that Bill Barrette wrote about, with incredible depth of feeling, in his essay for the Fondazione Prada catalogue, "Art, Love and Faith: John Wesley in Conques, 1970–95. A memoir," a very different read of Wesley's project. Barrette accompanied Hannah and Jack (I'm using first names here, because Bill does) on any number of pilgrim walks in the southern French Mediterranean area and the town of Conques, repository of the remains of Saint Foy, the subject of Hannah's book. Saint Foy was a child, possessed of the conviction that she was married to Christ, and martyred in the most gruesome way, and Hannah tries to reconstruct and explore the nature of this child's belief, and the relationship of all the relics and the representations of the child, over many years of research for her novel. Barrette, along with Hannah and Jack, also walked the pilgrim trails in the Southern French mountains around Conques, and he writes beautifully about this in his essay for the Fondazione Prada catalogue. His meditations on their shared experience of



82. BLUE CLOAK, 1994.

these trail walks offered a neat way to tie back to Judd and his belief in the perfect, or close to perfect, installations he spent so many years constructing and then offering, as a destination. Judd often compared the experience of visiting an artwork that he was after to a pilgrim's visit to a cathedral or relic on a pilgrim trail, so that the idea of walking (which you do at Chinati, even if you first have to get to Marfa) to arrive at a given project, has its own significance and history. Barrette's essay, unlike Judd's willfully desacralized parallel, also looks to more deeply religious associations and undercurrents for the psychic depths Wesley negotiates in so many of his paintings. He suggests, for example, that Wesley's *Blue Cloak*—a beautiful, large, and confounding painting of a woman holding a blue cloak up to her mouth, with eyes tightly closed, and head tilted just slightly up—is an image of the Virgin in the Annunciation, "just after the archangels have departed," and that it speaks to the apocryphal experience of Saint Foy. "What you're left with, the weight of the knowledge that the Virgin has just been inseminated, ties to Saint Foy, who believed she was the wife of Christ." Barrette gives two pages to his reading of this image, within which he accounts for every detail of the expression, the holding of the hands, and its source. It's a heart-breaking piece of writing. And though it may seem a leap, he compares Wesley's *Blue Cloak* to a radically different painting, *Untitled (Horses and Clouds)*, from 1988 [fig. 83], another of my absolute favorite Wesley images, and a painting I featured in a group show I did after the Harvard Wesley show, because I loved it so much. And this is where I want to end, with *Untitled (Horses and Clouds)*, which strikes me as a great Marfa or Chinati image. Wesley manages to make you look up and down, at once. He conflates the grounded and the psychic, charged, and spiritual. Looking up, you bring the horses with you, up into the clouds. It's Wesley at his pattern-making, meaning-stirring best. It's all there. Thank you all for your patience. Thank you very much.



83. UNTITLED (HORSES AND CLOUDS), 1988.

# El Umami de John Wesley

LINDA NORDEN

La siguiente es una versión editada y ampliada de una charla sobre la obra de John Wesley ofrecida por Linda Norden el sábado 12 de octubre de 2019. La charla fue presentada en el auditorio de la Escuela Secundaria de Marfa como parte del Fin de Semana de Chinati de 2019. Norden fue presentada por la directora de Chinati, Jenny Moore.

**Jenny Moore:** Hola a todos, gracias por acompañarnos esta tarde. Quiero presentarles a nuestra estimada oradora, Linda Norden. Linda es comisaria de arte, escritora y profesora a tiempo parcial de historia del arte, teoría y crítica, y actualmente enseña en el programa de Arte, Arquitectura y Planificación de la Universidad de Cornell. Ha enseñado en los programas de Maestría en Bellas Artes de Hunter College, Yale, Columbia, y en la Academia de Arte de Malmö, en Suecia. En funciones anteriores, Norden fue contratada para ayudar a establecer el Centro Bard de Estudios de Comisariado -mi alma mater- donde enseñó de 1992 a 1998, y, junto con Harry Cooper, para establecer el departamento de arte moderno y contemporáneo para lo que entonces se llamaba la Galería de Arte Fogg de la Universidad de Harvard. Comisarió arte contemporáneo en el Museo de Arte de Harvard entre 1998 y 2006, donde su programa incluyó una exposición de John Wesley organizada con el artista titulada *Love's Lust* (La lujuria del amor), y la producción de *This is Not a Time for Dreaming* (No es tiempo para soñar), una alegoría en forma de ópera de marionetas de Pierre Huyghe. Entre 2008 y 2010 Linda dirigió la Galería James del Centro de Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York, y fue comisionada del Pabellón de los Estados Unidos para la Bienal de Venecia de 2005 donde, junto con Donna De Salvo, organizó el proyecto *Course of Empire* (El curso del imperio) de Ed Ruscha. Por favor, únanse a mí para

darle una cálida bienvenida a la increíble Linda Norden.

**Linda Norden:** Gracias, Jenny, por la invitación para hablar sobre Wesley y para venir a Chinati, y gracias a todos por sentarse en un auditorio oscuro en un día tan hermoso con tanto arte ahí fuera. Me encanta que estemos en el auditorio del instituto. Si puedo transmitir algo del inagotable placer que he recibido del arte de John Wesley a lo largo de los años -y la sorpresa de experimentar a Wesley aquí en Marfa, en el oasis minimalista de Donald Judd-, me sentiré menos culpable por robarles algo más de una hora de su fin de semana. Unas cuantas gracias más para empezar: Aparte de la incomparable Jenny Moore, debo un enorme agradecimiento al personal de Chinati -infaliblemente informado, inteligente y maravillosamente cálido-, por sus muchas ayudas en estos últimos días. En cuanto a Wesley, un gran agradecimiento a Jessica Fredericks y Andy Freiser, que han hecho más que nadie, aparte de Judd, para apoyar y compartir la obra de Wesley en innumerables e inspiradas presentaciones en galerías desde los años noventa en adelante; y a través de sus extensas contribuciones a dos importantes retrospectivas y catálogos de Wesley en el MoMA PS1 en 2000, comisariada por Alana Heiss, y en la Fondazione Prada en Venecia en 2007, comisariada por Germano Celant.<sup>1</sup> Sin embargo, debo mi más profundo agradecimiento a Wesley a mi querido amigo, el artista Bill Barrette, an-

tiguo estudiante y amigo, compañero de estudio y cronista de Wesley. Fue a través de Bill que conocí a Wesley, allá por 1984, habiendo mostrado lo mucho que la obra me intrigaba y me deleitaba.

Hice una crítica de la retrospectiva en Prada que mencioné para la revista *Artforum*, y una de las cosas que noté allí fue mi sorpresa al ver a Wesley, fuera de la exposición, atestado de espectadores. Leo parte de la crítica aquí, porque un punto importante de mi charla de hoy es la relación entre Wesley y Judd, y el papel desempeñado por Judd en la defensa de un artista tratado como un extraño durante la mayor parte de su carrera. "John Wesley debe medir más de 1,80 m," comencé. "Sin embargo, en la inauguración de la monumental retrospectiva [de Celant]...en los vastos salones venecianos de la Fondazione Giorgio Cini, la imponente silueta de Wesley fue oscurecida por cientos de bienintencionados. Ese no fue un evento típico para un artista tratado durante mucho tiempo como un extraño, una excepción a todas las reglas del mundo del arte. De hecho, desde 1963, cuando Donald Judd levantó sus manos en feliz desesperación y proclamó el arte de Wesley como 'interesante' pero esencialmente no categorizable - 'lo que algún patán hizo de las apariencias por alguna razón no artística' - los críticos atraídos por su arte se han esforzado por llenar los espacios en blanco, probando de usar un lenguaje descriptivo que podría explicar el contenido desconcertante de los cuadros de Wesley." Yo incluida. "Su arte," escribí, "es divertidísimo y desgarrador, no se parece a nada de lo que hay ahí fuera, arde como el sexo y se queda merodeando como un chucu sucio y adorable." Debo añadir que el arte de Wesley también provoca algunas respuestas más embrolladas, más complejas. No se puede llegar al fondo de la pintura de Wesley. Pero la vulnerabilidad a la que se somete, tanto el sujeto como el artista -como el sujeto a la sombra de sus sujetos representados-, me hace apreciar incluso sus representaciones más ofensivas como interrogativas y abiertas. Wesley no juzga: Él representa.

He aquí un breve aparte sobre mi título y a modo de preparación. Intentaba caracterizar el comportamiento tan agradable de Wesley, así como una oblicuidad imposible de definir, tanto en el *koan* de un hombre, como en el inquietante arte que aquí comparto, lo cual es aún más inquietante por su constante deleite y por su humor indefectible. Para la elección de mi título, me inspiraron dos observaciones hechas por Hannah Green, la esposa y alma gemela de Wesley desde 1970 -cuando se conocieron- hasta su muerte en 1996, y novelista con un seguimiento casi de culto que, durante su vida, "escribió una novela corta de una delicada perfección", según dijo el autor de su necrológica en el *New York Times*. Pero Green también fue la única y mayor cronista de la iniciativa de Wesley, después de que se conocieran, y ella dedicó gran parte de su atención como escritora a esta tarea: "Jack nunca hace nada obvio," observó. "Sus ideas surgen cuando la mente se convierte (como un globo) en la oscuridad. Su misteriosa y variada iconografía debe tener una cierta magia, un cierto misterio también para él." Greene lo escribió en 1973, cuando Wesley exploraba por primera vez el personaje de dibujos animados de Dagwood Bumstead -con el que más tarde se identificó mucho-, y trataba de describir una calidad de vida que él capturó en su arte y que también es una calidad de oscuridad o muerte, que ella no podía identificar del todo. A pesar de su preocupación por este tebeo singularmente estadounidense de la época, ella pensó que tal vez, a nivel estilístico y cenestésico, "la elegante oblicuidad de los ángulos conceptuales" en su arte parecía asiática. De ahí mi invocación de la indescriptible "deliciosa" adjunta a la palabra japonesa "umami."

Así que... aquí está el Sr. Umami en persona: ¡Aquí está Jack! [fig. 1] *Molto bello*, en palabras de mi genial difunta hermana. Alto, sorprendentemente guapo, bien educado, encantador, ingenioso y "un cuentista natural," en palabras de Barrette. "Wesley," añade Barrette, "poseía una inteligencia muy original que podía ser bastante apabullante cuando lo conocías por primera vez, no muy diferente de sus pinturas."

Mi charla de hoy alternará entre la biografía, la exploración de las siempre extrañas proposiciones de Wesley sobre el contexto de la forma, y una pequeña incursión en algunas respuestas menos familiares a la obra. Con este fin, he reunido un montón de imágenes. Las constantes en el arte de Wesley -sobre todo su reducida paleta y la mezcla de superficies planas y la calidad de los objetos en sus primeras obras, su omnipresente y expresivo contorno negro y, posteriormente, el estilo de dibujo caricaturesco- pueden hacer que se pierdan sus cálculos extremadamente precisos de la escala y el contorno y la calidad de las líneas; de los gestos y la pose y la mirada; y del color. La gama que Wesley encuentra en el azul y el rosa claros -lo que un

\* Y, por supuesto, se deben grandes agradecimientos tanto a Alana Heiss como a Germano, especialmente a Germano, que ha muerto de Covid-19, tanto por su elegante y extensa presentación de la obra de Wesley en el vasto espacio de Fondazione Prada/Fondazione Giorgio Cini, como por la casi enciclopédica recopilación de ensayos, fuentes, documentos, detallada cronología y extensas reproducciones de imágenes que orquestó a través del catálogo para la exposición. Se ha convertido en la fuente de referencia para la mayoría de las cosas relacionadas con Wesley. -LN, julio de 2020

crítico apodó "tristeza" y "piel"- les harán deshacerse de cualquier asignación automática de género -o de raza- a esos tonos. Pero la pregunta sobre la que más me centraré hoy -pensando en Wesley aquí en Marfa, en Chinati- es la inevitable pregunta que surge al tratar de pensar en Wesley y Judd en el mismo momento. ¿Qué valoraba Judd del arte de Wesley? [figs. 2-6] Así que empezaré donde creo que Judd empezó con Wesley, mirando la obra mostrada en 1963, en su primera exposición individual en Nueva York, y con unas palabras sobre los primeros años de amistad que Wesley tuvo primero con Dan Flavin y luego con Judd. Seguiré con una breve caracterización del capítulo medio de Wesley, en el que asume su alter ego de Dagwood Bumstead, y luego compartiré algunos pensamientos sobre la obra posterior más abiertamente excitante y provocativa, que debe mucho tanto a la fotografía de noticias duras como a los anuncios de revistas impresas, en su mayoría de imágenes de mujeres algo estereotipadas, bellas y cargadas de erotismo. Wesley siempre está actualizando y reconfigurando su registro de los acontecimientos más actuales a través de una sensibilidad que a menudo se reduce erróneamente como anticuada. Estoy especialmente interesada en esa disonancia cognitiva idiosincrásica. Más importante aún, creo que Wesley es un artista que depende de las fuentes encontradas tanto para el contenido como para el contorno. Especialmente en su obra posterior, casi todo se resuelve para Wesley en la estrecha relación que establece entre la selección de imágenes y su trazado de contornos clave. Pero incluso en lo más rígido y heráldico de las primeras obras mostradas en su primera exposición -y en toda su obra posterior-, la rigurosa selección que hace Wesley y su cuidadosa transposición de una determinada imagen fuente juegan un papel crucial en el impacto de la obra. El efecto de la pintura de Wesley debe tanto a su copia interpretativa, en este sentido, como a su increíblemente precisa y aparentemente rigurosa paleta. Miren lo suficiente cualquier obra de Wesley, o juxtapongan dos obras aparentemente idénticas en su uso del rosa, azul y crema, y se sorprenderán de ver la gama de tonos y tonalidades que Wesley pone en juego. Lo mismo ocurre con la textura de su pincelada: La sorpresa al ver de cerca las pinturas es la complejidad y el control que Wesley ejerce sobre cada decisión formal en la superficie, y, lo que es más importante, en el trabajo que hace que hagan estas variaciones formales matizadas.

En esa misma revista de *Artforum* escribí que Wesley "bien podría ser descrito como el Jean-Jacques Rousseau del minimalismo, un californiano falso-pri-

mitivo no-Pop o, en palabras de Judd, 'retro-Pop', que apareció en la escena neoyorquina completamente formado alrededor de 1960. Su escandaloso replanteamiento de una pintura figurativa, abstracta, surrealista y de bordes duros intrigó y desconcertó incluso a sus colegas más cercanos -a Judd, por ejemplo-, al igual que el cartero francés convertido en artista, le Douanier, despertó el interés de sus amigos Picasso y Braque." Yo citaba de nuevo a Hannah Green. "Ambos son primitivos," dijo Green, comparando a Wesley con Rousseau. "Ambos somos surrealistas," corrigió Wesley. (De nuevo, no es una mentalidad estilística a la que uno se imagina que Judd responde, y sin embargo habla de un efecto surrealista en su primer escrito sobre Wesley). Una ocurrencia aparentemente más mundana de Wesley, años más tarde, se acerca todavía más: "Yo podría entregar el correo. Sé los nombres de todos los perros." Se refería a los perros de la pequeña ciudad provincial francesa de Conques, donde él y Hannah pasaban muchos meses cada año mientras Hannah investigaba una novela sobre el martirio y la historia de Santa Foy, una niña de 12 años de edad y la santa patrona del pueblo. (Cuando Green murió después de una larga enfermedad, en 1996, sin terminar su cuidadoso proyecto, Wesley publicó la novela, *Little Saint* (Pequeña santa), a título póstumo). Wesley sí fue cartero, durante un año en 1961, hasta que el divertido trabajo se convirtió en una pesadez. También fue soldador para Lockheed en 1952 y luego, más importante -o más influyente-, fue dibujante para la Northrop Aircraft Corporation en 1953, que es cuando empezó a pintar y a pensar en sí mismo como artista. Nació en 1928, por lo que tenía 25 años en ese momento, una edad que considera que es tarde para empezar como artista. "Nunca fui bueno dibujando," dijo. Y sin embargo, la calidad de su línea a lo largo de los años, y su trazado de imágenes de origen cuidadosamente seleccionadas, como ya he dicho, fue fundamental. El trabajo de Northrop implicaba traducir planos para los artesanos de la aviación que no podían leer los planos y esa habilidad influyó en los medios principales a través de los cuales el arte de Wesley se hizo y todavía se hace. Los dibujos hechos a mano de Wesley infundieron las imágenes de origen con su lectura editorial de lo que estaba mirando. Al escribir, en un ensayo del folleto para acompañar la exposición *Love's Lust* (La lujuria del amor), que comisarié para los Museos de Arte de Harvard en 2001, caractericé la calidad estilística que acabó siendo "Pasiva-Expresiva". El título que le di a la exposición propiamente dicha hablaba de mi preocupación en aquel entonces por la habilidad de Wesley para distinguir el amor de la lujuria, que

me parecía -y que parece- una distinción crucial. Ambas figuras son importantes en el arte de Wesley, así como su reconocimiento de la diferencia entre subrayar la expresividad de una imagen de origen, la "materia prima" de Wesley, y hacer cualquiera de las grandes afirmaciones verdaderas del expresionismo que Judd tan vehementemente desechará. Lo que me lleva de vuelta a la relación entre Wesley y Judd. No es de ninguna manera un hecho que Chinati, a partir de Donald Judd -su creación de un sitio de peregrinación, para preservar y presentar al público instalaciones de arte permanentes y a gran escala-, se extendería al arte hilarante y profundamente disimulado de John Wesley. Sin embargo, creo que Judd puede haber apreciado intuitivamente la capacidad de Wesley para aprovechar el efecto político, erótico y emocional de su material de origen directamente, a través de una abstracción formal que nunca se dirigió a lo didáctico. Sobre lo cual diré más a continuación.

Volvamos a más biografía: Wesley conoció primero a Dan Flavin, presentado por un amigo en común, y es muy posible que Flavin señalara a Judd la exposición de Wesley. (La descripción de Wesley de su primer encuentro con Flavin es digna de mencionar por su informalidad y humor. Flavin, dijo, era fácil de encontrar, siempre estaba en las exposiciones, y él y su esposa Sonia tenían un coche pero no sabían conducir, lo que otorgó a Wesley un papel en sus vidas.) Flavin, como Judd, era lector de teoría crítica y filosofía. Wesley y Judd no hablaban mucho de arte. Wesley dijo que Judd tenía ese tipo de conversaciones con Flavin. Wesley era lector de ficción, de las tiras cómicas y de las noticias en todas sus manifestaciones ilustradas e impresas, y le encantaban las películas, recordando todo lo que veía hasta una toma bien enmarcada, según Barrette. Pero los tres artistas eran compañeros de bebida, y Judd y Wesley se convirtieron en amigos profundos y eternos, y compartieron juntos una gran cantidad de tiempo libre, viajes y arte.

Judd siguió comprometido con Wesley como amigo y artista hasta su muerte en 1994. Una amistad de treinta y cinco años. Judd, como la mayoría de ustedes saben, fue un prolífico y muy leído crítico de Nueva York durante esos primeros años: Su reseña de 1963 de la primera exposición individual de Wesley, en la Galería Robert Elkon de Nueva York, habría significado algo en ese momento, más aún porque entre los años 1962 y 1964 fueron los años en los que Judd formuló el pensamiento que culminó en su ensayo seminal "Specific Objects" (Objetos específicos). Nada de las primeras, extrañas y emblemáticas pinturas figurativas de Wesley sobre ma-

dera y lienzo parece llamar la atención de Judd. Así que no es una sorpresa que la crítica de Judd se lea como una lucha. Judd tenía una forma determinada de pensar en sus escritos, y su crítica sobre Wesley no es una excepción. Se esforzó por saber por qué encontraba el arte de Wesley interesante y valioso. Lo que es más sorprendente es que Judd llega a la declaración de que las pinturas de Wesley son "buenas" después de detallar cada una de sus reservas: por ejemplo, sobre la inclinación de Wesley, en ese momento, por lo que Judd interpretó como una estética nostálgica y anticuada. (He aquí, un aparte: la catolicidad de Judd, en su sorprendentemente abierta recepción como crítico, es a menudo pasada por alto. Creo firmemente que es parte de lo que hace que su ardiente compromiso con los dictados de su propio pensamiento sobre los materiales, la expresividad, la fabricación y la presentación sea tan seguro, tan convincente y tan radical. Los años que Judd pasó mirando ampliamente, pero de manera hiperestrecha, la gama de arte que revisó como crítico, creo, influye profundamente en sus formulaciones más ideológicas sobre el arte y complica las ideas que pueden parecer reduccionistas si se ven solo como manifiestos).

Esto es lo que Judd vio en 1963 en la Galería Robert Elkon, donde Wesley expuso durante más de veinte años -hasta la muerte de Elkon-, y a quien Wesley fue presentado por Leo Castelli. Se puede entender cómo, al ver estas obras en 1963 -piensen en Warhol y en el apogeo de Lichtenstein-, la antigüedad de la estética de Wesley puede que no atrajese a mucha gente. A modo de ejemplo: esta obra es *Post Office Badge* (Insignia de Correos), 1963 [fig. 7], que media 72 por 72 pulgadas -muy grande- y ya no existe. Pero en ese momento Wesley dijo que estaba muy orgulloso del hecho de que fuera una insignia que tenía su número, y que "recordaba un poco al Pony Express," -es decir, que estaba orgulloso de que "la historia estaba en la imagen." "Mis imágenes no son pinturas," señaló, "son estandartes, insignias, parecidas a objetos," algo que Judd podría haber apreciado. "Y son consistentemente planas. Quiero que sean tan planas como sea posible." *Post Office Badge* es también un cierto homenaje a Jasper Johns, a quien Wesley, como muchos otros jóvenes artistas de la época, dijo que pensaba que era "el mejor de todos."

A continuación tenemos *6 Maidens* (Seis doncellas), de 1962 -hay una versión de esta obra en la instalación que hay ahora mismo y que Wesley hizo más tarde, cuando estuvo en Marfa- y al lado está *Tea Tray with Maidens* (Bandeja de té con doncellas), también de 1962 [figs. 8, 9], que no es solo un objeto; es un ob-

jeto doméstico. Encuentra cosas planas, cosas que evocan un sentido de espacio doméstico y, como la mayoría de los artistas Pop, trabaja a partir de cosas que se supone que son familiares, pero eso es más o menos hasta donde llega la conexión Pop. Lo que sucede entre la bandeja de té y las 6 Maidens me interesa de verdad, al señalar un hábito que Wesley empieza a cultivar, en el que los detalles de un contorno señalan una representación estereotipada, en este caso del cabello de los nativos americanos. No estoy diciendo esto de una manera proyectiva y racista, espero. Lo digo porque creo que es algo que Wesley afirma de manera intencionada. Hay otra imagen en la exposición de 1963 llamada *George Washington and the Three Indians* (George Washington y los tres indios) [fig. 10] en la que Wesley establece otra construcción que desarrolla hacia el comentario editorial oblicuo, creando una equivalencia que habría sido negada o minimizada en el momento histórico que representa, al yuxtaponer el perfil de G.W. –peinado y con peluca– cara a cara con los pastiches trenzados típicos de los peinados de los indios. Los indios no tienen nombres, son retratados como caracterizaciones, al igual que George Washington. La razón por la que me estoy fijando en el pelo es que Wesley comienza muy pronto a entender los marcadores usados con más frecuencia para transmitir el estereotipo –que quizás sean sobre todo lo relacionado con el pelo– que él personaliza al hacer una narrativa de las yuxtaposiciones y mediante sus cuidadosas composiciones. Nótese cómo estas cabezas se tocan, y cómo se relacionan con el marco, otro recurso que se convierte en algo crucial –bien pronto– en el cambio crítico de Wesley. Sus imágenes también se repiten, no solo dentro de un único cuadro, sino de cuadro en cuadro, tal y como lo hacen ciertos emblemas. Se vuelven híbridas, porque las ensambla al igual que lo hace un niño con un folioscopio, mezclando tipologías de retratos familiares para conseguir una risa. La repetición, principalmente al servicio de la variación, es enorme en su obra, pero funciona de maneras inesperadas. Dice desde el inicio: "La repetición hace que las cosas sean divertidas. Dices algo cuatro veces y te hace reír. Dices 'Richard Nixon' cuarenta veces y lo imputas."

Pero volviendo a lo de Judd sobre Wesley, alrededor de 1963.

He aquí a Judd, hablando de *Cheep!* (¡Pío!), 1962, que es quizás la mejor imagen de esa primera exposición [fig. 11]. "Las cosas empiezan a suceder, donde hay una acción y la acción es surrealista: no puedes saber si los pájaros mamá y papá vienen o van, pero hay muchas bocas hambrientas y son formas muy interesantes." Añade: "Si el Arte Pop se define

como la aparente duplicación de un cuadro o patrón de uso popular, los cuadros de Wesley son Arte Pop. Pero," continúa: Los cuadros de Wesley no se parecen a los de Lichtenstein, ni a los de nadie más. El número de los cuadros, el tiempo necesario para pintarlos, hace improbable que el método sea tomado de Lichtenstein. Los cuadros de Wesley, si son Arte Pop, son pop retroactivos. La mayoría de los cuadros son como –o son copias de los cuadros y patrones de porcelana azul y blanca. La mayoría de las formas son del siglo XIX. Las formas seleccionadas, las formas manipuladas discretamente, el orden utilizado y los pequeños detalles son humorísticos y bobos. Esto se convierte en una descarada rareza psicológica. Un escudo azul llena *Cheep!*. Este azul, que es siempre el mismo, es más ligeramente azul y más oscuro que el cerúleo. En la parte superior hay dos pájaros idénticos de perfil con las patas en el suelo, de siluetas casi blancas, cada uno con un gusano como estandarte. Sus ojos son solo dobles círculos. Son los padres de los quince pájaros más pequeños en el nido o recipiente que está en la parte inferior. Sus ojos son solo anillos vacíos, como los de la huérfana Annie. Juntos forman una complicada silueta blanca e inflamada. Hay dos filas de ellos, todos idénticos, todos con sus picos bien abiertos.

Continúa con dos columnas más:

Los ojos en blanco son también un ejemplo –de algo, aunque no dice de qué–. "Dos de los cuadros tienen flores de colores o enredaderas rodeando las imágenes, uno de los cuales es el Radcliffe Tennis Team (El equipo de tenis de Radcliffe)... Todos los cuadros de Wesley están bien hechos. La única objeción es teórica, no crítica. El método de Wesley, y el de Lichtenstein, es algo parecido al de la pintura tradicional; la forma está relativamente oculta.

"La forma está oculta" es discutible, y voy a tratar de argumentarlo. Pero he aquí la línea de la crítica que se cita con más frecuencia:

El pretexto aquí no es la apariencia, sino lo que algún patán hizo de las apariencias por alguna razón no artística. Esta es una gran diferencia y es interesante –es una especie de meta-representación–, pero (y esto niega irrazonablemente las pinturas tal como son) la curiosa calidad de la obra de Wesley sería mejor si no estuviera oculta, ajustada o con una escala con respecto a otra cosa.

Bien, esa es la primera etapa. Se hacen amigos mientras tanto, y Wesley escribe con mucho cariño sobre su interés en Judd y Flavin. Ahora salto veinte años. En 1981, justo cuando Judd está apostando por Chinati, invita a Wesley y Hannah a Marfa para quedarse en la Casa Walker

de la ciudad. Wesley llegó con Hannah ese año. Regresó y trabajó aquí de nuevo en 1982-1983, volviendo en el 84, 87, 89, y en 1990 hicieron una exposición. Wesley y Hannah Green visitaron a Judd en Marfa y se quedaron en la Casa Walker en junio de 1981. Más tarde, al preguntársele en una entrevista sobre su visita a Marfa con Hannah en 1981, cuando se alojaron en una casa llamada Casa Walker, y por qué decidió pintar algunas obras allí, el artista respondió: "Fue para cumplir un acuerdo con Don para proporcionarle los cuadros que quería. Se suponía que yo debía hacer este trabajo para él y él dijo, ven aquí y hazlo. No creo que ultimara o elaborara exactamente lo que quería hacer con las obras, pero sí que las quería. Él no estaba seguro de lo que iban a ser y yo tampoco. Yo quería volver tanto como fuera posible. Me encantaba la idea de trabajar allí y que el trabajo permaneciera allí me convenía." Y luego Hannah continúa describiendo el placer de estar allí, y el placer particular que tuvo al ver los cuadros de Wesley desde la posición ventajosa de su casa que estaba situada frente a la iglesia metodista local, llamada así por "el otro John Wesley." Entre dos Wesley, por así decirlo. Era una repetición muy al estilo de Wesley.

Otro salto, pasando por un contexto no relacionado con Judd: Esta es una instalación en la Galería Sonnabend en 1964 [fig. 12]. Se puede ver la obra *Flag on Orange* (Bandera sobre naranja), de John, una obra de Wesley, uno de los cuadros "Desastre," de Warhol, y una obra de George Segal. La razón por la que la puse es porque la muestra se llamaba *Pop Art: New Realism*, y creo que el "Nuevo Realismo" hace un poco más de justicia al interés europeo en una nueva relación –no en el estilo del Nuevo Realismo, sino como algo que se siente tan real emocional y psicológicamente como lo es formalmente real, físicamente real y kinestésicamente real-. También quería mostrar esto porque –solo para dar un ejemplo icónico de Warhol [fig. 13]– la repetición no hace necesariamente que las cosas sean divertidas. Esta es una pintura muy oscura que trata de Marilyn recién muerta, que es la razón por la que Warhol eligió la imagen. Y en las propias imágenes de Wesley, la presencia de la muerte está siempre al acecho. Pero él tiene un increíble sentido del humor... "Hazlo divertido," dijo, recordando el doble filo de la repetición. Así que aquí hay algo muy poco gracioso que él hace tan apabullantemente divertido: *Picnic Basket* (Cesta de picnic), de 1965, una obra que es muy difícil de mirar [figs. 14, 15]. Esto se basa en un político local, creo, una figura que Wesley encuentra, como lo hace a menudo, en el periódico; un rostro negro que elige por razones caricaturescas, no para abrazar la caricatura,

sino para hacernos mirar, y para hacer-nos mirar no solo la cara sonriente en el exterior de la cesta, sino en el interior, donde ha pintado a una señora blanca desnuda, involucrando aparentemente al hombre negro que ha pintado, pero en realidad involucrándonos a nosotros. Es intenso en muchos niveles. Es una pieza en la que quieres decir "Sí" y no hacer demasiadas preguntas, no porque si haces las preguntas obtengas respuestas que no quieras, sino porque lo escueto de la imaginería de Wesley hace que vivas con esas preguntas.

Esta es *Turkeys* (Pavos), del mismo año [fig. 16]. Muchos pavos. "Los pavos," dice Wesley, "son los animales más tontos que hay." Los pavos domésticos son tan tontos que si empieza a llover, miran hacia arriba con curiosidad y la lluvia llenará sus pulmones y los ahogará. No se puede dejar a los pavos en la lluvia." Un comentario tan inexpresivo como la imagen.

A menudo no se nota cuánto influye otro arte en Wesley. Toma las ideas como puede de usarlas, y esta obra, *Brides* (Novias), de 1966 [fig. 17], tiene de nuevo cuerpos femeninos repetidos. Pero aquí, emplea un recurso de la tradición renacentista italiana, la predela –una forma estructural que sirvió como subtexto, o comentario,

a la pintura más grande y que se encuentra en la parte inferior de ésta– para hacer todo tipo de cosas traviesas. Su flor parece que podría inseminar a todas las novias, no solo a una de ellas. Juega con la luz y la oscuridad, con el inconsciente y el consciente. Hace toda clase de cosas, experimentando con estas convenciones formales, y sí, muchas de ellas –como había señalado Judd– son tradicionales. Es tan católico en su pintura, se podría decir, como Judd lo es en las críticas que escribe. Y gana, de manera similar, probando la gama de recursos que emplea. Wesley mira todo lo que puede usar. (Creo que hay una forma en la que también ve esto como un hábito estadounidense, la teorización pre-postmoderna.)

Aquí hay otra forma de pensar en los pájaros al estilo de Wesley. Se llama –y los títulos siempre hacen un montón de trabajo– *Bird Act* (El comportamiento de las aves), 1967 [fig. 18]. Los pavos que he mostrado antes introducen un elenco de personajes animales y la interacción y las extrañas relaciones que Wesley pone en escena para dar cuerpo no solo a la psique humana, sino para tratar a los animales como otro tipo de inteligencia, así como otro objeto del deseo humano y otra clase de deseo animal. Supongo que estoy intentando sugerir que el sexo –relacionado con el amor y la lujuria, y también con el nacimiento, la vida y la muerte– es una gran parte de lo que Wesley explora desde el principio. Pero utiliza con un efecto fenomenal esta yuxtaposición de la predela: la imagen de

abajo, y la imagen de arriba, donde hay diferentes personajes que pueden o no estar en el mismo plano real, que puede ser proyectiva como una burbuja de voz en un tebeo... usa todo esto para lograr un efecto increíble.

Solo he mencionado la atención de Wesley a la enmarcación, pero es otro recurso crucial para él, y uno que se extiende desde los objetos decorativos que miraba al principio, hasta las fotos de las noticias y los anuncios a partir de los cuales trabajaba tan de cerca, y a las tiras cómicas que influyen tanto en su estrecha inclinación narrativa. (Los tebeos, a su vez, conjuran el guión gráfico de cuadro a cuadro y las yuxtaposiciones temporales del cine, y Wesley, como hemos dicho, amaba las películas. La preocupación de Wesley por la planitud y el marco tienden a sugerir el antes y el después de una imagen de animación cuadro por cuadro, más que cualquier recepción perspectiva). La bandeja de té (con doncellas) fue una de las primeras ideas de enmarcación y, en aspectos que se convirtieron en fundamentales, ofrecía una manera de trabajar en la que el marco fuera una parte integral de la imagen. Menos obvia es la forma en que Wesley usa el marco para realzar la haptica en sus imágenes, el sentido del tacto, y la calidad erótica y sensorial que el tacto -también la respiración- suma a una imagen puramente óptica. Los años 60 en la ciudad de Nueva York son un período de increíble atención a las imágenes visuales, y la mayoría de la gente piensa en el Arte Pop o el Op Art como cultura visual, pero Wesley introduce el tacto de inmediato. También introduce un sentido de la respiración, así que se puede sentir de forma palpable la temperatura en un cuadro de Wesley, además de la vida y el miedo o la ansiedad. Se puede ver incluso en esta especie de paleta antigua, limitada, aparentemente plana y monótona (aunque es mucho menos monótona, como he dicho, cuando se ve en directo) - el contraste de color, la diferencia entre el color de la carne de los pavos (¡que en realidad no se supone que sea de color carne!) y el rosa pálido de la mujer, y el blanco del oso. Uno tiene la sensación de que su aliento en el oído de ella puede ser muy caliente -sin mencionar que sea odorífero-, y que se puede sentir la forma en que sus dedos -o garras- la tocan: la presión de una mano, o una pata, sobre la piel. Wesley puede dibujar mucho mejor de lo que cree, incluso si estos dibujos provienen de una fuente.

Las siguientes imágenes suben el ritmo (aunque no sé si se puede subir más el ritmo que en esa cesta de picnic). Pero en líneas similares, este es Caddy (Caddie), de 1966 [fig. 19], y -no sé, la imagen vale muchas de mis palabras- se puede ver el contraste de escala, la representación no

modificada de una imagen proyectada implicada en el prejuicio del negro, del primitivo, del animal, y más específicamente, del gorila o del mono: él simplemente va a ese lugar, y luego la expresión hilarante y patéticamente seria en la cara del golfista, los diminutos ojos y cejas, la intensidad con la que sus pies se posicinan de forma tan precisa, y luego todas esas pelotas en el aire. Habla el silencio del cuadro.

Y aquí está Camel (Camello), del mismo año, que lleva las cosas a otro nivel, o a un nivel distinto, provocativo [fig. 20]. Camel aparece en una crítica a la que me referiré más adelante en la charla, del poeta Wayne Koestenbaum, que trata de lo que él quiere llamar obscenidad en la obra de Wesley. Lo dice de forma positiva, en elogio de la obra de Wesley, y lo extiende a muchas interpretaciones distintas del arte de Wesley.

*Kiss My Helmet* (Besa mi casco), de 1968 [fig. 21], introduce una parodia provocativa un poco menos evidente de una relación madre-hijo, no solo el incesto, sino todos los tipos de miedos que un niño puede tener. Como Koestenbaum y otros han sugerido, hay una identificación con un tipo de sensibilidad infantil en mucho de lo que hace Wesley que se puede interpretar como la receptividad aumentada que tiene un niño respecto a todas las cosas que se desconocen a esa edad, el tipo de ignorancia única y bendita de la infancia que, en el mejor de los casos, te deja responder directamente a lo que respondas y sientas, y más a menudo, al no saber tanto, te hace pasar de lo que no sabes a lo que sí: son los inicios del prejuicio. Wesley retrata la impresión sin modificar. Estas pinturas con carga política, en un período muy cargado de política de finales de los sesenta, apuntan a la espada de doble filo que Wesley comienza a afilar desde el principio, un acoplamiento de vulnerabilidad personal y sexual con una mezcla volátil de temas con carga cultural y política. Se basa aquí en su anterior atención a lo que podría describirse como los esquemas y la forma de los estereotipos, y la forma en que los estereotipos compiten y componen nuestros más profundos y subjetivos deseos.

Uno de los grandes regalos de Wesley a este fenómeno existencial fue su disposición a interpretar el sexo como algo agresivo y vulnerable. (Igualmente importante, aparte de su profundo sentido del humor, es su capacidad para encontrar la forma para el profundo patetismo de sus y nuestros dilemas.) Es difícil apreciar desde la perspectiva de 2019 [2020] lo excepcional que fue Wesley en esta disposición a imaginar la sexualidad masculina que conocía, de primera mano, a la vez como vulnerable, posesiva y llena de juicios. Pero este reconocimiento fue lo que impul-

só a la comisaria de arte y crítica, Amanda Schmidt, a organizar una exposición, en verano de 2019, de cinco jóvenes pintoras inspiradas por Wesley, que trabajaban en la ciudad de Nueva York, para quienes precisamente esta disposición a trabajar desde la vulnerabilidad sexual se convierte en algo fundamental.

La biografía de Wesley cuenta mucho en su vida. Esta es una foto de su primera esposa, Alice Richter, y su hija, Kristine [fig. 22]. Wesley se casó con Alice en 1947, a la edad de diecinueve años, justo al salir de la escuela secundaria, y tuvo Kristine en 1953. Su segundo hijo, Ner, que recibió el nombre del padre de Wesley, nació en 1956. Y en gran medida, la vida de Wesley está impulsada por el hecho de que su padre murió cuando él tenía cinco años, y del trauma de haber sido testigo de esa muerte, de primera mano. Tal y como lo relata, un día llegó a casa de la escuela y fue el primero en encontrar a su padre muerto en el suelo, en el baño, "con los zapatos puestos". Esa experiencia parece constituir la base de todo. La madre de Wesley no pudo lidiar con él y lo puso en una casa de acogida por un año, luego se volvió a casar y lo aceptó de nuevo, pero a él nunca le gustó su padrastro, así que no hay mucho que sea positivo después de la muerte de su padre biológico hasta mucho después. Claramente tenía sentimientos tremadamente positivos hacia su padre, muchos de los cuales pueden haber sido proyectados en su ausencia.

Sé muy poco del primer matrimonio de Wesley aparte de que no permanece mucho tiempo casado con Alice. En 1958 conoce a la artista Jo Baer a través de Fred Fellows, un artista con el que Wesley compartía estudio en ese momento, y se casaron un año después [fig. 23]. (Wesley se casó tres veces y vivió con una cuarta pareja, Patsy Broderick, hasta que ella murió.) Jo Baer le persuadió para que se fuera a Nueva York en 1960, y aunque Wesley ha dicho que el matrimonio era un desastre, también agradeció a Baer por traerle a Nueva York, de lo que nunca se arrepintió. También compartieron, para aquellos que conocen la obra de Baer de esa época, una paleta de rosa, azul, crema y negro, y una atención al encuadre.

Ese matrimonio terminó en 1967, y en 1970 Wesley conoció a Hannah Green, con la que estuvo casado, como he dicho, hasta que ella murió en 1996, y a la que claramente amaba [fig. 24]. O tal vez simplemente debería decir que hay muchas fotos en las que se puede ver claramente que disfrutan de la compañía del otro. Wesley se casó con Green en 1971, e hizo su primer viaje a Europa con ella ese mismo año. Se alojaron en Stuttgart en -esto es realmente maravilloso- el Hotel Zeppelin, y si han visto la obra *Panoply* (*Panoplia*) expuesta aquí en la Galería Wesley, apre-

ciarán todavía más el gran atractivo que debía representar para Wesley el hecho de poder alojarse en un lugar llamado Hotel Zeppelin.

Mientras él fue a Europa aparentemente para hacer la obra *Panoply*, él y Hannah también viajaron. Esta obra se centra en las imágenes de la Primera Guerra Mundial, un período de tiempo por el que Wesley estaba muy preocupado, probablemente debido a la asociación de su padre con ese período de su vida [figs. 25]. Es difícil de decir, pero Wesley sí albergó una afición por los materiales pertenecientes a la herencia cultural norteamericana de principios del siglo XX que parece haberse extendido a su percepción de Europa, que durante muchos años se definió para él por la presencia de las Olimpiadas en Los Ángeles en 1932, que él entendía como la última de las Olimpiadas inocentes. Para él, el exotismo de todas las personas de diferentes países que las Olimpiadas trajeron a su ciudad natal le causó una gran impresión. Verán en Chinati uno de los muchos cuadros que hizo de ciclistas en la carrera del Tour de Francia. En las Olimpiadas de 1932, los ciclistas que le atrajeron eran italianos. Le encantaban las imágenes, y más tarde encontró un libro popular sobre las Olimpiadas que muchas familias poseían. Fue producido en la época de las Olimpiadas de Los Ángeles, y contenía imágenes que se convirtieron en material de referencia para él -posiblemente las imágenes de referencia a las que más recurría-, así que verán a muchos deportistas en su arte. Otro libro de referencia que usó, del que hablaré dentro de un minuto, también se centraba en la imaginería estadounidense. Pero de nuevo, estaba interesado en la imaginería estadounidense con respecto a Europa, o con respecto a Japón, o con respecto a China. Estos eran los países (y el continente) en los que estaba pensando.

Dos años después de la muerte de Green, en 1998, hizo dos pinturas de ella, una de las cuales se puede ver en la exposición aquí, *Hannah with Shades* (Hannah con gafas de sol) [fig. 26]. Ambas están basadas en una fotografía, y ambas me parecen muy elegíacas, hechas dos años después de que ella muriera. *Hannah without Shades* (Hannah sin gafas de sol) [fig. 27] fue mostrada en Jessica Fredericks en 1998 y obtuvo críticas muy variadas, una de las cuales -una negativa del artista y crítico Peter Plagens- hablaba del hecho de que los cuadros de Wesley hacen que uno no se pregunte "¿qué está pasando?" o "¿de qué se trata?", sino "¿por qué estuvo motivado a pintarlo?" Desde luego, la exposición hacia que te preguntas por la biografía del artista, pero Plagens, creo yo, estaba hablando de algo más grande. Plagens es una de las personas a las que no les gusta la estética

de Wesley, y no lidia –o no puede– con el contenido. Pero hay otros, como el ex crítico del New York Times Ken Johnson, que aman la obra y no podían entender su falta de popularidad cuando cada pintura, para él, era un suceso perfectamente concebido y ejecutado.

Esta es una imagen de *The Story of American Pictures* (Historia de imágenes estadounidenses) [fig. 28], un libro muy popular, “que se encuentra en todos los hogares,” publicado originalmente en los años 30, con el tipo de imágenes de noticias dramáticas de amplia circulación que, en una repetición posterior –por ejemplo, en las fotografías de Weegee–, serán un punto de referencia para las pinturas de Desastres, de Warhol. Este cuadro, *Al Capone Flouting the Law* (*Al Capone desobedeciendo la ley*) [fig. 29], está basada en una imagen de Capone que sale en el libro [fig. 30], y nos recuerda a *Thirteen Most Wanted Men* (*Los trece hombres más buscados*), de Warhol, con un detalle muy diferente: observen la mano que se asoma. (Warhol jamás dramatizaba un detalle de ese modo.) El cuerpo en la ambulancia, el famoso forajido John Dillinger, por otro lado, se centra principalmente en los pies del paciente, y conociendo la biografía de Wesley, uno no puede dejar de pensar en su padre, “muerto en el suelo con los zapatos puestos.”

Esa vista de los pies, la pintura de una imagen en escorzo, que se identificó durante mucho tiempo con las imágenes de Cristo muerto –piensen en la Lamentación sobre Cristo muerto, de Mantegna– mirando un cuerpo desde los pies, fetichizando los pies y las manos, se convirtió en algo que Wesley hizo muy a menudo. No sé si quiero usar la palabra “fetichizar,” pero él se obsesiona con el agarre de las manos,

la colocación de las manos y los pies –en las mujeres más frecuentemente desnudas que calzados– y este tipo de imagen en escorzo se convierte en algo que se repite. Esta es una imagen llamada *Chinese!* (‘Chinos!’) (‘chinos,’ con un signo de exclamación) [fig. 31]. Es otra imagen difícil de analizar. Otra imagen que depende de la repetición, o la multiplicación. Pero la pregunta aquí es, ¿la repetición la hace divertida? Y si es así, ¿de qué nos reímos? Creo que aquí pasa algo más. La imagen parece tanto la incapacidad de Wesley para comprender lo que “chinos” podría significar, como su negativa a fingir que lo hace. Habiendo identificado un rostro o rostros que podrían parecerle chinos, plantea su incertidumbre –una vez más– como una pregunta insistente. Y, al igual que en sus cuadros más abiertamente escandalosos, esta clase de repetición “tonta” subraya la subjetividad que Wesley pone en el espectador, no solo en el suyo, de modo que hace su imagen, su esfuerzo, el nuestro para analizar, e invariablemente plantea más preguntas de las que responde.

He aquí otra gran imagen, basada en una foto de mujeres en una feria estatal alimentando a los cerdos con mazorcas de maíz [figs. 32, 33]. La foto no tiene fecha, pero el cuadro se llama *Cincinnati 1917: Luncheon on the Grass* (*Cincinnati 1917: Almuerzo sobre la hierba*). No he subido el cuadro de Manet, pero pensé que la mayoría de ustedes podrían imaginarse *Déjeuner sur l'herbe*. Wesley tiene el *repoussoir*, y las figuras vestidas y no vestidas. La imagen de origen, una foto de noticias que –como las imágenes de *Panoply* y, como tantas otras extraídas de *The Story of American Pictures*– supone una *Gestalt* estadouni-

dense definida a través de imágenes de noticias, comenzando con imágenes de los EE.UU. mientras Europa estaba bajo las campañas de la Primera Guerra Mundial y a través de los años de la Gran Depresión. Es un tipo de imágenes definidas contra algo más europeo, como específicamente estadounidense. La pintura de Wesley de 1972 da por hecha esta referencia “estadounidense” reconocible; pero, como en él es habitual, toma una imagen totalmente razonable para un período anterior, cuando podrías ir a una feria estatal con sombreros y guantes, o en traje, y no quitarte los guantes para alimentar a los cerdos, y hace que esa imagen sea extraña, cargándola de erotismo. Se puede ver esto más explícitamente en una imagen que creo que proviene de la misma fuente, llamada *Hands* (*Manos*), que muestra solo una mano femenina desnuda, con las uñas pintadas, y otra metida en un siniestro guante negro, cada una agarrando un inquietante rectángulo fálico [fig. 34]. Esta, en su descontextualización, prefigura las imágenes posteriores y más gráficamente sexuales de Wesley. Las ancianas que alimentaban a los cerdos con mazorcas de maíz también tenían una mezcla de manos desnudas y enguantadas, y esto y la rareza de las mazorcas de maíz como se muestra en la fuente fueron detalles que no pasan desapercibidos en Wesley. En 1972, Harald Szeemann comisarió *Documenta* e invitó a Wesley a participar. Szeemann no sabía cómo tratar con Wesley –nadie sabía cómo hacerlo–, y le dio una sala muy en la parte de atrás, junto a las escaleras. Wesley presentó ocho cuadros: *Brides* (*Novias*), *Caryn and Robin* (*Caryn y Robin*), *Seasons of War and Laughter* (*Estaciones de Guerra y Risas*), *Chinesel*, *Suffragettes* (*Sufragistas*), *Mets*,

*What's Going On in the Hall?* (‘Qué pasa en el pasillo?’) y *The Queen Mother and the Arp* (*La Reina Madre y el Arpa*). Quiero leerles lo que Hannah Green y Dan Graham dijeron sobre su instalación. Green cita a Graham: “En *Documenta*, en Kassel –esa encantadora ciudad en lo alto de la colina que mira al verde valle del río Fulda, donde hace mucho tiempo el rey de Hesse hizo jugar a sus Hessianos a juegos de guerra en el agua” –(se puede ver por qué Hannah y Jack se gustaban), “Dan Graham dijo una mañana en el desayuno que Jack –que no se puede clasificar– casi había desconcertado a los planificadores alemanes de *Documenta* con su necesidad alemana de lógica. Casi los había desconcertado, pero no del todo, ya que con el diseño más sutil de su parte a Jack se le dio una sala propia, en la parte de atrás de la Neue Galerie, separando claramente dos galerías dedicadas al ‘Neue Realismus,’ directamente abajo, de la categoría de ‘Individuelle Mythologien’; y al subir las escaleras de la galería dedicada a la ‘Politische Propaganda’ y entrar en la sala de Jack, se encuentra con su cuadro, ¡Chinos!”

Este es otro cuadro del 72 que presagia de nuevo la dirección en la que va Wesley [fig. 35]. Su formato particular era algo que quise retomar en la exposición que hice en Harvard, que son dos figuras aisladas, ya sea con cabezas enfrentadas, o en persecución: una composición distinta de lo que vimos con la mujer y el oso, o con los pavos. Este cuadro se llama *Leda and the Man* (*Leda y el hombre*). El hombre de la composición siempre me ha hecho pensar en Jackson Pollock. [risas]

Estas son tres pinturas que hizo para toda una exposición sobre el Bicentenario. Los cuadros de Wesley son raros. Él “no podía hacer Washington Crossing the Delaware” (*Washington atravesando el río Delaware*), porque “ya lo había hecho”, dijo, así que tuvo que hacer una nueva obra. Las obras se llaman *Nine Female Inmates of the Cincinnati Workhouse Participating in a Patriotic Tableau* (*Nueve reclutas del asilo de pobres de Cincinnati participando en un cuadro patriótico*) y *Nine Female Inmates of the Cincinnati House of Corrections Participating in a Patriotic Tableau* (*Nueve reclutas del reformatorio de Cincinnati participando en un cuadro patriótico*), ambas de 1976 [figs. 36, 37]. Me encantan. Es Cincinnati de nuevo, como las mujeres que alimentan a los cerdos en la Feria Estatal. No sé cuántos de ustedes han visto las primeras películas de Betty Boop en blanco y negro, las películas de Sing Sing, donde los internos se envuelven en cinta negra sobre sus trajes blancos de la cárcel para obtener rayas, y luego cuando salen de la cárcel, los guardias desenrollan la cinta, liberándolos para ir de incógnito por el



mando. Eso es lo que pensé aquí. Es un juego formidable de blanco y negro y rojo por todas partes –en contraste con el rojo, blanco y azul; el blanco y negro de la prisión-, que es tan genial. Y es tan agudo. Bien, 1973. Voy a pasar rápido algunas de las imágenes de Bumstead que hizo Wesley, aunque son en muchos sentidos una clave para entender el corazón y el alma de Wesley. Este es un recorte de la tira cómica *Blondie* (Rubia), de Chic Young, de 1973 [fig. 38]. Lo que Wesley toma de ella para crear B's Stoop (La escalera de entrada de B) es la casa del fondo [fig. 39]. Quería que vieran cómo en muchas de las imágenes de Bumstead, Wesley vacía el espacio [fig. 40]. Está volviendo a visitar su casa, e interpreta a Bumstead como (el padre) Ner Wesley. Lo hace muy explícito. La tardía llegada de Wesley a la identificación de Bumstead refuerza la noción de que el trauma es algo que lleva mucho tiempo para procesar. No fue hasta 1973 -dos años después de su matrimonio con Hannah y de sus primeros viajes a Europa, y un año durante el cual fue artista residente en la Colonia MacDowell, con tiempo para trabajar en un proyecto enfocado-, que Bumstead sale a la superficie como Ner, su padre, así como una especie de hombre común. Wesley dice: "En realidad es mi casa cuando era pequeño. Esas lámparas, esas cortinas, esa silla. Estaban en mi casa en aquel entonces. Mi padre era como Bumstead. Era delgado como Bumstead y llevaba corbata para trabajar, y cuando volvía a casa del trabajo por la noche inclinaba el sombrero ante los vecinos. Busco a Ner Wesley." Siempre me dan ganas de llorar.

Lo que quiero mostrar aquí es cómo lo que se dice en la tira cómica se ve aún en los cuadros, sin las palabras. Por ejemplo, la relación con el jefe –el diálogo que representa- y su relación con Blondie. O esta tira de Bumstead sobre no poder dormir [fig. 41]: lo que Wesley saca de esto -con otros motivos y escenas de la tira cómica- se convierten en motivos propios de Wesley, que vuelve a visitar en 1990 y de nuevo en 2003 -por ejemplo, con Bumstead en la bañera, pero también añadiendo otros personajes-.

También quería que vieran aquí algunos de los métodos de Wesley, específicamente sus calcos [fig. 42]. Wesley era famoso por su entusiasmo por el papel de calco, y muchos de sus primeros experimentos reales con el trazado de una fuente original comenzaron con la serie Bumstead. Como he dicho, ocurren muchas cosas en la forma en que la línea se transforma del original a su versión. Igualmente instrumental para Wesley fue ser capaz de "dar la vuelta al papel de calco, e invertir la imagen."

Aquí hay otro ejemplo en el que Wesley toma a Bumstead el torpe, que se con-

vierte en una especie de tipo o personaje, pero todo lo que se ve es la escalera que aparece en el tebeo fuente [figs. 43, 44]. Incluso si estos son medios tradicionales, Wesley está inventando todo un vocabulario de espacio y de líneas contra áreas de color. Y luego introduce la tensa relación de Bumstead con Blondie. Este cuadro es *The Bumsteads* (Los Bumstead), de 1974: se mete en él [fig. 45]. Empieza a buscar las profundas preguntas existenciales que surgen en cualquier relación íntima, "haciéndola divertida" cuando, por supuesto, hay muchas cosas que no lo son. Ahora estoy avanzando. Este es *The Bath* (El baño), de 1990 [fig. 46]. Lo que me interesa de nuevo es el marco, y la forma en que Wesley intensifica no solo el contenido erótico obvio sino los centros nerviosos de sus figuras al centrarse en y al llamar la atención sobre los puntos de contacto, o el contacto físico. Utiliza otros dispositivos o motivos. Toma algo entre el "plas" o el "plaf" -el famoso motivo de las revistas de historietas- y el globo de diálogo, y cuando no hay diálogo, y algo se avecina, se ocupa de la gravedad, de la sensación de algo pendiente y de la falta de palabras que los tebeos pueden literalizar tan maravillosamente.

En *Wallflower Dagwood* (Dagwood el cohibido), de 1991, está jugando con Dagwood travestido [fig. 47]; en *First Kiss: Blondie Bumstead and Ynez Sanchez* (Primer beso: Blondie Bumstead e Ynez Sánchez), también de 1991 [fig. 48], juega con dos mujeres besándose. Ambos cuadros son retratados desde el punto de vista de la curiosidad de un hombre heterosexual y exorcizados. A menudo Wesley hablaba de lo exótico como algo que le atraía y que quería abordar. A menudo hablaba de su temprana experiencia en las Olimpiadas de 1932, cuando era muy joven en California, como su primer contacto con gente completamente distinta de la que conocía de su familia y de su vecindario. Claramente, la curiosidad que esto le inspiró, junto con el juicio aplazado que provocaba, tuvo un gran papel en su formación como artista. La intimidad que uno siente por algo que no conoce pero que le atrae -la intimidad de la que muchos hablan ahora como la de un seguidor, especialmente en la música, pero también como algo cuestionable- influye en su temática al igual que la oscuridad que se avecina, el fondo de las cosas, que queda de manifiesto en una imagen como *Bumstead in Bedlam* (Bumstead en el manicomio), de 1991 [fig. 49]. Wesley encuentra una increíble variedad de nuevas formas intensamente personales, pero palpablemente crudas, de pintar estas figuras realmente familiares. Como siempre, todo parece planteado como una pregunta, o preguntas. Lo que es nuevo es la forma en que los cambios y las reorganizacio-

nes de Wesley de un tema que encuentra desconcertante o excitante o ambos -hecho posible a través de sus experimentos con la reutilización, volteando, cortando y reorganizando partes de sus dibujos de trazos-, introduce una especie de comprensión a través de una deconstrucción y reconstrucción formal de una imagen. Aquí hay dos pinturas de 2003 donde introduce la figura japonesa de Utamaro [figs. 50, 51], una de las cuales pude comprar para Harvard y lo menciono solo porque he estudiado mucho esta imagen. Una cosa a destacar aquí es la extrañeza de la escala. ¿Ella qué es? ¿Qué es ella para él? ¿Están en el mismo mundo? ¿Qué hace él con la figura?

*Bumstead with Dead Geisha* (Bumstead con geisha muerta) es quizás el más profundamente triste de los últimos Bumstead de Wesley [fig. 52]. Quizás hace referencia a la muerte de Hannah; no estoy segura de si la última mujer de su vida, Patsy Broderick (la madre de Matthew Broderick), a la que también amaba de verdad, estaba enferma todavía (ha muerto desde entonces). No lo creo; el catálogo de Fondazione Prada solo se remonta al 2007 y esta imagen es del 2006, así que no habla de que Patsy estuviera enferma. Pero sé que enfermó, y que la obra de Wesley siempre responde a su vida personal y al mundo que le rodea. Sus temas y su arte a veces parecen alejar las dificultades de su vida y a veces parecen ir directamente hacia allí. Estas obras tardías muestran a Wesley mirando a un nuevo material fuente a lo largo de los últimos años de los ochenta y de los noventa [figs. 50, 51]. Está mirando nuevas imágenes de mujeres; está actualizando lo que le atrae y está jugando con la habilidad del anunciate para manipular el deseo. No trabaja exactamente a partir de la crítica, porque va al mismo lugar emocionalmente que antes, pero utiliza diferentes convenciones, y la obra es maravillosamente receptiva. Parece actual incluso cuando está pasada de moda porque está muy sintonizada con un momento particular y la forma en que se representa en su momento. (Un aparte: Muchos artistas se fijan en la novedad de un tipo de representación, que pasa de moda super rápido. Wesley se centra en la relación entre la representación y el sujeto. Es una relación que, si se calcula con astucia y se hace con una inspiración comparable, nunca puede pasar de moda.)

He aquí *Boyfriends* (Novios), de 1999, también adquirido por Harvard, que encuentra increíblemente conmovedor [fig. 54]. Jerry Cohn, ex comisaria de serigrafías en Harvard, impresionante intérprete y escritora de imaginaria y medios artísticos, escribió algo maravilloso: "Aquí, nos preguntamos, ¿la figura en primer plano es masculina o femenina? ¿Son las dos figuras de la canoa manifestamente

masculinas, igualmente objetos de deseo o una es guía y la otra pasajera? ¿Se desea el inminente encuentro? ¿Por quién? Y así sucesivamente." (Me encanta la parte de "¡y así sucesivamente!" Dos imágenes más influidas por fuentes sorprendentes, realmente inesperadas, difíciles de discernir estrictamente del cuadro. Esta es una imagen de gente en el emplazamiento del World Trade Center después del 11-S [fig. 55]. Esto es lo que Wesley pinta a partir de ella; se llama *Candy Machine* (Máquina de caramelos) [fig. 56]. Me deja parada en seco: allí donde están las curvas y la distancia precisa entre las dos figuras: la forma en que Wesley conjuga una representación tan perfecta de una pareja aislada en un callejón sin salida, con esta imagen de horror y conmoción compartida, más abstracta, pero también más real. Y esta imagen es Wesley -copiando a Vladimir Putin!, en otra de las parejas locas de Wesley basada en la realidad [figs. 57, 58]. Y, de nuevo, esta es de mi exposición en Harvard, otra imagen que trata específicamente de la política de la época en la que fue hecha [fig. 59]. *New Work* (Obra nueva) se hizo en 1990 y se refiere a los días de bombardeo intensivo con los que se inició la Guerra del Golfo de los Estados Unidos en Irak. El título es un juego de palabras sobre [la ciudad de] "Newark", porque, según Wesley, "¿Conoces esa sensación de que esos aviones atravesarán tu parabrisas cuando vas corriendo al aeropuerto?", y sin embargo el cuadro también se ve exactamente como las imágenes de televisión que todos vimos durante esa guerra teledirigida -imágenes que parecían pantallas de juegos de computadora-, excepto que las bombas que se lanzaban estaban en Bagdad. Esta imagen de dibujo animado, doméstica y deprimida pero no explícitamente referencial está relacionada con *Dusk* (Crepúsculo), de 1987 [fig. 60]. La confección habla una vez más de la capacidad de Wesley para intensificar la capacidad de empatizar visceralmente con un evento remoto, imaginándolo de maneras que evocan una experiencia más familiar. Luego, la última imagen política para ahora -llamada *Popeye*, otra pintura que puse en la exposición de Harvard [fig. 61]. Piensen en esa imagen que sugerí que se parecía a Jackson Pollock, *Leda and the Man* (Leda y el hombre). Esta es una variación de aquel emparejamiento de figuras enfrentadas, con la relación –más en la línea de las imágenes de Utamaro– entre dos figuras en unas escalas radicalmente diferentes: un Popeye [Wimpy] con los ojos vendados, bojito y gordo, sobrestando de su chaqueta y camisa, a quien le hace arrodillarse una versión alta y delgada del hijo de Wesley, Ner, también arrodillado, pero con una pistola apuntando a la parte posterior de la cabeza

de Popeye. Este cuadro se hizo en 1973. Al mirar este cuadro, no podía no dejar de ver la famosa foto de la ejecución de un ciudadano del Viet Cong por la policía de Saigón en 1968 [fig. 62].

Quiero llegar a algunas cosas que otros han dicho sobre Wesley, en escritos más recientes, comenzando con el gran escritor y poeta, Wayne Koestenbaum, porque las calificaciones que ofrece en su esfuerzo por aceptar el arte de Wesley superan e intensifican cualquier otra que haya leído. Invité a Koestenbaum a hablar con motivo de la exposición que hice en Harvard. Nunca antes había visto las pinturas de Wesley y estaba impresionado por ellas. Koestenbaum tituló su conferencia "Alegorías obscenas: Elogio de los cuadros de John Wesley," e inició la charla con la gouache, *Two Elves in Stolen Dresses* (Dos elfos con vestidos robados), una de mis favoritas de todos los tiempos de Wesley, de 1978 [fig. 63]. Koestenbaum es gay, pero para él -como para Wesley-, lo sexual -no solo su sexualidad- es el epicentro de casi todo lo que trata, por lo que me interesa en sus pensamientos sobre el arte. Otra obra que mostró en la charla fue *Young Artist Using His Wife as a Model* (Joven artista usando a su esposa como modelo) [fig. 64], que luego compré para Harvard, en parte porque Koestenbaum la relacionó con una famosa pintura propiedad del museo llamada *Raphael and La Fornarina* (Rafael y La Fornarina) -un cuadro de Ingres de Rafael en una silla con

una modelo en su regazo, pintándola [fig. 65]. Dice que para reunir las fuerzas para escribir la charla tuvo que usar la palabra "obsceno," porque para él las pinturas de Wesley crearon una especie de "blanco cargado." "Las pinturas sugieren una relación con lo máximo o lo mínimo, pero no tienen relación con las definiciones dogmáticas de escala de nadie más." Wesley, dijo Koestenbaum, "tiene la capacidad de ignorar los límites, los marcos, la ley, el objeto sexual, la elección, la posición y otros absolutos." Y "su forma de huir de la ideación estadounidense," pensó Koestenbaum, "mientras parece que la retiene, es abrazar de cerca lo obsceno -su escudo de inmunidad- de forma higiénica infantil. Eso me gusta.

Con este fin, Koestenbaum plantea como categoría la "gravedad," y señala una serie de pinturas de Wesley a modo de ejemplo: *Plague* (Plaga), de 1967, una de las muchas meditaciones de Wesley sobre bebés, descendiendo, sin esfuerzo, sobre una mujer desnuda inclinada hacia abajo [fig. 66]. Los bebés aquí llueven como una maldición, no como una bendición. En *Bumstead Out the Window* (Bumstead por la ventana), de 2000 [fig. 67]; y *Dagwood, Wave Dancer* (Dagwood, bailarín de olas), de 1991 [fig. 68] Wesley pinta olas japonesas estilizadas y antropomorfizadas, entre las que baila Dagwood, como si estuviera entre tantas bocas de ballena abiertas, con o sin su Dagwood Jonás. Y luego Koestenbaum interpreta

*Night Titanic* (Titanic nocturno), de 1984, a lo largo de estas líneas, fijándose en los ojos de bucey rosados que Wesley presenta en una línea ordenada en la proa del barco y en la esquina superior derecha del cuadro [fig. 69]. Más tarde, Koestenbaum selecciona las ventanas cuadradas negras de la mayoritariamente rosada *Chateau*, de 1983 y de Wesley, [fig. 70], en términos de esas ventanas de *Titanic*. Jenny Moore, de pie frente al cuadro propiamente dicho, ayer por la mañana en el recién inaugurado pabellón de Wesley donde está actualmente instalado, las relacionó con Judd, que también me encantó. *Chateau* fue pintado en Marfa, y ahora cuelga al lado de la hermosa puerta giratoria del pabellón, para que puedas ver los cubos de cemento de Judd en el campo, con sus grandes agujeros cuadrados abiertos en una yuxtaposición histórica de arte.

Los intereses de Koestenbaum se extienden a otras dos hilarantemente inquietantes o inquietantemente hilarantes pinturas de Wesley, ambas de 1972: *Daddy* (Papá) [fig. 71], una pintura de una niña pequeña, repetida cinco veces, con coletas negras, zapatos blancos y un vestidito naranja, con una expresión que oscila entre la incertidumbre y la angustia; y *Debbie Millstein Swallowed a Thumbtack* (Debbie Millstein se tragó una chincheta), de la misma niña, repetida, aunque en este caso, en dos poses diferentes [fig. 72]. Bill Barrette, que, como he dicho, fue alumno de Wesley en la Escuela de Artes Visua-

les, ha dicho que este es uno de los pocos cuadros que Wesley pintó a partir de una historia real y chismosa porque una de sus alumnas sí se tragó una chincheta. Wesley no pinta a Debbie Millstein; pinta a la enfermera respondiendo a su dilema, preguntándose si la chincheta podría recorrer su cuerpo y salir de nuevo, que es otra noción que Koestenbaum extrae bajo el escudo de lo obsceno.

También analiza *Go Down, You Rising Sun* (Baja, sol naciente) [fig. 73], pero no se ocupa del hecho de que Wesley tiene una trayectoria pintando tanto la bandera japonesa como chicas desnudas sosteniendo la bandera japonesa, lo que hizo en el año del Bicentenario. En lugar de eso, Koestenbaum trata la idea de los azotes, que es otra de las formas en que Wesley interpreta el círculo rojo sobre el campo blanco de esa bandera y juega con los supuestos hábitos y estereotipos culturales. He intentado que Koestenbaum vuelva a dar esta charla; solo la dio esa vez, en Harvard, y fue brillante, con muchas más imágenes de las que he mencionado aquí. Habla del *Yellow Couch* (Sofá amarillo), de Wesley y de 1986 [fig. 74], señalando cómo Wesley sabía que no hay que poner una figura en el sofá; "la figura ya está implícita," dijo, y sin embargo no habla de este Wesley, *Man Regarding a Couch* (Hombre contemplando un sofá), de 1987 [fig. 75], que de alguna u otra manera parece más existencial que específicamente sexual. Pero allí está ese sofá vacío. En



INSTALLATION VIEW, JOHN WESLEY GALLERY, DAY TITANIC, 1984, AND CHOIR, 1988

cambio, Koestenbaum comparó inesperada y maravillosamente *Yellow Couch*, de Wesley, que está situado frente a una ventana, con *Room by the Sea* (Habitación junto al mar), de Edward Hopper [fig. 76], en el que logró encontrar una interpretación obscura. Y luego en estas últimas imágenes habló de *Foul Ball* (Pelota nula) y *Untitled (Four Balls)* (Sin título (Cuatro pelotas)), ambas de 1989, que son forraje fácil para un ensayo sobre la obscenidad [figs. 77, 78]. Pero me encanta que usara las categorías que ahora había desarrollado: la gravedad, el sofá vacío, el rosa y el azul -sí, el rosa y el azul también eran obscenos en las manos de Wesley- y las aberturas repetitivas.

Junto con la charla de Koestenbaum, quiero hablar de una exposición igualmente encantadora y brillante, expuesta en Fredericks & Freiser a principios del verano de 2019, *Throwback Jack* (Recordando a Jack), que fue comisariado por la escritora, editora y comisaria de arte Amanda Schmidt. Estas son fotos de las instalaciones que incluyeron a Wesley y cinco artistas inspiradas por él, todas mujeres: Math Bass, Ivy Haldeman, Becky Kolsrud, Ebecho Muslimova y Emily Mae Smith [figs. 79, 80]. Me centraré en lo que Schmidt dice de Wesley al principio. Cita a Judd, esa antigua crítica a la que dedicó tanto tiempo antes: "Si las pinturas van a ser definidas dentro del reino del Arte Pop, son más exactamente definidas como Pop retroactivo." Observa que Judd profundiza en esto, describiendo las figuras y patrones de Wesley como formas que provienen del pasado, y que " las formas seleccionadas, las formas manipuladas discretamente, el orden utilizado y los pequeños detalles son humorísticos y bobos. Esto se convierte en una descarrada rareza psicológica... Esta ambigüedad es uno de los principales recursos de Wesley." Así que Schmidt se concentra en la ambigüedad. "Sus contemporáneos -artistas Pop canónicos como Warhol y Lichtenstein, Wesselmann y Rosenquist- usaron la televisión, la publicidad y la cultura de los cómics de los años 60 como material de partida, reproduciendo estratégicamente imágenes de objetos e íconos relacionados con la cultura de las mercancías" - lo que no es evidente en Wesley en absoluto, no es su tema en sí mismo-. Y luego ella presenta a las artistas, todas las mujeres que Schmidt cree que han sido inspiradas directamente -en parte- por Wesley. "Para este grupo lo que distingue a Wesley," dice, es que "sacó la 'masa' del arte Pop y la hizo genialmente personal e íntima. Detrás del artificio de su estilo esquemático -reconocible por los campos planos de colores de las paletas infantiles y las formas caricaturescas nítidas y ligeramente distorsionadas- sus temas son de alguna manera de sangre caliente y

reales. Debido a que sus temas se derivan de imágenes de antaño -más que del presente-, los cuadros de la narrativa se vuelven cercanos a través de la intimidad inherente a la nostalgia."

Habla de otros recursos tomados de Wesley: La reproducción y la repetición; el énfasis y la disminución de la tensión psicológica y las asociaciones emocionales; "las sutiles variaciones en la aparente uniformidad [que] de hecho niegan la igualdad de los sujetos." Eso me parece muy importante: hay repetición, pero la repetición nunca es idéntica. "No hay dos formas de repetición idénticas, e incluso las líneas de borde duro vacilan con la dimensión humana. Si el Arte Pop confirma la noción de que somos iguales en nuestras necesidades y deseos, el Pop retroactivo de Wesley subraya que, aunque nuestras necesidades y deseos puedan parecer universales, son singulares e incognoscibles, incluso y a menudo para nosotros mismos." (El estilo Pop de Wesley, por supuesto, se desarrolló de manera concurrente con los artistas Pop de los que Judd lo distinguió; lo que era "retroactivo" en aquel entonces era el período de principios del siglo XX de la cultura pop que Wesley buscaba para sus fuentes).

Luego Schmidt pasa por cada una de las artistas que expuso para ver más específicamente lo que tomaron de Wesley. A través de Emily Mae Smith, por ejemplo, hay una pestaña exagerada que toma muy directamente de Wesley. Piensen en esos dibujos de los noventa que mostré, que él copió de las revistas -los rizos y el pelo y las pestañas-, que se habían convertido en una especie de firma para él. En el cuadro de Smith, no hay nada más que una pestaña; no hay otra parte del cuerpo definida [fig. 79, el segundo desde la derecha]. Es una especie de cabeza de Gumby, con una pestaña larga.

La artista que más me atrajo e intrigó en la exposición de Schmidt fue Ebecho Muslimova, cuya obra se llama *Fatebe* [Bucket/Curtain] (*Fatebe* [Cubo/Cortina]), de 2019 [fig. 81]. Schmidt describe las pinturas gráficas, casi de dibujos animados, de Muslimova. Ella ve a Fatebe como una especie de Bumstead para Muslimova, una antihéroe, como es Bumstead: "regordeta" y "situada en escenarios escandalosos que lanzan sus estados emocionales internos a la locura y por todo el lienzo." Muslimova utiliza el cuerpo de Fatebe menos como un comentario sobre el cuerpo femenino, que como un molde a través del cual lanza algunas de las emociones, estados y cualidades más frágiles -pero enmascaradas- de la humanidad: el erotismo, la vergüenza, el deseo, la humildad, el miedo, el libertinaje y la ansiedad (entre tantas otras). Donde Schmidt dibuja un contraste con Wesley es en "la posición frontal completa y explícita del retrato

de Muslimova del cuerpo femenino de Fatebe." En la obra de Wesley, el cuerpo de la mujer casi nunca es completamente visible: normalmente está estratégicamente recortado o enmarcado; el personaje de Fatebe de Muslimova ofrece un portal directo a y a través de su cuerpo." El ensayo también habla de algo que Schmidt ve como algo distintivo del siglo XXI: "un dramático cambio en el significado, la percepción y el posicionamiento de la política corporal y su representación en los medios de comunicación en las primeras décadas [del siglo]. Si revisamos la trayectoria del arte figurativo a lo largo del siglo XX... una divergencia significativa coincide con el desarrollo por parte de Wesley de un Pop personal (o retroactivo): la subjetividad de la posguerra en el arte figurativo llegó con una disolución crucial de la 'mirada masculina' predominantemente tradicional.'" El Pop "personal" de Wesley, dice, corroborando la observación de Judd, pero más generosamente, resultó ser retroactivo. Pero lo que importaba para la disolución de la mirada masculina dominante y tradicional era su formación patentemente personal y la vulnerabilidad que implicaba y exponía. Como he dicho antes, Wesley también da esta enorme subjetividad al espectador. Introduce una especie de intimidad; aumenta todos los receptores sensoriales y las interfaces a través de sus recursos de encuadre, exageraciones de escala, las partes del cuerpo que resalta, lo que hace de la piel y las variaciones en los tonos de rosa o marrón o cualquier color que utiliza para pintarla: todo esto aumenta un estado emocional por nuestra parte, de modo que nos vemos obligados a negociar su compleja imaginería en este estado elevado, y no estamos tan implicados como incluidos en lo que él establece. Nos lleva a este punto porque sigue muy de cerca sus propias percepciones cinéticas.

Voy a terminar con una imagen, *Blue Cloak* (Manto azul), de 1994 [fig. 82], sobre la que Bill Barrette escribió, con increíble profundidad de sentimiento, en su ensayo para el catálogo de Fondazione Prada, "Arte, Amor y Fe: John Wesley en Conques, 1970-95. Unas memorias", una interpretación muy distinta del proyecto de Wesley. Barrette acompañó a Hannah y Jack (estoy usando nombres de pila aquí, porque Bill lo hace) en varios paseos de peregrinos por el sur del Mediterráneo francés y la ciudad de Conques, depositaria de los restos de Santa Foy, protagonista del libro de Hannah. Santa Foy era una niña, poseída por la convicción de que estaba casada con Cristo, y martirizada de la forma más espantosa, y Hannah trata de llegar a reconstruir y explorar la naturaleza de esta creencia por parte de la niña, y la relación de todas las reliquias y las representaciones de la niña, duran-

te muchos años de investigación para su novela. Barrette, junto con Hannah y Jack, también caminó por los senderos de peregrinación en las montañas del sur de Francia alrededor de Conques, y escribe bellamente sobre esto en su ensayo para el catálogo de Fondazione Prada. Sus meditaciones sobre su experiencia compartida de estos paseos por los senderos ofrecían una forma clara de vincularse con Judd y su creencia en las instalaciones perfectas, o casi perfectas, que pasó tantos años construyendo y luego ofreciendo como destino. Judd comparaba a menudo la experiencia que buscaba al visitar una obra de arte con la visita de un peregrino a una catedral o una reliquia en un camino de peregrinos, de modo que la idea de caminar (lo que se hace en Chinati, incluso si primero hay que llegar a Marfa) para llegar a un proyecto determinado, tiene su propio significado e historia. El ensayo de Barrette, a diferencia del paralelo voluntariamente desacralizado de Judd, también busca asociaciones y corrientes subterráneas más profundamente religiosas para las profundidades psíquicas que Wesley gestiona en tantas de sus pinturas. Sugiere, por ejemplo, que *Blue Cloak*, de Wesley -un hermoso, grande y confuso cuadro de una mujer que sostiene un manto azul hasta su boca, con los ojos bien cerrados y la cabeza inclinada solo ligeramente hacia arriba- es una imagen de la Virgen en la Anunciación, "justo después de que los arcángeles hayan partido," y que habla de la experiencia apócrifa de Santa Foy.

"Lo que te queda -el peso del conocimiento de que la Virgen acaba de ser inseminada- se vincula a Santa Foy, que se creía la esposa de Cristo." Barrette otorga dos páginas a su interpretación de esta imagen, dentro de la cual da cuenta de cada detalle de la expresión, el agarre de las manos y su fuente. Es un escrito desgarrador. Y aunque parezca un salto, compara *Blue Cloak* de Wesley con una pintura radicalmente diferente, *Untitled (Horses and Clouds)* (Sin título (Caballos y Nubes)), de 1988 [fig. 83], otra de mis imágenes favoritas de Wesley, y una pintura que presenté en una exposición colectiva que hice después de la exposición de Wesley en Harvard, porque me gustó mucho. Y aquí es donde quiero terminar, con *Untitled (Horses and Clouds)*, de 1988, que me parece una gran imagen para Marfa o Chinati. Wesley logra hacer que mires arriba y abajo a la vez. Fusiona lo arraigado y lo psíquico, lo cargado y lo espiritual. Al mirar hacia arriba, traes los caballos contigo, hacia las nubes. Es Wesley creando su patrón, revolviendo significados. Está todo ahí. Gracias a todos por su paciencia. Muchas gracias.

*Chinati Foundation*

# ORAL HISTORY

*Project*

The Chinati Foundation has embarked upon an oral history initiative with the goal of recording the testimonies and recollections of people who worked closely with Donald Judd during the early years of Chinati. The following pages feature excerpts from interviews with **BROOKE ALEXANDER**, who served on the Chinati board of trustees (1989–2016) and whose gallery represents Donald Judd’s work, and **WILLIAM (BILL) AGEE**, who served on the inaugural Chinati board of trustees (1986–1987) and curated early shows of Judd’s work at the Whitney Museum of American Art and the Pasadena Museum of Art. The Brooke Alexander interview was conducted by Chinati trustee Karen Stein and former Chinati conservator Francesca Esmay on August 8, 2019 at Brooke Alexander Gallery in New York City; the Bill Agee interview was conducted by Chinati senior advisor Rob Weiner, director emerita Marianne Stockebrand, and Karen Stein at Stein’s home in New York City on Wednesday, June 5th, 2019.

## BROOKE ALEXANDER

**BROOKE ALEXANDER:** They were pretty brief, those early meetings—let me tell you.

**FRANCESCA ESMAY:** What year did you join the board?

**BA:** I don't remember.

**FE:** It seems like it would have been in the late eighties, after the Dia settlement?

**BA:** Yes, it was after Dia. It was the early nineties, I think.

**KAREN STEIN:** Do you recall the first time you met Donald Judd?

**BA:** Yes.

**FE:** He was buying Barnett Newman prints?

**BA:** Yes. Well, sort of. We were doing an exchange.

**KS:** Did he just show up in the gallery?

**BA:** No, no—he came with Dudley Del Balso and she acted as his mouthpiece. And for some reason he knew or had found out that I had a Barnett Newman red print—I think they still have it—from the *Cantos*, it was a split set. And he had a Jasper Johns *False Start* in color, so I said, “Yeah, okay.” So we did the deal. And then I borrowed some drawings from him when I was uptown on 57th Street for a minimalist drawing show—a group show of several artists—and he and Ellie [Meyer] gave me some stuff and I gave it back to them and we got to talking. Then I did a project with him for the New Museum with a relief. And from there it led to doing a series of prints, and we did them until he unfortunately died, and that was it.

**KS:** Do you remember any of the conversations you had with him about art early on? Or did you have those kinds of conversations?

**BA:** Not much. He was pretty lapidary, in terms of his conversation. The thing is, the thing that to me was very impressive was, he was all about the art and the spirit of it—that's why there were so many different artists he was enthusiastic about or supportive of. But he was about what I call “hard art”; he was cool.

**FE:** Do you remember the first time you visited Marfa? Was it in those years of working on the prints with Judd?

**BA:** I think it was a little before—maybe one or two years before. I went down for an early version of the Open House. It was a different scene then. Small. Marfa then really did have 2,224 people in it, and Don was regarded with some, I don't know if I'd say skepticism, reserve maybe is the better word in this case. Because he was an interloper. I don't think people could figure

out how he could afford to do what he did making what he made. What's going on here, you know? He was sort of invading their territory and I think they had a hostile reaction to it. So he was aware that they didn't necessarily love him from the outset. I mean, I can't say that he was a lovable person from the outset in any case. He tried to include as much as he could.

**FE:** You mean the people in town?

**BA:** Yeah, he invited everybody to the Open House!

**FE:** Do you think the Open House, in a way, had that as the impetus—as a way to engage the town? Or was it more about having people from the larger art community travel to Marfa?

**BA:** It was both. I think he was a good host in the sense that he wouldn't just invite people from the outside—that would only estrange his already reduced public.

**FE:** Did conversations about establishing a print studio for Chinati and for Marfa come up in those early years?

**BA:** No, that was later. My active period with him was from the late eighties until he died, so that's six, seven, eight years and then that's it. But we did set up a print studio for a while, and he invited some people down there. Didn't Robert Arber move there so he could be the printer?

**FE:** Exactly.

**BA:** It never really got a lot of momentum. And also, the print world is a funny place. It's sort of like Edgar Allan Poe's “The Pit and the Pendulum”: the walls are closing in and you're going to get sliced up sooner or later. It's a tough game.

**FE:** Right, and adding geographic remoteness to that equation makes it harder?

**BA:** Well, you know, no...I remember one of my first meetings where I said to Rudi Fuchs, Jesus, who's ever gonna come down here? and he said, It's a destination! People go to Machu Picchu—and he was right! Jesus, I went twenty some-odd times, so I'm a living testimony to his statement.

**FE:** Over those years of your involvement with Chinati while Judd was still alive, one of the board minutes that we read is when Marianne's [Stockebrand] appointment as director is brought up. You make the motion to appoint her as director.

**BA:** There was no choice, come on!

**FE:** Well, it's wonderful to read it in the minutes and we'd love if you have a memory of it?

**BA:** Well, it came as kind of a surprise in a sense, you know Don didn't prepare us and say, Hey, guess what? This is what I want to do, and so on. He just said Marianne is now the director, and we just had to sort of officially recognize it.

**FE:** So there was no conversation beforehand?

**BA:** Zip.

**KS:** So was that how he ran board meetings? It was telling, not discussing?

**BA:** They were very brief. We'd meet at the bank building and there was the big tall guy who was the accountant.

**FE:** Skinner?

**BA:** Skinner. Skinner, myself, Brydon Smith...

JOHN BALDESSARI AND BROOKE ALEXANDER IN MARFA, TEXAS, 1992.



FE: and Rudi.

BA: Rudi. Yes.

KS: And Annalee Newman at some point?

BA: She came once. And we'd sit down, and it'd be over in about forty-five minutes. The big question was always, what's the next show we're gonna do? And he'd look to Rudi to come up with some idea, mostly.

FE: Yeah, there was some discussion in the minutes about a Baldessari show.

BA: Oh yeah. I don't think he liked Baldessari. But he put up with it.

KS: It's impressive that he put up with it, knowing that he didn't put up with a lot of things he didn't like. You must have been able to persuade him.

BA: I don't know if it was persuasion, but it was accommodation anyway. I mean, I think Rob [Weiner] liked the idea, and he was sort of agitating in the background a little bit. You know, Rob likes a little funkier stuff. There was a little action and I don't think Don thought it was worthwhile to put his foot down. It's not like it was going to make or break in terms of his aesthetic. It just wasn't anything he was naturally inclined toward.

FE: Do you think that between you and Brydon and Rudi there was almost a kind of curatorial guidance for you in serving on the board at that time?

BA: I wouldn't put it that way. I would say that we were there to maybe comment, but not to shape. Much. Rudi brought over Malevich. Don mostly has his enthusiasms and we mostly catered to them. Simple as that. It's not as if we didn't like them. It wasn't against the grain.

FE: Yeah, of course.

KS: But he was also, I imagine, discussing his plans for Chinati and the development of Chinati and adding art to Chinati.

BA: That didn't come up so much in our things because, at our time, there used to be this phrase in the art world (at least among gallerists): "Stay alive till '95." Because with the Japanese cut-off it went from a flood to zero practically overnight. And Don actually had some tax problems, so in terms of expansion, that wasn't really what was talked about then. It was how do we survive.

KS: How much do you think money was a preoccupation for Judd?

BA: Only when he didn't have it. It wasn't a major theme of oh, I need to make money. I never had that sense.

KS: One of the things that was interesting in reading the minutes of the meetings were the moments where they're talking about getting support for Chinati. I think you bring up early on the idea of having artists donate prints. And there are other discussions about the development of the board and whether money goes with that. You point out that going in that direction toward board members with money is a very dangerous road. So I was just wondering how much you felt that was a concern for him.

BA: Well, as long as he could afford to do it and support it, it wasn't a major issue. It was sort of run on a shoestring and Chinati's sort of paying the price for it now because of how the artillery sheds were...

FE: Right.

BA: I mean, it wasn't a first-class job—it was a quickie. And the Chamberlain building was the same thing and now it costs a fortune to fix them up. But to your question, it wasn't a

preoccupation at the time. In a sense, Chinati wasn't an institution then. It was a place with a certain flavor and a particular quality to it. And now it's becoming or is an institution. And that's a different character.

FE: Do you recall Judd talking about wanting to integrate things beyond visual art at Chinati, music, science, literature, other...?

BA: Not specifically, but Don had a lot of interests. He was on the board at the observatory and his library is kind of staggering. It's very old-fashioned now, but he was a big-time liberal arts guy. So, what do you do? I never got the feeling that he wanted to set up a dance program or anything like that. I think that officially he was pretty content with the installations and works of art. Eventually I had a sense that he wanted to complete those concrete structures. I'm sorry that they never got or haven't been made till now. They were pretty cool. And the installation of those pieces would be a kind of complement to the mill aluminum works.

KS: One of the things the board has been talking about is the whole issue with the concrete buildings and what to do with what's there. Some people have expressed interest in trying to complete that project. The other issue that's come up are artists that were on his wish list. Obviously, Flavin was completed after his lifetime. Irwin was done after his lifetime. The question has come up: should other artists be added to the collection?

BA: Yeah, I know. That's come up more than once. I went down there once with Richard Long and he wanted to have him with a fuller presence in the collection.

FE: You went with Richard Long while Judd was still alive?

BA: Yeah. We went down there and had dinner. Then Rob, the next day, drove Richard out to Big Bend and left him there. He walked through Big Bend and northern Mexico. I don't know, it was a trip. And he made a couple of prints, which I gave to Judd.... One was what you see in a sixty-minute walk in the desert, the other was a black dust hand-line. They were cool. But Judd had an enthusiasm for him and I think was considering one of those buildings like where the Wesley works are now—he would have been happy to turn those over to him and maybe have him do the walls with a big splashy mud drawing or something like that.

KS: Any other artists that you were aware of?

BA: I was always friendly with Kenny Price, and I knew that he had had something in mind but never mentioned that to me. Only when we had the show did his enthusiasm come out—or did I learn of his enthusiasm for Kenny's work. But that makes perfect sense. Judd and Price go together like hand and glove—it's unbelievable.

FE: Something about their spatial qualities and color?

BA: Yeah. All of that. Kenny's work is kind of like a surreal Chamberlain, if you will. It gets super out-there and kind of wiggly and strange. And for some reason, the controlledness of Judd makes it all...I don't know. If I can find them, I'll show you some pictures of an installation I did with some Judd prints and a Kenny Price and an Albers painting. Just dreamy.

FE: Were the plans for the Price works to be in the adobe building in Ruidosa?

BA: That's what I'd heard about. I think Marianne told me about it. There was an idea that a deconsecrated church or chapel could be used, and Kenny would just fill it.

KS: There's this supposed list of artists that he mentions in his writings. Another one there is Barnett Newman.

BA: Yeah, well, he owns that set of prints, or the foundation does. I'm not sure who owns it now.

FE: Those are in Chinati's collection.

KS: Albers, which there is none of at Chinati.

FE: Larry Bell is on that list.

BA: He mentioned that. There was an installation he was very much taken with that Bell did many years ago at MOCA in L.A.

KS: The *Dark Room*.

BA: Yes, that's what I recall. He didn't specify where.

FE: If Chinati were to work with those artists, or in some cases artists' estates, and posthumously fulfill some of the things Judd outlined as possibilities at Chinati, do you think that fits within the ethos?

BA: My sense is you don't want to go crazy because it just means more to do and take care of. With the addition of the Irwin and maybe one or two other things that could expand or shape Chinati in some fashion, that's enough.

FE: You see it as a sustainability question.

BA: Also.

KS: It does seem also from the minutes when you talk about things like the John Baldessari show, there was intentionally a balance between the kind of set permanent installations and the temporary or special exhibitions.

BA: Exactly.

KS: And we could talk about how that's meant to bring people back on a returning basis.

BA: Well, yeah, I mean there is nothing like those hundred aluminum

works in the artillery sheds, or the big cement pieces. And it was a big deal to get those fixed. So there is an awful lot of maintenance that has to go on and that's a big deal. It's not as if it's just a one-shot experience. It sustains itself over multiple visits, with Chamberlain and all the other artists. If you like that kind of thing you can go back more than once. And if you don't, once is enough. I was involved with Judd and I liked the place and was crazy about it. I once went down with some friends from Switzerland and the guy I was with wanted to buy land right away. He just thought it was so beautiful. I mean, it's like no other place on earth. There used to be a great Mexican restaurant on the way toward Alpine, Carmen's. It was very intimate in those days. I can't say we had big profound conversations about it, but we had a really good time. Don really liked sotol. I once went down there to deliver some prints in the middle of summer. He said, why don't you come to dinner at five o'clock. I said OK and showed up at five. He had this nice lady who cooked for him. And we sat drinking cheap Italian wine, Corvo. He liked it. We sat there and ate radishes, talking, until practically dark. It was really nice. I'll never forget it. So relaxed. He had a way about him that was really quite magical. This was at the little house at the Block.

KS: I was surprised after reading him and hearing about him that the first time I met him, his voice was actually quite gentle. I'm sure when he yelled it was different.

BA: I never saw him yell. I've seen him get furious, but he didn't change much. You could see from his face and posture and so forth. He had the ability to get super mad. It was scary for some people. I tried to avoid that.

FE: You may have been the longest-serving member of the Chinati board. The longest formal affiliate that spanned both the period of Judd's life during Chinati's early days and afterward.



INSTALLATION VIEW: DONALD JUDD, EARLY WOODCUTS AND SCULPTURE,  
BROOKALEXANDER GALLERY, APRIL 6–MAY 31, 1997.

- KS: What do you think are some of the dangers the board should be aware of?
- BA: Becoming too much of an institution. Basically, it is an art place. You have to stick to the art first and foremost. Everything else doesn't matter. It maybe matters for funding, for other kinds of things, but it doesn't matter. Really cool shows, simple stuff, bing, bang, boom—that's it. Captivating...mesmerizing. Why do you think I went back so many times? It is sustaining for me.
- FE: You aren't necessarily going back for the new thing, but to see the same thing again.
- BA: I like the mentality of it....Once, when I was out at the near ranch, the little ranch, Michael Govan was there, and we were talking, and he said artists don't think like this anymore. It's a time capsule in terms of sensibilities. You don't find that sort of inclusion, expansion, possibilities—all the stuff—what I call an open-minded point of view.
- FE: Do you think its generational or specific to Judd?
- BA: Both.
- KS: The optimism, the world view you talk about, seems to connect with him to politics. He got involved with Robert Moses' plans for SoHo—the political Judd, the citizen Judd—seemed to be part of that world view.
- BA: Yes, I would say so. There was a reverse flag he made during the Vietnam War. He was very much engaged with the world. He had a vision that encompassed everything. Think of all the places where he liked to lay down. There was an evolution and he had the space to do it. I once went with him to Tiffany's because he had an idea to do some ceramic plates, table settings. They were willing to do it, but he didn't like the deal, so he said no. It was interesting. He would think about everything. He wasn't a clothes designer, but anything you had to live with he had an idea for, a space for it—bathroom, kitchen...
- KS: I once sat with Marianne and went through some of the documents in the Bank Building. There was the folder for the dish designs, and a folder for, I think, scarves and textiles. The world view was from the small to the gigantic.
- BA: You don't run into that very often.
- KS: What do you think are some of the biggest misunderstandings about Judd?
- BA: A lot of people don't understand space and he was profound with space. When people have and deal with his work, they don't deal with the *space* as something. They become boxes or a lesser thing rather than magnificent and spiritual. OK, so it's delicate. It's the object and how it's placed and how much space is around it. Lots of details go into it, to make it. Grand or noble or both. I think a lot of people don't get it. They don't understand the concept of it or how it should be dealt with. It's then lessened in their hands.
- 
- KS: If you were to compare working with Judd on multiples, editions, or prints versus other artists, was he more involved, less vocal?
- BA: Well, he never said much so we can't go into the vocal part. First of all, he loved prints—the Old Master stuff he collected—in that sense it was a pleasure to work with him because he liked the medium. He had his ideas about it, and an appreciation for the various aspects of printmaking. He would be specific and say, OK, I want this color and this color. He used his standard colors, so that was pretty simple. Then there was the question of how the proportions would be worked out in the design and all the rest of it. Do this and do this and do this and show it to me. And he would sit and look at it for long, long, long periods of time. And then you would get some sense of, yes, we will do it this way or

- no, we won't do it that way. Or maybe we should try this or change that line. But it would come back after a lot of consideration and thought. So then we'd do what he'd asked for. He was the boss. You know, we haven't talked too much about Chinati, or have we?
- FE: One of the eras we're interested in, if you have more to say about it, is the moment immediately after Judd's death.
- BA: Well, that was survival mode. The idea was never in doubt. It was just the question of whether or not it could be perpetuated or maintained.
- FE: I feel like there is a different sense of survival mode now, which is more looking into the future and imagining what comes next for Chinati as it moves past a mode where the people who knew Judd would have had that direct involvement. You and they have in their bones a sensibility about what the meaning of the place is. That is at the root of what these conversations are hoping to capture. To serve as a kind of time capsule and emphasize or diagram the essential aspects of that culture.
- BA: As I said at the outset, it was intimate and grand at the same time. It had this very special quality. Really, having Dutch museums as a resource for loans, we got all this good stuff there! Most museums would not lend under those circumstances. It made the whole thing very special. Have you been upstairs in the Bank Building? That series of doorways? It's so Judd.
- FE: Each room with an assigned purpose.
- KS: I remember the first time going there and talking about the placement of furniture, how much he moved things back and forth and around until...
- BA: ...it was in the right spot. That's Judd's concern with space again. And then when you see it, it's so clear.
- KS: We've all seen Mies or Aalto chairs before, but when you see them with enough space to breath, they're different.
- BA: Yeah, and more interesting. It ramps up the climate.
- FE: Did you visit Spring Street often and see any shift in how he was using that space?
- BA: I saw that he had various things up from time to time on the ground floor. Upstairs we would talk. He reminded me of Sir John Sloane. He experimented more on himself than anybody else. Putting the floor on the ceiling, the sink in the closet, that sort of experimentation with your own lifestyle, is kind of interesting. He dared to try things on himself before forcing the idea on anybody else. It's impossible to convey the atmosphere in those days. I mean, it has its atmosphere now and that's real for the last several years at least. My association has been pretty consistent, and it was consistent in the early days when Judd was running the show and when Marianne was too, right on through. I don't know how you capture all of that in an oral history.

## WILLIAM (BILL) AGEE

**ROB WEINER:** Should we start with the most basic of questions: What was your first encounter with Judd's work? Did you see the work before you met the man?

**BILL AGEE:** My first encounter with it was at the *Primary Structures* show.<sup>1</sup> I had finished my graduate work at Yale in 1963 and I came to NY and was fortunate. I got two grants to work independently and one was on American color abstraction, which started with the Synchromists and today is still going on. That job landed me a job at the Whitney Museum. The result of that work was a nice show at Knoedler when it was on 57th Street, and it was very well received, with a good catalogue, and created a lot of attention. The curator at Knoedler, Jane Sabersky, knew Jack Baur, who was associate director at the Whitney. Jane knew that one of their curators was leaving and they would be looking for someone, so she sent a note to Baur along with the catalogue.<sup>2</sup> I went and talked with the Whitney and I got hired. It was terrific. In the mid-sixties the Whitney was just getting ready to move into the building on 75th Street. I always had a funny relationship to the Whitney. Some people felt I wasn't really loyal to the institution because I was always going against the grain, and they needed somebody like that. But I never really liked the new building, although I defended it publicly. What else are you gonna do? I worked on the grand opening show at the Whitney. I started in January of '66 and that show was in May or something like that, and Lloyd Goodrich was making the selections. Goodrich was a great man, but he was primarily a nineteenth and early twentieth century guy, and the Whitney was clearly very slow in getting involved with more contemporary American art. I took it upon myself to push into a more contemporary direction. One of the things I noticed in the collection was there was no Rothko, no Newman, no Still. One de Kooning, one Pollock. I mean, it was really thin. It was clear that the Whitney had essentially missed Abstract Expressionism. They had done a wonderful show just after Gorky's death, but that had been about it. I took it upon myself to push for a greater involvement in more contemporary things. The Whitney was doing historic shows, but I felt that they needed to involve themselves with more current artists, and I had come to New York to get more involved with contemporary art. I didn't know anything, really. I went to the *Primary Structures* show in 1966 and I was just dazzled, as everybody was. It was an extraordinary exhibition—an eye-opener, game changer, whatever you want to call it.

Among the works I saw were those of Judd, who really struck me. I thought he'd popped out as maybe the best there. I also loved Andre's brick piece on the floor. At a meeting, I brought this issue up: that we needed to do artists, maybe mid-career, but artists that were promising.

I said that artists like those we were seeing in the *Primary Structures* show have clearly changed the course of art, I mean fundamentally, and we ought to get involved in that. The other idea I had and liked is that you need to look at your own collection and what you have. Half the time places don't know what they have or don't make much use of it. We had this collection of contemporary sculpture that Howard Lipman had collected and given to the Whitney, and that had developed some controversy.

Hilton Kramer had called Howard Lippman "a curator without a portfolio" because he was dictating the choices and then giving them to the museum. But he had a good eye. So I said, "We've got this great sculpture," and Jack Baur, the director of the museum, said, "That's a good idea, Bill, and I think either Judd or Morris would be a good choice. I like Judd's work," and I said, "Let's do Judd," and that was it. I hadn't even met Judd. So we decided on it. The next day we were down in Frank Stella's loft picking out one of the Protractors, and Leo Castelli was there. I said, "Leo, I need to talk to you," and he said, "Fine," and then he led the way to the subway! I thought he would've had a limo, you know? We get on the subway and we're headed uptown when I told him our ideas and our plans. He nodded and said, "Fine," a few days later he called me and said, "Fine," and a few days after that I went down and met Don.

**MARIANNE STOCKEBRAND:** At 19th Street?

**BA:** Yeah, at 19th Street. We ate a couple times at Max's Kansas City. The waitresses were—everybody was stoned. You'd ask for a hamburger and get a roast beef. And when you said, "That's not what I ordered," they'd say, "Cool man, this is better" [laughter]. Max had this arrangement with the artists all over town where you'd give him a piece, he'd hang it, and then let you eat for free. Judd was so sick of Max's. But anyway, we had a nice chat and he was very agreeable. He never said much. He said "Okay," and he was amenable. We just set to work picking the pieces. He couldn't have been easier to work with. I think one of the myths is that Don was really irascible and that he was sort of nasty and tough to work with. I never found that. Don had a temper, as we all know, and he could snap like that. He'd get beet red, but he'd calm down. He would sometimes make snap judgements: He canceled the show at Pasadena (after the Whitney I went out to Pasadena) and they'd set up the show, but no one had done anything about it. So Don laid out the things he needed, and I said, "Don, I don't know that we can do that," and he wrote back saying, "The show is canceled." So I was wise enough to invoke the twenty-four-hour rule: When someone's really angry (and I was angry too), don't do anything for twenty-four hours. I called Don the day after and he said, "Yeah, okay," and we worked it out.

That show at the Whitney, they said, "Okay, we'll do the show, but you have to do it in mid-February because that's the only time we have open, and you can only have it open for five weeks," which was really an impossible time. But it was one of those things where it's now or never so you do it. Don was just terrific. Don and Leo worked it out, so Leo lent him something like \$20,000 to make new pieces. And one of them was a row of eight indented stainless boxes—the floor pieces. Then there was the ramp, and there were at least a couple of other pieces too. I think one was a floor piece with the aluminum interior, which the Whitney bought from that show. I'm pretty sure that was new. These crates were arriving, and the installation was like an industrial factory—it was almost like David Smith in an industrial sense. It was amazing, we worked right through the weekend. Goodrich and Baur stopped in to have a look, and Goodrich looked around and said, "What hath God wrought?" [laughter]. But we got it done. The pieces would come in, we'd unpack them, and Don would simply say, "Where do you want this?" I had a rough plan in mind, but it was mostly trial and error. It was one of the first major shows I'd installed, but I had beginner's luck. It all just fell into place. He never quarreled or argued. There was no, "Are you sure?" or, "Are you crazy?" Nothing like that. He was totally amenable and fully cooperative.

<sup>1</sup> Group exhibition, the Jewish Museum, New York, 1966, curated by Kynaston McShine.

<sup>2</sup> William C. Agee, *Synchromism and Color Principles in American Painting, 1910–1930*, exhibition catalogue, Mo Knoedler and Co., October 12–November 6, 1965.

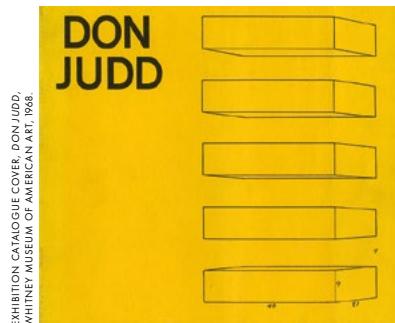
I guess neither of us had any idea of what we were doing so we just went on blind feel and intuition. The one time he wasn't was when one of the guys came in and set his camera on one of the pieces, and Judd took it and just smashed it. Nary a word until he snapped. I'm really proud of that show. Have you seen installation images of that? It was beautiful, I've got to say.

MS: Was it several rooms, or was it divided?

BA: No, I didn't believe in divisions. We just opened it up as almost like a sculpture field. When you came off the elevator, I wanted you to see just this field of sculpture. And many of them were low-lying, so they weren't blocking your view and you could see across. I wanted the impact of that. The other thing was, with walls the time was so short that if I screwed up with a wall, there was no time and you would be stuck with it. It was just full speed ahead, and it worked out very well. Don was always very quiet in the morning when we'd start at around 10:30 or 11. One day he was really quiet, and I said, "Don, are you okay?" and he said, "Yeah, I'm really tired though. My son was born last night." And I said, "Aw, Jesus, Don. I'd have given you the day off." [laughter] So there was a lot going on. But that's how I met Don and how that first show came about.

MS: Did you and Don see each other regularly? How did it continue from there to Pasadena, and when did you move to Pasadena?

BA: 1970. The new Pasadena museum had just opened, and I arrived in November of 1970. I should say that I was very impatient and my dream job had been at the Museum of Modern Art. The Modern recruited me from the Whitney. And it was a bad move. I took the job, and it couldn't have been worse. It was just awful. Our daughter was just about to be born and I said, "I can't be here—this is no way for me to be while bringing a child into the world," so I said, "I'm gonna leave." I drafted a letter of resignation Friday at 4 o'clock and was going to take it down to [William] Lieberman's office so that it would just happen over the



weekend and there wouldn't be any fuss (not that there was). So I said, "Okay, that's good," and I typed it up myself. I'm getting up to go down the hall to Liebermann's office, and the phone rings. I pick it up and it's the Pasadena Art Museum calling and they said, "Would you be interested in coming out here as our chief curator and director of exhibitions?" and I said, "Well this is very interesting...if you could give me ten minutes? Yes, I'm interested, but I gotta do one thing." I was ready to get out of New York. I had always wanted to go to California. So I called the guy back after I dropped off my letter of resignation and I said, "I'll take it. I'd like to come out there," and he said, "Fine, I'll send you a ticket." I got out there, and I'd heard rumors of this, but Pasadena had built in the late sixties the most hideous museum building you've ever seen. It took Frank Gehry twenty years to work with it and I haven't seen it since Gehry fixed it up. It was shoddily built, but it was a space. They'd never raised enough money to really even pay for the building, let alone run the place. But I figured, "Hey, it's the go-go sixties." Well, it wasn't. It was now the seventies, and it was a struggle. The first thing I had to deal with was this Judd show that had been planned. John Coplans had been the curator before me and he had done the opening show, which helped bankrupt the place. But that show was there and Coplans had left it in a mess. They paid him an exorbitant amount and then he left. It was up to me to install and it came



INSTALLATION VIEW, DON JUDD, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK, 1968.

out okay. We did have that one episode when Don said the show was canceled. It was over Jamie Dearing [Judd's studio assistant]. He said, "Jamie Dearing will come out and he needs to be paid \$100 a day," and I thought that was too much. It wasn't, but that's what I thought at the time. Don said the show was canceled. So I said, "Okay, we'll do it, Don," the next day, and it went fine. The catalogue that Coplans did was pretty good, and I did the best I could, but I thought, "This is nothing like the Whitney show." Nothing like it. That space was so awful. There were two wings, and then two sections like barbells on each end, and narrow hallways that would connect them. One way or another it was just not good space and the lighting wasn't very good. I was just shaking my head. But it was what it was.

MS: Did Don come out?

BA: Oh yeah!

MS: Did you collectively install the exhibition?

BA: Oh yeah. We did it together and Jamie was there, and he helped and that was fine. We all agreed we were doing the best we could with that space and it all went well.

RW: Were there some sited works in that show that were made specifically for the building?

BA: You know, I think the big tube piece.

MS: That came from Castelli Warehouse?

RW: And would eventually run wall-to-wall?

BA: Yes, wall-to-wall. That was one thing the space was good for, because we had it and it was wide enough. That actually was very good. And was that in Castelli's show?

MS: Yeah, Warehouse in '69.

BA: It looked great. At the end of the show I sent things back to wherever. But I said, "Don, what do you want to do with the—" What do you call them?

RW: I always called them channels or tube pieces.

BA: The channels! Yeah, the channels. "So what do you want to do with them?" And he said, "Well, I've got no place to put them," and I said, "Well that's good, because we can't afford to send it anywhere. How about you let us keep it for a year on loan?" It was a wonderful installation! "And when you need it, you let us know and we'll get it down there." So that's what happened. Then, when it came time about a year later, I had no real inkling about what Don was doing in Marfa. I got wind of it, but I couldn't piece it together. I said, "Don, where do you want us to send this? I mean, what's the address I should give the trucker?" and he said, "Tell him to go to the first stoplight in Marfa, honk, and I'll come out." [laughter]

RW: And that was your first understanding that something was going on in Texas?

BA: First real understanding. Cathleen Gallander did a Judd show in Corpus Christi in 1977. She was a big supporter and asked me to help. I think I wrote a piece or something. I went down to Corpus Christi and Cathleen was hired to direct this museum they were calling the Art Museum of South Texas, Corpus Christi, and this was the first show. It was a wonderful show but when it opened the trustees said, "That's not what we mean by modern art!" They were thinking more like Andrew Wyeth and Norman Rockwell. That show went well. There were a whole series of other shows in Texas too. But when did I first go to Marfa? In 1975 I left Pasadena and went to Houston. They had given the museum to Norton Simon. They didn't sell it, they gave it to him. I was in Houston. I had acquired a big Judd piece for the Modern, the green or turquoise "Chevrolet" pieces. So at the Modern we got

that and then in Houston I got one of the beautiful open floor pieces, brass, painted red on the inside, which reflects up. That was really fascinating. That was clearly when Don was up to new things. No illusionism—well, there was, but it was real. Don and I stayed in touch, but I had not been in Texas much. I got to Marfa, I think, in '76.

MS: So he was at the Block and had he started to install some of the rooms?

BA: Oh yes. Now what else was up? There wasn't *much* up.

MS: Well, it probably was just the Block then, and he still lived in that little house?

BA: Yes, that's right. So it was just the Block.

RW: Do you remember when the first hints of making something for the public were in the air? When you first heard that?

BA: I think by talking to Don, I began to get that and understand.

MS: For us it is interesting to understand when Judd might have begun to develop the ideas that ultimately led to Marfa and what became Chinati: the idea of long-term or permanent installations and limited to few artists. Do you remember going there [to 101 Spring Street], where he already had started thinking about installing work for longer periods?

BA: Yeah, I would come back from Houston to New York (this would have been the mid and late '70s) and there would be works already on display. It was like a museum even then. He got the idea from [a] Sandback show at his home, he was opening up and using his own space. That was by 1970. Otherwise, we'd talk about showing artists in depth, and I'd hoped we could get more pieces of Judd's so that we could show him in depth. The Whitney had this strange policy that they didn't like to collect early work of artists because it was unfair to them and took away from their current work. Well, you know right away why the Whitney never developed a good deep collection.

KS: They never really got started.

BA: Yeah, they kept eradicating and erasing it as they went along.

RW: Did you hear Judd voice any skepticism about those policies and about museums in general?

BA: Oh yeah, he talked and of course wrote about the idea of "one artist one work," and of course he talked about how terribly the work was usually installed. Which I did too. And it's still true! That was in our conversations from the start. Those seeds were there. I wasn't picking up on it and it took me a little while to figure out what he was doing with Chinati.

RW: Were you aware at the time in the early years of Dia Art Foundation's presence?

BA: Oh yeah. As soon as I got to Houston in 1974, Heiner Friedrich was on my doorstep. He and Judd were already deeply in conversation. Heiner was already a subject of Judd's. "Goddamn Heiner," he'd say. Heiner would come into my office and say, "Bill! Bill! You have a big chance here with this museum! You'll make a real hit with this one installation!" "What would that be, Heiner?" "We'll fill the whole museum with Walter De Maria's dirt!" And I said, "Heiner..." And he says, "Why not, Bill?!" The guy was insane. But he was...

MS: He was driven. He's still here in the U.S. but he's also spending quite a bit of time in Germany. He has established a foundation there and situation south of Munich that is called Das Maximum.

BA: The opposite of minimalism!

MS: There are installations. There are the *European Couples* by Flavin and several sculptures by Chamberlain. Then Baselitz paintings

and Serras and a few other things that I've forgotten. You could say that it is built upon the ideas of Chinati, but it is very different as well.

RW: And he still has some land in West Texas. Every time he returns to Marfa he comes to Chinati and he wants to visit the Chamberlain building. He's still very engaged. From your perspective, how did Heiner and Judd work together during those early years?

BA: With difficulty.

RW: Even from the beginning?

BA: Yeah, I was well aware of that. They were always at odds. At least it seemed that way to me. It was not a smooth relationship.

MS: And how do you know of the complications between Heiner and Judd? Was it because he told you so? Or did you encounter them in person?

BA: Oh, Judd told me, but you could see Heiner would be arguing for his case and misunderstandings and all that. My sense was that maybe Don just was asking for too much, but I can't be sure of that. And Heiner would be filled with these ideas like, "Fill my museum with dirt!" So I could see how he would overpromise and overextend things, or promise more than he could deliver. But it came along despite all that. It was '76 or '77 that he invited us all to Marfa for Thanksgiving and it was a great weekend. We came from Houston and Dudley Del Balso and her husband came with loads of fish, because Judd wanted fish. It was an amazing time. We went out and toured the land and that turkey was the biggest turkey I ever saw! It sat there for four days. One of his helpers—what was her name?

MS: Lorena [Negley]?

BA: Maybe? She would always have a pot of beans!

RW and MS: Yeah, Lorena.

BA: And tortillas! Whenever you were hungry, you'd just go in. It was terrific!

RW: And when you said you toured the land, is this the old abandoned fort?

BA: Yeah, we went everywhere. And we were way up in the hills. There was an old shelter where we stopped, and Don had that Range Rover where the back was outfitted with canned meats and stuff like that. Jaime made a fire and we had some cowboy coffee and chipped beef in a jar. It was amazing.

That's the broad sketch. Then in '82 we came back to New York and I went down a couple times working with Don. I remember working with him on installing the outdoor concrete pieces. Boy, you thought with concrete maybe he wouldn't be so demanding, but no.

Turns out there's a whole art to concrete making. There are good concrete makers and not-so-good concrete makers. There's a

whole connoisseurship of concrete. We put one of those blocks in place, there'd still be this much space: Rejected. And I'd say, "Don, I just don't know if you can get any better with concrete," and he just shook his head, "We'll see." Then he went on and maybe he got somebody to really look into concrete. By then he was starting Chinati. The mid-eighties that would have been? Yeah. Early on, I was on the board of the Chinati Foundation (again, without my knowledge).

KS: He didn't ask you to be on the board?

BA: He didn't ask. Don didn't ask. He was single-minded, he just did it. And I respected him so much. Fine. If I could help, then fine. Then, I can't remember but we had some idea that I would work with him and I could earn some money on a consulting basis doing this or the other. Then that got misunderstood and we had a big argument, and I didn't see him again. I didn't see him again while he was alive. That's one of my big regrets. Some stupid hot-headed thing on both our parts. It was stupid. But you understand. Don was a real visionary. I mean, what he was thinking of and accomplished with all your help was one of the great accomplishments of the twentieth century. I mean, think of it. From "Tell the driver to honk his horn and I'll come out," to what it is today? I mean, it's extraordinary.

MS: How would you describe what he wanted to do in contrast to what the regular museum wanted to do? I mean, the philosophical underpinnings or practicalities?

BA: Practicalities I don't think Don ever worried about. Saying, "Don, I don't think you can get concrete like that," and then he did. I think what has happened down there, I wonder even if Don had envisioned it to be as big and complex as it is now.

RW: Because it grew from just, "Show three artists: Judd, Chamberlain, Flavin," but he seemed to bring you on to help articulate the mission. You know, you wrote the introduction to the first Chinati catalogue. He quite trusted your expertise in helping him formulate what that mission was.

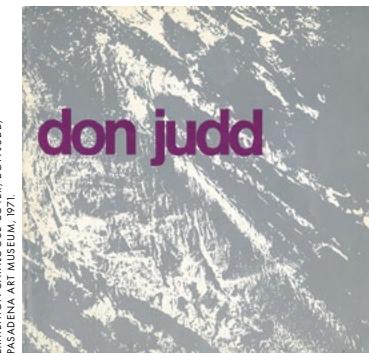
BA: We had a good relationship that way, until I screwed it up. Yeah, I wrote that.

RW: You did. Do you remember anything he had to say about what the other programs might be like? You know there's an artists in residence program and an exhibition program. Did he ever share anything about that?

BA: No. I mean, clearly he was going to do exhibitions from the time of the Sandback show. Even in the first installations at Spring Street, those were like going through the other great artists of his time. It was already a mini-museum of one great thing after another. I think that was one of his guiding ideas—that there has to be someplace where the very best can be shown, where some kind of real judgment and eye is consistently at work. And that museums were just too chopped up, and now they're really aids to social consciousness, they're not really museums anymore. He really had this idea of the best. What's good, better, and best. And as he went along he had a surprisingly diverse range of taste. On top of all of this, I think Judd carries out a long vision of medieval guilds, where all the arts would be integrated. Great artists would produce all kinds of things. You could be an architect and a painter and a sculptor. He aimed for that and I think he really saw that. That comes down through the Bauhaus, of course: the unification of all the arts. It's interesting that Judd is often labeled as a kind of remote minimalist formalist, but that's not true at all. He really saw art as a way of improving society. He wrote somewhere that people were always asking, "Isn't it utopian to try and improve society?" But he said, "Why is it utopian to try and make things better?" He saw a lot of people complain and very few people do anything about it. Well, Judd did. And on a scale few could imagine. Into that mix of architecture and



BILL GEE, RYDON SMITH, DONALD JUDD, AND CARLYAN, CHINATI FOUNDATION BOARD MEETING, 1987



EXHIBITION CATALOGUE COVER, DON JUDD,  
PASADENA ART MUSEUM, 1971.

prints, architecture was really the thing. I think that's another thing he had in common with Brancusi. The last conversation I had with Don, it would have been the late eighties, I was down in Marfa and I said something like, "Don, what's next? What's on your mind?" And we must have been sitting in the house or in the Block someplace and he took out a piece of paper (maybe it was even a napkin) and he said, "I have in mind something to challenge the Greeks!" That was Don's ambition. He went for the highest! The spread of the work and the interest (you guys know it better than anybody), I don't even have a sense of how vast it was. All I can remember is that I thought he was mapping out the Acropolis! I was so stunned.

- KS: I wanted to ask you about a sentence that you wrote. I guess it was not long after Judd died you wrote this appreciation—and I was really struck in reading this—you said, "There is a wholeness and unity of his art, his ideas, and his life," which is something I'm struck by over and over and over again. I was wondering where you thought that wholeness and unity came from?
- BA: His character. I think that's who he was—that's what he sought. He felt there could be a decent society. I think that was it. It was all tied together and one thing would be part of another. There

was a wholeness to life, and a spiritual aspiration for a unity to your own being. That what you say and what you think and what you do and how you act are pretty much in accordance, and there is a wholeness to your sense of yourself and the world. And Judd had that. And with minimalism of course, a lot of people have always said that, "Oh, it's boring because you're meant to be bored," or, "It's ABC art"—Barbara Rose pushed that a lot. "There's no meaning to it," well that's just not true. Rose never knew what she was talking about. Judd had a complex theory of society and what we can know. Some of that stuff is amazing. I mean, he studied philosophy for a reason, and it shows. His mind, the more I think about it, was so large. And there was a generosity about him in spirit. Although he could be cranky. There's a story I still love, that Jack Wesley's wife, Hannah Green, went out to see the 100 works in mill aluminum and she came back and said, "Don, that's almost mystical!" And he gets beet red and says, "What do you mean 'almost'?" And *it is*, with the light and everything. Then there's that Jesuit priest who says, "You and I are in the same business," and that it's deeply spiritual and transcendental. I remember that Thanksgiving there was more food, more booze, and he went out and had a deer shot! It was one day too early too, so the game warden showed up and Judd had to pay him a \$100 fine. But God, we ate venison and turkey and all that. It was amazing! And you know, when you went there in Marfa and at Spring Street he had that large dining room table. And I remember Lauretta [Vinciarelli] would make these huge bowls of pasta and there was every kind of salami and everything you can think of. It was just a huge spread. He was basically generous to people. He was socially active, of course. I'm telling you guys things you know. But the more I consider it, in the midst of his art I hope no one forgets how great a thinker he was. And a great writer. If you want to learn how to write, read Judd. Clear and to the point. Wholeness. Yeah. He saw society as architecture and land, right? The famous comment, "Is there anything you value as much as the art?" And he said, "Yeah, the land." I mean, that's biblical.



INSTALLATION VIEW, DON JUDD, PASADENA ART MUSEUM, 1971.

# Proyecto de HISTORIA ORAL de La Fundación Chinati

La Fundación Chinati se ha embarcado en una iniciativa de historia oral con el objetivo de registrar los testimonios y recuerdos de las personas que trabajaron en estrecha colaboración con Donald Judd durante los primeros años de Chinati. En las páginas siguientes se presentan extractos de entrevistas con **BROOKE ALEXANDER**, que formó parte de la junta directiva de Chinati (1989–2016) y cuya galería representaba la obra de Donald Judd, y **WILLIAM (BILL) AGEE**, que formó parte de la junta directiva inaugural de Chinati (1986–1987) y fue el comisario de las primeras exposiciones de la obra de Judd en el Museo Whitney de Arte Estadounidense y el Museo de Arte de Pasadena. La entrevista a Brooke Alexander fue realizada por la fideicomisaria de Chinati, Karen Stein, y la ex conservadora de arte de Chinati, Francesca Esmay, el 8 de agosto de 2019, en la Brooke Alexander Gallery de la ciudad de Nueva York; la entrevista a Bill Agee fue realizada por el consultor jefe de Chinati, Rob Weiner, la directora emérita, Marianne Stockebrand y Karen Stein, en la casa de Stein en la ciudad de Nueva York, el miércoles 5 de junio de 2019.

## BROOKE ALEXANDER

BROOKE ALEXANDER: Déjenme decirles que esas primeras reuniones fueron bastante breves.

FRANCESCA ESMAY: ¿En qué año se unió a la junta directiva?

BA: No me acuerdo.

FE: Parece que habría sido a finales de la década de los ochenta, ¿después del acuerdo con Dia?

BA: Sí, fue después de lo de Dia. Creo que fue a principios de la década de los noventa.

KAREN STEIN: ¿Recuerda la primera vez que conoció a Donald Judd?

BA: Sí.

FE: ¿Él compraba reproducciones de Barnett Newman?

BA: Sí. Bueno, algo parecido. Hacíamos un intercambio.

KS: ¿Simplemente se presentó en la galería?

BA: No, no, él vino con Dudley Del Balso y ella actuó como su portavoz. Y por alguna razón él sabía o había descubierto que yo tenía una impresión roja de Barnett Newman -creo que todavía la tienen-, de los *Cantos*, era un conjunto dividido. Y él tenía una *False Start* (Salida en falso) de Jasper Johns, en color, así que le dije: "Sí, está bien." Así que hicimos el trato. Y luego le pedí prestados algunos dibujos cuando estaba en la calle 57 para una exposición de dibujos minimalistas, una exposición colectiva de varios artistas, y él y Ellie [Meyer] me dieron algunas cosas y se las devolví y empezas a hablar. Luego hice un proyecto con él para el New Museum con un bajorrelieve. Y eso nos llevó a hacer una serie de reproducciones y las hicimos hasta que, lamentablemente, murió, y eso fue todo.

KS: ¿Recuerda alguna de las conversaciones que tuvo con él sobre el arte en esa etapa inicial? ¿O no tuvieron ese tipo de conversaciones?

BA: No mucho. Era bastante lapidario, en términos de conversación. La cosa es que -lo que para mí fue muy impresionante- él se centraba del todo en el arte y el espíritu del arte, por eso había tantos artistas diferentes con los que estaba entusiasmado o a los que los apoyaba. Pero él se centraba en lo que yo llamo "arte duro"; era genial.

FE: ¿Recuerda la primera vez que usted visitó Marfa? ¿Fue en esos años en los que trabajó en las reproducciones con Judd?

BA: Creo que fue un poco antes, tal vez uno o dos años antes. Fui a una versión temprana de las Jornadas de Puertas Abiertas. Entonces era una escena diferente. Pequeña.

En aquel entonces Marfa realmente tenía 2.224 personas

y Don fue considerado por algunos con, no sé si diría escepticismo, reserva tal vez es la mejor palabra en este caso. Porque era un intruso. No creo que la gente pudiera entender cómo podía permitirse hacer lo que hacía haciendo lo que hacía. ¿Qué está pasando aquí, saben? Estaba como invadiendo su territorio y creo que tuvieron una reacción hostil. Así que era consciente de que no necesariamente lo amaban desde el principio. Quiero decir, no puedo decir que fuera una persona adorable desde el principio, en cualquier caso. Trató de incluir a todos los que pudo.

FE: ¿Se refiere a la gente de la ciudad?

BA: Sí, invitó a todo el mundo a las Jornadas de Puertas Abiertas!

FE: ¿Cree que las Jornadas de Puertas Abiertas, en cierto modo, tuvieron ese impulso, una forma de involucrar a la ciudad? ¿O se trataba más bien de que la gente de la comunidad artística viajara a Marfa?

BA: Fueron las dos cosas. Creo que fue un buen anfitrión en el sentido de que no solo invitó a la gente de afuera: eso solo le hubiera hecho distanciarse a su ya reducido público.

FE: ¿Surgieron en esos primeros años conversaciones sobre el establecimiento de un estudio de impresión para Chinati y para Marfa?

BA: No, eso fue más tarde. Mi período activo con él fue de finales de los ochenta hasta que murió, así que fueron seis, siete, ocho años y eso es todo. Pero establecimos un estudio de impresión por un tiempo, y él invitó a algunas personas allí. ¿Robert Arber no se mudó allí para ser el impresor?

FE: Exacto.

BA: Nunca tuvo mucho impulso. Y además, el mundo de la imprenta es un lugar curioso. Es un poco como "El pozo y el péndulo," de Edgar Allan Poe: las paredes se cierran y tarde o temprano te cortarán en pedazos. Es un juego difícil.

FE: Correcto, ¿y añadir la lejanía geográfica a esa ecuación lo hace más difícil?

BA: Bueno, ya saben, no... yo recuerdo una de mis primeras reuniones donde le dije a Rudi Fuchs, "Jesús, ¿quién va a venir aquí?" y él dijo, "¡Es un destino! La gente va a Machu Picchu." ¡Y él tenía razón! Jesús, fui más de veinte veces, así que soy un testimonio vivo de su declaración.

FE: Durante los años en los que usted estuvo involucrado con Chinati mientras Judd estaba vivo, una de las actas de la junta que leímos es cuando se menciona el nombramiento

de Marianne [Stockebrand] como directora. Usted hace la moción para nombrarla directora.

BA: No había otra opción, ¡vamos!

FE: Bueno, es maravilloso leerlo en el acta y nos encantaría que lo recordara...

BA: Bueno, fue una especie de sorpresa en cierto sentido, ya saben que Don no nos preparó y dijo: "Oigan, ¿adivinen qué? Esto es lo que quiero hacer", y así sucesivamente. Simplemente dijo que Marianne era ahora la directora y sencillamente tuvimos que reconocerla oficialmente.

FE: ¿Así que no hubo ninguna conversación previa?

BA: Nada.

KS: ¿Así es como él dirigía las reuniones de la junta? ¿Se trataba de decirles qué hacer y no de hablarlo?

BA: Eran muy breves. Nos reuníamos en el edificio del banco y había el tipo alto y grande que era el contable.

FE: ¿Skinner?

BA: Skinner. Skinner, yo misma, Brydon Smith...

FE: Y Rudi.

BA: Rudi. Sí.

KS: ¿Y Annalee Newman, en algún momento?

BA: Ella vino una vez. Y nos sentábamos y todo terminaba en unos cuarenta y cinco minutos. La gran pregunta siempre era, ¿cuál es la próxima exposición que vamos a hacer? Y él miraba a Rudi para que le diera alguna idea, principalmente.

FE: Si, hubo un debate en las actas sobre una exposición de Baldessari.

BA: Ah, sí. No creo que le gustara Baldessari. Pero lo soportó.

KS: Es impresionante que lo haya soportado, sabiendo que no soportó muchas cosas que no le gustaban. Ustedes debieron haber sido capaces de persuadirlo.

BA: No sé si fue persuasión, pero de todas formas fue un acuerdo. Quiero decir, creo que a Rob [Weiner] le gustó la idea y estuvo haciendo algo de campaña en segundo plano. Ya saben, a Rob le gustan las cosas un poco más marchosas. Hubo un poco de acción y no creo que Don pensara que valía la pena ponerse firme. No era como si fuese a llevar al éxito o al fracaso en términos de su estética. Simplemente no era algo por lo que estuviera naturalmente inclinado.

FE: ¿Cree que entre usted, Brydon y Rudi hubo casi una especie de guía de conservación para servir en la junta en ese momento?

BA: Yo no lo diría así. Diría que estábamos allí para, quizás, comentar las cosas pero no para darles forma. No mucho. Rudi trajo a Malevich. Don, principalmente, tenía sus entusiasmos y nosotros, principalmente, los satisfacíamos. Así es simple. No es que no nos gustasen. No fue a contracorriente.

FE: Sí, claro.

KS: Pero me imagino que también hablaba de sus planes para Chinati y del desarrollo de Chinati y de añadir arte a Chinati.

BA: El tema no salió tanto en nuestros tratos porque, en esa época, solía haber una frase en el mundo del arte (al menos entre los galeristas): "Manténgase con vida hasta el 95." Porque con la interrupción japonesa la cosa fue desde una inundación hasta cero prácticamente de la noche a la mañana. Y, en realidad, Don tuvo algunos problemas de impuestos. Así que, en términos de expansión, de eso realmente no hablábamos por aquel entonces. Hablábamos de cómo sobrevivir.

KS: ¿Hasta qué punto cree usted que el dinero fue una preocupación para Judd?

BA: Solo cuando no lo tenía. No era un tema importante en cuanto a "Oh, necesito hacer dinero." Nunca tuve esa sensación.

KS: Una de las cosas que fue interesante en la lectura de las actas de las reuniones fueron los momentos en los que se habla de conseguir apoyo para Chinati. Creo que usted menciona desde el principio la idea de que los artistas donen reproducciones. Y hay otros debates sobre el desarrollo de la junta y si el dinero tiene que estar vinculado con ella. Usted señala que ir en esa dirección -hacia los miembros de la junta con dinero- es un camino muy peligroso. Así que me preguntaba cuánto cree usted que eso le preocupaba.

BA: Bueno, siempre y cuando él pudiera permitirse el lujo de hacerlo y apoyarlo, no era un problema importante. Era una especie de presupuesto mínimo y ahora Chinati, de alguna manera, está pagando el precio por ello debido a la forma en que estaban los hangares de artillería...

FE: Correcto.

BA: Quiero decir, no fue un trabajo de primera clase, fue un trabajo rápido. Y el edificio de los Chamberlain era lo mismo y ahora cuesta una fortuna arreglarlos. Pero respondiendo a su pregunta, no era una preocupación

en ese momento. En cierto sentido, Chinati no era una institución entonces. Era un lugar con un cierto sabor y una calidad particular. Y ahora se está convirtiendo en, o es, una institución. Y ese es un carácter diferente.

FE: ¿Recuerda a Judd hablando de querer integrar cosas más allá del arte visual en Chinati? ¿La música, la ciencia, la literatura, otra cosa...?

BA: No específicamente, pero Don tenía muchos intereses. Estaba en la junta del observatorio y su biblioteca es bastante asombrosa. Ahora está muy anticuada, pero él era un gran hombre de las artes liberales. Entonces, ¿qué hay que hacer? Nunca tuve la sensación de que quisiera establecer un programa de baile o algo así. Creo que oficialmente estaba bastante contento con las instalaciones y las obras de arte. Al final, tuve la sensación de que quería terminar esas estructuras de hormigón. Siento que nunca se hicieron o no se hayan hecho hasta ahora. Eran bastante geniales. Y la instalación de esas piezas sería una especie de complemento a las obras de aluminio con acabado de molino.

KS: Una de las cosas de las que la junta ha estado hablando es sobre el tema de los edificios de hormigón y qué hacer con lo que hay. Algunas personas han expresado su interés en tratar de terminar ese proyecto. El otro tema que ha surgido es el de los artistas que estaban en su lista de deseos. Obviamente, lo de Flavin fue llevado a cabo después de su muerte. Lo de Irwin fue llevado a cabo después de su muerte. Ha surgido la pregunta: ¿deberían añadirse otros artistas a la colección?

BA: Sí, lo sé. Ha surgido más de una vez. Fui allí una vez con Richard Long y [Judd] quería que Richard tuviera una presencia más completa en la colección.

FE: ¿Fue con Richard Long mientras Judd aún vivía?

BA: Sí. Fuimos allí y cenamos. Luego Rob, al día siguiente, llevó a Richard al Big Bend y lo dejó allí. Caminó a través del Big Bend y el norte de México. No lo sé, fue un viaje. E hizo un par de reproducciones que di a Judd... Una era lo que se ve en una caminata de sesenta minutos por el desierto, la otra era una reproducción de *Black Dust Hand Line* (Línea de mano de polvo negro). Eran geniales. Pero Judd estaba entusiasmado con él y creo que estaba pensando en uno de esos edificios donde ahora están las obras de Wesley: le hubiera gustado entregárselo y quizás hacer que él trabajara en las paredes con un gran dibujo salpicado de barro o algo así.

KS: ¿Alguno otro artista del que usted estuviera al tanto?

BA: Siempre me llevé bien con Kenny Price, y sabía que tenía algo en mente pero nunca me lo mencionó. Solo cuando tuvimos la exposición salió su entusiasmo... o me enteré de su entusiasmo por la obra de Kenny. Pero eso tiene mucho sentido. Judd y Price van juntos como la mano y el guante, es increíble.

FE: ¿Algo sobre sus cualidades espaciales y el color?

BA: Sí. Todo eso. La obra de Kenny es una especie de Chamberlain surrealista, por así decirlo. Se vuelve super-rara, y como que se mueve y es extraña. Y por alguna razón, el control de Judd hace que todo... no sé. Si puedo encontrarlas, les mostraré algunas fotos de una instalación que hice con algunas reproducciones de Judd y una obra de Kenny Price y un cuadro de Albers. Es de ensueño.

FE: ¿Los planes para las obras de Price eran que estuvieran en el edificio de adobe en Ruidosa?

BA: Es lo que había escuchado. Creo que Marianne me lo contó. Había la idea de que podría ser usada una iglesia o capilla desconsagrada, y Kenny simplemente la llenaría.

KS: Hay una supuesta lista de artistas que menciona en sus escritos. Otro es Barnett Newman.

BA: Sí, bueno, él es dueño de ese conjunto de reproducciones, o la fundación lo es. No estoy seguro de quién es el dueño ahora.

FE: Esas reproducciones están en la colección de Chinati.

KS: Albers, cuya obra no está presente en Chinati.

FE: Larry Bell está en esa lista.

BA: Lo mencionó. Había una instalación que le gustó mucho que Bell hizo hace muchos años en el MoCA de Los Ángeles.

KS: *The Dark Room* (La habitación oscura).

BA: Sí, eso es lo que recuerdo. No especificó dónde.

FE: Si Chinati trabajara con esos artistas, o en algunos casos con sus patrimonios, y cumpliera póstumamente algunas de las cosas que Judd señaló como posibilidades en Chinati, ¿cree que eso encajaría en su filosofía?

BA: Mi sensación es que no quieras volverte loco porque solo significa más trabajo y más arte que cuidar. Con la adición de Irwin y tal vez una o dos cosas más que podrían expandir o dar forma a Chinati de alguna manera, es suficiente.

FE: Usted lo ve como una cuestión de sostenibilidad.

BA: También.

KS: También parece que en las actas en que se habla de cosas como la exposición de John Baldessari, hubo un equilibrio intencionado entre las instalaciones fijas y las exposiciones temporales o especiales.

BA: Exactamente.

KS: Y podríamos hablar de cómo eso significa traer a la gente de vuelta.

BA: Bueno, sí, quiero decir que no hay nada como esos cien trabajos de aluminio en los hangares de artillería, o las grandes piezas de hormigón. Y fue un asunto importante conseguir que los arreglaran. Así que hay un montón de mantenimiento que tiene que seguir haciendo y eso es un gran problema. No es como si fuera una experiencia de una sola vez. Se sostiene a través de múltiples visitas, con Chamberlain y todos los demás artistas. Si te gustan ese tipo de cosas puedes volver más de una vez. Y si no, con una vez es suficiente. Tuve tratos con Judd y me gustó el lugar y estaba loco por él. Una vez fui con unos amigos de Suiza y el tipo con el que estaba quería comprar un terreno. Él pensó que era tan hermoso. Quiero decir, es como ningún otro lugar en la tierra. Solía haber un gran restaurante mexicano en el camino hacia Alpine, *Carmen's*. En aquel entonces todo era muy cercano. No puedo decir que tuvieramos grandes y hondas conversaciones sobre ello, pero lo pasábamos muy bien. A Don le gustaba mucho el solot. Una vez fui allí a entregar unas reproducciones en pleno verano. Me dijo, "¿Por qué no vienes a cenar a las cinco en punto?" Le dije que sí y me presenté a las cinco. Tenía una señora agradable que cocinaba para él. Y nos sentamos a beber vino italiano barato, Corvo. A él le gustaba. Nos sentamos allí y comimos rábanos, hablando, hasta que prácticamente oscureció. Fue muy agradable. Nunca lo olvidaré. Tan relajado. Tenía una forma de ser que era realmente mágica. Eso fue en la casita de La Manzana.

KS: Me sorprendió después de leerlo y oír hablar de él que la primera vez que lo conocí su voz era en realidad bastante suave. Estoy segura de que cuando gritaba era diferente.

BA: Nunca le vi gritar. Lo he visto ponerse furioso, pero no cambió mucho. Se podía ver por su cara y su postura y así sucesivamente. Tenía la habilidad de ponerse super enojado. Era aterrador para algunas personas. Traté de evitarlo.

FE: Puede que usted haya sido el miembro más antiguo de la junta de Chinati. El afiliado formal más antiguo que abarcó tanto el período de la vida de Judd durante los primeros días de Chinati como después.

KS: ¿Cuáles cree que son algunos de los peligros de los que la junta debería ser consciente?

BA: Convertirse demasiado en una institución. Básicamente, es un lugar de arte. Tienen que apagarse al arte ante todo. Todo lo demás no importa. Puede que importe para la financiación, para otro tipo de cosas, pero no importa. Exposiciones realmente geniales, cosas simples, bim, bam, bum: eso es todo. Cautivante... hipnotizante. ¿Por qué creen que volví tantas veces? Es estimulante para mí.

FE: No necesariamente vuelves por lo nuevo, sino para ver lo mismo de nuevo.

BA: Me gusta esa mentalidad... Una vez, cuando estaba en el rancho cercano, el pequeño rancho, Michael Govan estaba allí, y estábamos hablando, y dije que los artistas ya no piensan así. Es una cápsula del tiempo en términos de sensibilidad. No encuentras ese tipo de inclusión, expansión, posibilidades -todas las cosas- lo que yo llamo un punto de vista de mente abierta.

FE: ¿Cree que es generacional o específico de Judd?

BA: Ambas cosas.

KS: El optimismo, la visión del mundo de la que usted habla, parece conectar con él en cuanto a la política. Se involucró en los planes de Robert Moses para el SoHo -el Judd político, el Judd ciudadano-, parecía ser parte de esa visión del mundo.

BA: Sí, yo diría que sí. Había una bandera al revés que hizo durante la guerra de Vietnam. Estaba muy comprometido con el mundo. Tenía una visión que lo abarcaba todo. Piensan en todos los lugares donde le gustaba establecerse. Hubo una evolución y él tenía el espacio para hacerla. Una vez fui con él a Tiffany's porque tenía la idea de hacer platos de cerámica, juegos de mesa. Estaban dispuestos a hacerlo, pero no le gustó el trato, así que dijo que no. Fue interesante. Pensaba en todo. No era diseñador de ropa, pero para cualquier cosa con la que tuvieras que vivir él tenía una idea para ella, un espacio para ella -baño, cocina...-

KS: Una vez me senté con Marianne y revisé algunos de los documentos del edificio del banco. Había una carpeta para los diseños de los platos, y una carpeta para, creo, bufandas y textiles. La visión del mundo era desde lo

pequeño a lo gigantesco.

BA: Uno no se encuentra con eso muy a menudo.

KS: ¿Cuáles cree que son algunos de los mayores malentendidos sobre Judd?

BA: Mucha gente no entiende el espacio y él era profundo con el espacio. Cuando la gente tiene y se ocupa de su obra, no se ocupa del espacio como algo. Se convierten en cajas o en algo menor en lugar de ser magníficas y espirituales. De acuerdo, es algo delicado. Es el objeto y cómo está colocado y cuánto espacio hay a su alrededor. Muchos detalles entran en juego, en hacer la obra. Es magnífica o noble o ambas cosas a la vez. Creo que mucha gente no lo entiende. No entienden el concepto de la obra o cómo debe ser tratada. Entonces se ve reducida en sus manos.

KS: Si comparara el hecho de trabajar con Judd en series, ediciones o reproducciones en comparación con otros artistas, ¿él estaba más involucrado, discrepaba menos?

BA: Bueno, nunca decía mucho, así que no podemos entrar en si discrepaba o no. En primer lugar, le encantaban los grabados -las cosas de los Viejos Maestros que coleccionaba-; en ese sentido era un placer trabajar con él porque le gustaba el medio. Tenía sus ideas al respecto, y una apreciación de los diversos aspectos del grabado. Él era específico y decía, "De acuerdo, quiero este color y este color." Usaba sus colores estándar, así que era bastante sencillo. Luego estaba la cuestión de cómo se trabajaría las proporciones en el diseño y todo lo demás. Haz esto y haz esto y haz esto y muéstramelo. Y se sentaba y lo miraba durante largos, largos, largos períodos de tiempo. Y entonces se obtenía alguna sensación de, sí, lo haremos de esta manera o no, no lo haremos de esa manera. Al tal vez deberíamos intentar esto o cambiar esa línea. Pero volvía después de mucha consideración y pensamiento. Así que entonces hacíamos lo que él había pedido. Él era el jefe. Saben, no hemos hablado mucho sobre Chinati, ¿o sí?

FE: Una de las épocas que nos interesa, si tiene más que decir al respecto, es el momento inmediatamente posterior a la muerte de Judd.

BA: Bueno, el gran tema fue el modo de supervivencia. La idea nunca estuvo en duda. Había solo la cuestión de si podía o no ser perpetuada o mantenida.

FE: Tengo la sensación de que ahora hay un sentido diferente del modo de supervivencia, que trata más de mirar al futuro e imaginar lo que viene después para Chinati mientras pasa de un modo en el que la gente que conocía a Judd habría tenido esa implicación directa. Usted y ellos tienen en sus huesos una sensibilidad sobre el significado del lugar. Eso está en la raíz de lo que estas conversaciones esperan capturar. Que sirvan como una especie de cápsula del tiempo y enfaticen o diagramen los aspectos esenciales de esa cultura.

BA: Como dije al principio, fue profundo y grandioso al mismo tiempo. Tenía esta cualidad tan especial. En realidad, tener los museos holandeses como recurso para los préstamos ¡hizo que tuvieramos allí todas estas cosas buenas! La mayoría de los museos no prestarían bajo esas circunstancias. Hizo que todo fuera muy especial.

KS: Han estado arriba en el edificio del banco? ¿Esa serie de puertas? Es tan emblemático de Judd.

FE: Cada habitación con un propósito asignado.

KS: Recuerdo la primera vez que fui allí y hablé sobre la colocación de los muebles, de lo mucho que él movía las cosas de un lado a otro y de un lado a otro hasta que...

BA: ...estaba en el lugar correcto. Otra vez más, esa es la preocupación de Judd con el espacio. Y cuando lo ves, está tan claro.

KS: Todos hemos visto antes las sillas de Mies o Aalto, pero cuando las ves con suficiente espacio para respirar, son diferentes.

BA: Sí, y son más interesantes. Realza el entorno.

FE: ¿Visitó a menudo la calle Spring y vio algún cambio en la forma en que usaba ese espacio?

BA: Vi que tenía varias cosas expuestas de vez en cuando en la planta baja. Arriba hablábamos. Me recordaba a Sir John Sloane. Experimentó más para sí mismo que nadie. Colocar el suelo en el techo, el lavabo en el armario, ese tipo de experimentación con tu propio estilo de vida, es algo interesante. Se atrevió a probar cosas para sí mismo antes de forzar la idea para alguien más. Es imposible transmitir la atmósfera de aquel entonces. Quiero decir, ahora tiene su atmósfera y eso es real desde hace varios años por lo menos. Mi asociación ha sido bastante consistente, y fue consistente en los primeros días cuando Judd llevaba la batuta y cuando Marianne también lo hacía, hasta el final. No sé cómo se captura todo eso en una historia oral.

## WILLIAM AGEE

**RWB**: ¿Deberíamos empezar con la más básica de las preguntas? ¿Cuál fue su primer encuentro con la obra de Judd? ¿Vio la obra antes de conocer al hombre?

**BILL AGEE**: Mi primer encuentro con ella fue en la exposición de *Estructuras Primarias*. Había terminado mis estudios de posgrado en Yale en 1963 y vine a NY y tuve suerte. Obtuve dos becas para trabajar de forma independiente y una fue sobre la abstracción del color estadounidense, que comenzó con los Sincromistas y que todavía perdura hoy en día. Gracias a ese trabajo obtuve un empleo en el Museo Whitney. El resultado de ese trabajo fue una bonita exposición en Knoedler, cuando estaba en la calle 57, y fue muy bien recibida, con un buen catálogo, y provocó mucha atención. La comisaria de Knoedler, Jane Sabersky, conocía a Jack Baur, que era director asociado del Whitney. Jane sabía que uno de sus comisarios se iba y que buscarían a alguien, así que envió una nota a Baur junto con el catálogo<sup>2</sup>. Fui a hablar con el Whitney y me contrataron. Fue estupendo. A mediados de los sesenta el Whitney se preparaba para mudarse al edificio de la calle 75. Siempre tuve una relación curiosa con el Whitney. Algunos pensaban que yo no era leal a la institución porque siempre iba a contracorriente, y necesitaba a alguien así. Pero nunca me gustó mucho el nuevo edificio, aunque lo defendí públicamente. ¿Qué más se puede hacer? Trabajé en la gran exposición inaugural del Whitney. Empecé en enero del 66 y esa exposición era en mayo o algo así, y Lloyd Goodrich se encargaba de hacer las selecciones. Goodrich era un gran hombre, pero era un tipo que se decantaba principalmente por el siglo xix y principios del xx, y el Whitney fue claramente muy lento en involucrarse con el arte estadounidense más contemporáneo. Me encargué de introducir al museo en una dirección más contemporánea. Una de las cosas que noté en la colección fue que no había ningún Rothko, ningún Newman, ningún Still. Había un De Kooning, un Pollock. Quiero decir, era una colección realmente escasa. Estaba claro que el Whitney, en esencia, había omitido el Expresionismo Abstracto. Había organizado una exposición maravillosa justo después de la muerte de Gorky, pero eso era casi todo. Me dispuse a abogar por una mayor participación en aspectos más contemporáneos. El Whitney montaba exposiciones históricas, pero consideré que necesitaba involucrarse más con artistas más actuales y yo había venido a Nueva York para involucrarme más con el arte contemporáneo. En realidad, yo no sabía nada. Acudi a la exposición *Estructuras Primarias* en 1966 y me deslumbró, al igual que a los demás. Fue una exposición extraordinaria: una revelación, un punto de inflexión, o como quiera llamarse.

Entre las obras que vi estaban las de Judd, que me impresionaron mucho. Pensé que él destacaba, era tal vez lo mejor de allí. También me encantó la pieza de ladrillo de Andre en el suelo. En una reunión, saqué este tema: que necesitábamos exponer a artistas -tal vez en la mitad de su carrera-, pero artistas que fueran prometedores.

Dije que artistas como los que veíamos en la muestra de *Estructuras Primarias* habían cambiado claramente el curso del arte -quiero decir fundamentalmente- y debíamos involucrarnos en eso. La otra idea que tuve y que me gustó era que tienes que mirar tu propia colección y lo que tienes. La mitad de las veces los lugares no saben lo que tienen o no lo utilizan mucho. Teníamos una colección de escultura contemporánea que Howard Lipman había coleccionado y entregado al Whitney, y que había desarrollado cierta controversia. Hilton Kramer había llamado a Howard Lippman "comisario sin experiencia artística" porque él dictaba las opciones y luego las daba al museo. Pero tenía buen ojo. Así que dije, "Tenemos esta gran escultura," y Jack Baur, director del museo, dijo, "Es una buena idea, Bill, y creo que Judd o Morris serían una buena elección. Me gusta la obra de Judd," y dije: "Escojamos a Judd," y eso fue todo. Ni siquiera había conocido a Judd. Así que nos decidimos. Al día siguiente estábamos en el loft de Frank Stella eligiendo uno de los transportadores, y Leo Castelli estaba allí. Le dije: "Leo, necesito hablar contigo," y me dijo: "Bien," y luego se dirigió al metro! Pensé que tendría una limusina, ¿saben? Cogimos al metro y nos dirigimos a la parte alta de la ciudad mientras le contaba nuestras ideas y planes. Él asintió y dijo, "Bien." Unos días después me llamó y dijo, "Bien," y unos días después acudi y me reuní con Don.

**MARIANNE STOCKEBOARD**: ¿En la Calle 19?

**BA**: Si, en la Calle 19. Comimos un par de veces en Max's Kansas City. Las camareras estaban... todo el mundo estaba drogado. Pedías una hamburguesa y te servían un rosbit. Y cuando decías, "Eso no es lo que he pedido," te decían, "Genial, hombre, esto es mejor" [risas]. Max tenía un acuerdo con los artistas de toda la ciudad según el cual le dabas una obra, la colgaba y luego te dejaba comer gratis. Judd estaba harto del restaurante de Max. Pero de todos modos, tuvimos una agradable charla y él fue muy afable. Nunca dijó mucho. Decía "Está bien," y estaba dispuesto. Nos pusimos a trabajar escogiendo las obras. No podría haber sido más fácil trabajar con él. Creo que uno de los mitos es que Don era realmente irascible y que era algo desagradable y difícil de trabajar con él. Nunca vi eso. Don tenía un temperamento, como todos sabemos, y podía cambiar abruptamente. Se ponía rojo como la remolacha, pero se calmaba. A veces hacia juicios abruptos: él canceló la exposición en Pasadena (después del Whitney me fui a Pasadena) y ellos la habían organizado, pero nadie hizo nada al respecto. Así que Don me dijo lo que necesitaba y yo le dije: "Don, no sé si podemos hacer eso," y me respondió por escrito diciendo: "La exposición está cancelada." Así que fui lo suficientemente sabio como para invocar la regla de las 24 horas: Cuando alguien está realmente enfadado (yo también lo estaba), no hagas nada durante veinticuatro horas. Llamé a Don al día siguiente y me dijo: "Si, está bien," y lo solucionamos.

En el Whitney dijeron: "Bien, haremos la exposición, pero tienes que hacerla a mediados de febrero porque es el único momento que tenemos disponible y solo puede durar cinco semanas," lo cual era realmente un tiempo imposible. Pero era una de esas cosas en las que es ahora o nunca, así que lo haces. Don fue simplemente genial. Don y Leo lo resolvieron, así que Leo le prestó algo así como 20.000 dólares para hacer nuevas obras. Y una de ellas era una fila de ocho cajas de acero inoxidable con muescas, las piezas del suelo. Luego estaba la rampa, y también había al menos un par de otras obras. Creo que una era una pieza de suelo con el interior de aluminio, que el Whitney compró en esa exposición. Estoy bastante seguro de que era nueva. Llegaban las cajas y la instalación era como una fábrica industrial, era casi como David Smith en el sentido industrial. Fue increíble, trabajamos todo el fin de semana. Goodrich y Baur pasaron por allí para echar un vistazo y Goodrich miró a su alrededor y dijo: "¡Lo que ha hecho Dios!" [risas]. Pero lo hicimos. Llegaban las obras, las desempaquetábamos y Don simplemente decía: "¿Dónde quieres esta?" Tenía en mente un plan aproximado, pero fue más bien prueba y error. Fue una de las primeras grandes exposiciones que instalé, pero tuve la suerte de principiante. Todo encajó. Nunca discrepó o discutió. No había ningún, "¿Estás seguro?" o "¿Estás loco?" Nada de eso. Estaba totalmente dispuesto y cooperó totalmente. Supongo que ninguno de los dos teníamos idea de lo que estábamos haciendo, así que fuimos a ciegas y con intuición. La única vez que no lo fue fue cuando uno de los chicos entró y puso su cámara en una de las obras, y Judd la cogió y simplemente la rompió. No dijo ni una palabra hasta que cambió bruscamente. Estoy muy orgulloso de esa exposición. ¡Han visto las imágenes de esa instalación? Debo decir que fue hermosa.

**MS**: ¿Fueron varias salas o estaba dividida?

**BA**: No, yo no creía en las divisiones. Simplemente la abrimos casi como si fuera un campo de esculturas. Cuando salías del ascensor, quería que vieras ese campo de esculturas. Y muchas de ellas estaban a baja altura, así que no te bloqueaban la vista y podías ver por encima de ellas. Quería ese impacto. La otra cosa era que, con paredes, el tiempo era tan corto que si metía la pata con una pared, no había tiempo y te quedabas con ella sin otra opción. Era a toda velocidad, y funcionó muy bien. Don siempre estaba muy tranquilo por la mañana cuando empezábamos, sobre las 10:30 o las 11. Un día estaba muy callado y le dije: "Don, ¿estás bien?" y me dijo: "Sí, aunque estoy muy cansado. Mi hijo nació anoche." Y yo dije, "Ah, Jesús, Don. Te habría dado el día libre." [risas] Así que pasaban muchas cosas. Pero así es como conocí a Don y cómo se produjo esa primera exposición.

**MS**: ¿Usted y Don se veían regularmente? ¿Cómo continuó su relación desde allí hasta Pasadena y cuándo se mudó usted a Pasadena?

**BA**: En 1970. El nuevo museo de Pasadena acababa de abrir, y yo llegué en noviembre de 1970. Debo decir que era muy impaciente y mi trabajo soñado había sido en el Museo de Arte Moderno. El Moderno me reclutó del Whitney. Y fue una mala elección. Acepté el trabajo y no pudo haber sido peor. Fue simplemente horrible. Nuestra hija estaba a punto de nacer y yo dije, "No puedo estar aquí, no puedo estar aquí mientras traigo una niña al mundo," así que dije, "Me marcharé." Redacté una carta de renuncia el viernes a

las 4 e iba a llevarla a la oficina de [William] Lieberman para que todo sucediera durante el fin de semana y no hubiera ningún alboroto (no es que lo hubiera). Así que dije: "Vale, está bien," y la escribí yo mismo. Me levanto para ir al despacho de Lieberman y suena el teléfono. Lo cojo y es el Museo de Arte de Pasadena llamando y me dijeron, "¿Estaría interesado en venir aquí como nuestro comisario jefe y director de exposiciones?" y dije, "Bueno, esto es muy interesante... ¿me pude dar diez minutos? Si, estoy interesado, pero tengo que hacer una cosa." Estaba listo para salir de Nueva York. Siempre había querido ir a California. Así que llamé al tipo después de dejar mi carta de renuncia y le dije: "Lo aceptaré. Me gustaría ir allí," y él dijo, "Bien, le enviaré un billete." Llegué y había oido rumores acerca de ello, pero Pasadena había construido a finales de los sesenta el edificio de museo más horroroso que jamás hayan visto. Frank Gehry estuvo veinte años trabajando en ese edificio y no lo he visto desde que Gehry lo arregló. Estaba mal construido, pero era un espacio. Nunca habían recaudado suficiente dinero para pagar el edificio, y mucho menos para dirigir el lugar. Pero pensé, "Eh, son los sesenta de go-go. En realidad, no lo era. Eran los setenta, y fue una lucha. Lo primero con lo que tuve que lidiar fue con esta exposición de Judd que ya había sido planeada. John Coplans había sido el comisario antes que yo y había hecho la exposición inaugural, lo que ayudó a llevar el lugar a la bancarrota. Pero esa exposición estaba allí y Coplans la había dejado hecha un desastre. Le pagaron una cantidad exorbitante y luego se fue. Dependía de mí instalarla y salió bien. Es verdad que tuvimos ese incidente en el que Don dijo que cancelaba la exposición. Se trataba de Jamie Dearing [asistente de estudio de Judd]. Dijo: "Jamie Dearing vendrá y necesita que le paguen 100 dólares al día," y pensé que era demasiado. No lo era, pero eso es lo que pensé en ese momento. Don dijo que cancelaba la exposición. Así que al día siguiente dije: "Bien, lo haremos, Don," y salió bien. El catálogo que hizo Coplans era bastante bueno y yo lo hice lo mejor que pude, pero pensé: "Esto no se parece en nada a la exposición en el Whitney." No se parecía en nada. Ese espacio era tan horrible. Había dos alas, y luego dos secciones en forma de pesas de halterofilia en cada extremo y estrechos pasillos que los conectaban. De una forma u otra no era un buen espacio y la iluminación no era muy buena. Solo podía negar con la cabeza. Pero era lo que había.

**MS**: ¿Acudió Don?

**BA**: ¡Oh, sí!

**MS**: ¿Instalaron de forma colectiva la exposición?

**BA**: Oh, sí. Lo hicimos juntos y Jamie estuvo allí y ayudó y estuvo bien. Todos coincidimos en que estábamos haciendo lo mejor que podíamos hacer con ese espacio y todo salió bien.

**RW**: ¿Hubo algunas obras ubicadas en esa exposición que fueron hechas específicamente para el edificio?

**BA**: Sabe, creo que la gran pieza que era el tubo.

**MS**: ¿Qué procedía del Almacén Castelli?

**RW**: ¿Y qué va de pared a pared?

**BA**: Sí, de pared a pared. Esa era una cosa para la que el espacio era bueno, porque lo teníamos y era lo suficientemente amplio. En realidad era muy bueno. ¿Y estuvo en la exposición de Castelli?

**MS**: Sí, en el Almacén en el 69.

**BA**: Quedó estupendo. Al final de la exposición envié las cosas de vuelta a donde fuera. Pero dije: "Don, ¿qué quieres hacer con los..." ¿Cómo se llaman?

**RW**: Siempre los llamé canales o piezas de tubos.

**BA**: ¡Los canales! Sí, los canales. "Entonces, ¿qué quieres hacer con ellos?" Y él dijo: "Bueno, no tengo donde ponerlos," y yo dije: "Eso es bueno, porque no podemos permitirnos enviarlos a ningún sitio. ¿Qué tal si nos dejás quedárnoslos por un año en préstamo?" ¡Fue una instalación maravillosa! "Y cuando los necesites, nos lo haces saber y te los enviaremos." Así que eso es lo que pasó. Cuando llegó el momento, un año después, no tenía ni idea de lo que Don estaba haciendo en Marfa. Me enteré de ello, pero no pude entenderlo. Dijo: "Don, ¿a dónde quieras que envíemos esto? Quiero decir, ¿cuál es la dirección que debo darle al camionero?" y él dijo: "Dile que vaya al primer semáforo de Marfa, toque la bocina y yo saldré." [risas]

**RW**: ¿Y ese fue su primer conocimiento de que algo estaba pasando en Texas?

**BA**: El primer conocimiento real. Cathleen Gallander hizo una exposición de Judd en Corpus Christi en 1977. Ella era una gran seguidora de Judd y me pidió que la ayudara. Creo que escribió un artículo o algo así. Fui a Corpus Christi y Cathleen fue contratada para dirigir este museo que llamaban el Museo de Arte del Sur de Texas, Corpus Christi, y esta fue la primera exposición.

<sup>1</sup> Exposición colectiva, en el Museo Judío, Nueva York, 1966, comisariada por Kynaston McShine.

<sup>2</sup> William C. Agee, *Synchronism and Color Principles in American Painting, 1910–1930*, catálogo de la exposición, Mo Knoedler and Co., 12 de octubre – 6 de noviembre de 1965.

Fue una exposición maravillosa pero cuando se inauguró los administradores dijeron: "Eso no es lo que queremos decir cuando hablamos de arte moderno!" Pensaban más en Andrew Wyeth y Norman Rockwell. Esa exposición salió bien. También hubo toda una serie de otras exposiciones en Texas. ¿Pero cuándo fui por primera vez a Marfa? En 1975 dejé Pasadena y me fui a Houston. Le habían dado el museo a Norton Simon. No se lo vendieron, se lo dieron a él. Yo estaba en Houston. Yo había adquirido una gran pieza de Judd para el Modern, lo de las piezas verdes o turquesas de "Chevrolet." Así que, en el Modern conseguimos eso y luego en Houston conseguí una de las hermosas piezas de suelo, de latón, pintada de rojo en el interior, que se refleja hacia arriba. Eso era realmente fascinante. Eso fue claramente cuando Don estaba haciendo cosas nuevas. No había ilusionismo, bueno, lo había, pero era real. Don y yo nos mantuvimos en contacto, pero yo no había estado mucho en Texas.

Llegué a Marfa, creo, en el 76.

MS: ¿Así que él estaba en la Manzana y, ¿había empezado a instalar algunas de las habitaciones?

BA: Oh, sí. ¿Qué más había? No había mucho.

MS: Bueno, probablemente solo había la Manzana en aquel entonces. ¿Y seguía viviendo en esa casita?

BA: Sí, eso es. Así que solo había la Manzana.

RW: ¿Recuerda cuando estaban en el ambiente las primeras insinuaciones de hacer algo para el público? ¿Cuándo lo escuchó por primera vez?

BA: Creo que al hablar con Don empecé a entenderlo y a comprenderlo.

MS: Para nosotros es interesante entender cuándo Judd pudo haber comenzado a desarrollar las ideas que finalmente condujeron a Marfa y lo que se convirtió en Chinati: la idea de instalaciones a largo plazo o permanentes y limitadas a pocos artistas. ¿Recuerda haber ido allí [al número 101 de la Calle Spring], donde ya había empezado a pensar en instalar obras por períodos más largos?

BA: Si, volví de Houston a Nueva York (esto habría sido a mediados y finales de los 70) y ya había obras expuestas. Incluso entonces era como un museo. La idea surgió de una exposición de Sandback en su casa, estaba abriendo y usando su propio espacio. Eso fue en 1970. De lo contrario, hablábamos de mostrar a los artistas en profundidad, y esperaba que pudiéramos conseguir más obras de Judd para poder mostrarle en profundidad. El Whitney tenía esta extraña política de que no les gustaba coleccionar las primeras obras de los artistas porque era injusto para ellos y restaba méritos a su obra actual. Bueno, ya saben por qué el Whitney nunca desarrolló una buena colección en profundidad.

KS: Nunca empezaron de verdad.

BA: Si, seguían erradicándola y borrándola sobre la marcha.

RW: ¿Escuchó a Judd expresar muestras de escepticismo sobre esas políticas y sobre los museos en general?

BA: Oh sí, habló y por supuesto escribió sobre la idea de "un artista, una obra," y, por supuesto, habló de lo mal que se instalaban normalmente las obras. Yo también lo hice. ¡Y sigue siendo cierto! Eso estaba en nuestras conversaciones desde el principio. Esas semillas estaban ahí. No me di cuenta y me llevó un poco de tiempo descubrir lo que estaba haciendo con Chinati.

RW: ¿En aquel entonces estaba usted al tanto de la presencia en los primeros años de la Fundación de Arte Dia?

BA: Oh, sí. En cuanto llegué a Houston en 1974, Heiner Friedrich estaba en mi puerta. Él y Judd ya hablaban de ello a fondo. Heiner ya era un tema para Judd, "Maldito Heiner," decía. Heiner venía a mi oficina y decía: "¡Bill! ¡Bill! ¡Tiene una gran oportunidad aquí con este museo! ¡Impresionará de verdad con esta instalación!" "¿Qué será, Heiner?" "¡Llenaremos todo el museo con la tierra de Walter De Maria!" Y yo dije: "Heiner..." Y él dijo: "¡Por qué no, Bill!?" El tipo estaba loco. Pero tenía...

MS: Tenía empuje. Todavía está aquí en los EE.UU. pero también pasa bastante tiempo en Alemania. Ha creado una fundación allí, en el sur de Munich, que se llama Das Maximum.

BA: ¡Lo contrario del minimalismo!

MS: Hay instalaciones. Están las Parejas Europeas de Flavin y varias esculturas de Chamberlain. Luego las pinturas de Baselitz y algunas obras de Serra y algunas otras cosas que he olvidado. Se podría decir que se basa en las ideas de Chinati, pero también es muy distinto.

RW: Y todavía tiene algunas tierras en el oeste de Texas. Cada vez que regresa a Marfa, viene a Chinati y quiere visitar el edificio Chamberlain. Todavía está muy comprometido. Desde su perspectiva, ¿cómo trabajaron juntos Heiner y Judd durante esos primeros años?

BA: Con dificultades.

RW: ¿Incluso desde el inicio?

BA: Si, era muy consciente de ello. Siempre estaban en desacuerdo. Al menos a mí me lo parecía. No era una relación fluida.

MS: ¿Y cómo sabe de las complicaciones entre Heiner y Judd? ¿Fue porque él se lo dijo? ¿O se encontró con ellas en persona?

BA: Oh, Judd me lo dijo, pero se podía ver que Heiner peleaba por su causa y los malentendidos y todo eso. Mi sensación era que tal vez Don estaba pidiendo demasiado, pero no puedo estar seguro de eso. Y Heiner se llenaba de ideas como, "¡Llene mi museo de tierra!" Así que pude ver cómo prometía y extendía demasiado las cosas, o prometía más de lo que podía cumplir. Pero progresó a pesar de todo aquello. Fue en el 76 o 77 que nos invitó a todos a Marfa para el Día de Acción de Gracias y fue un gran fin de semana. Vinimos de Houston y Dudley [de Bals] y su marido vinieron con un montón de pescado, porque Judd quería pescado. Fue un momento increíble. Salimos y recorrimos la tierra y ese pavo fue el más grande que he visto en mi vida! Estuve ahí durante cuatro días. Una de sus ayudantes, ¿cómo se llamaba?

MS: ¿Lorena [Negley]?

BA: ¿Quizás? Siempre tenía una olla de alubias!

RW y MS: Si, Lorena.

BA: ¡Y tortillas! Siempre que tuvieras hambre, simplemente entrabas allí. ¡Era fantástico!

RW: Y cuando dijo que recorrió la tierra, ¿fue al viejo fuerte abandonado?

BA: Sí, fuimos a todas partes. Y estábamos en las colinas. Había un viejo refugio donde nos detuvimos, y Don tenía ese Range Rover que, en la parte trasera, estaba equipado con carne enlatada y cosas así. Jaime hizo un fuego y tomamos café de vaquero y carne astillada en un frasco. Fue increíble. Ese es el esquema general. Luego en el 82 volvimos a Nueva York y fui un par de veces a trabajar con Don. Recuerdo haber trabajado con él en la instalación de las piezas de hormigón en el exterior. Ay, pensaba que con el hormigón tal vez no sería tan exigente, pero no.

Resulta que hay todo un arte en la fabricación del hormigón.

Hay buenos fabricantes de hormigón y no tan buenos fabricantes de hormigón. Hay todo un conocimiento especializado en hormigón. Si poníamos uno de esos bloques en su lugar, todavía quedaba este espacio: Rechazado. Y yo le decía: "Don, no sé si puedes mejorar con el hormigón," y él sacudía la cabeza: "Ya veremos." Luego siguió y tal vez consiguió que alguien investigara de verdad el hormigón. Para entonces ya estaba empezando con Chinati. ¿Eso habría sido a mediados de los ochenta? Sí. Al principio, yo estaba en la junta de la Fundación Chinati (de nuevo, sin mi conocimiento).

KS: ¿No le pidió que estuviera en la junta?

BA: No me lo pidió. Don no preguntó. Fue muy decidido, simplemente lo hizo. Y yo lo respetaba mucho. Bien. Si podía ayudar, entonces bien. Entonces, no puedo recordar, pero teníamos la idea de que trabajaría con él y podría ganar algo de dinero como consultor haciendo esto o lo otro. Luego eso se malinterpretó y tuvimos una gran discusión, y no lo volví a ver. No lo volví a ver mientras estaba vivo. Ese es uno de mis grandes arrepentimientos. Alguna estúpida cosa impulsiva por parte de ambos. Fue una estupidez. Pero ustedes lo entienden. Don era un verdadero visionario. Quiero decir, lo que estaba pensando y logró con toda su ayuda fue uno de los grandes logros del siglo XX. Quiero decir, piensen en ello. Desde, "Dile al conductor que toque la bocina y saldré" a lo que es hoy en día. Quiero decir, es extraordinario.

MS: ¿Cómo describiría lo que él quería hacer en contraste con lo que el museo normal quería hacer? Quiero decir, ¿los fundamentos filosóficos o los aspectos prácticos?

BA: No creo que a Don le preocuparan nunca los aspectos prácticos. Decirle: "Don, no creo que puedas conseguir hormigón así," y entonces lo hizo. Creo que lo que ha pasado ahí... me pregunto incluso si Don había previsto que fuera tan grande y complejo como lo es ahora.

RW: Porque simplemente creció a partir de: "Exponer a tres artistas: Judd, Chamberlain, Flavin," pero parecía que le había traído para ayudar a articular la misión. Sabe, usted escribió la introducción del primer catálogo de Chinati. Confío bastante en su experiencia para ayudarle a formular cuál era esa misión.

BA: Teníamos una buena relación, hasta que la arruiné. Sí, yo escribí aquello.

RW: Lo hizo. ¿Recuerda que dijera algo sobre cómo podrían ser los otros programas? Sabe que hay un programa de residencia de artistas y un programa de exposiciones. ¿Alguna vez compartió algo sobre eso?

BA: No. Quiero decir, claramente iba a hacer exhibiciones de la época de la exposición de Sandback. Incluso en las primeras instalaciones en Spring Street, esas eran como pasar a través de los otros grandes artistas de su tiempo - ya era un

mini-museo de una gran cosa después de otra. Creo que esa fue una de sus ideas rectoras: que tiene que haber un lugar donde se pueda mostrar lo mejor, donde una especie de juicio y ojo reales estén constantemente trabajando. Y que los museos estaban demasiado desmenuzados, y ahora son una ayuda para la conciencia social, ya no son realmente museos. Él realmente tenía esta idea de lo mejor. De lo que era bueno, mejor y lo mejor. Y a medida que avanzaba, tenía una sorprendente diversidad de gustos. Además de todo esto, creo que Judd lleva a cabo una larga visión de los gremios medievales, donde todas las artes estarían integradas. Los grandes artistas producían todo tipo de cosas. Podrías ser arquitecto, pintor y escultor. Apuntó a eso y creo que realmente lo vio. Eso llega a través de la Bauhaus, por supuesto: la unificación de todas las artes. Es interesante que Judd sea a menudo etiquetado como una especie de formalista minimalista remoto, pero eso no es cierto en absoluto. Él realmente vio el arte como una forma de mejorar la sociedad. Escribió en algún lugar que la gente siempre se preguntaba: "¿No es utópico tratar de mejorar la sociedad?" Pero dijo: "¿Por qué es utópico tratar de mejorar las cosas?" Vio a mucha gente quejarse y a muy poca gente hacer algo al respecto. Bueno, Judd lo hizo. Y en una escala que pocos podrían imaginar. En esa mezcla de arquitectura y reproducciones, la arquitectura lo era todo. Creo que esa es otra cosa que tenía en común con Brancusi. La última conversación que tuve con Don -habría sido a finales de los ochenta- estaba en Marfa y dije algo como: "Don, ¿y ahora qué? ¿Qué tienes en mente?" Y debíamos estar sentados en la casa o en algún sitio de la Manzana y sacó un pedazo de papel (tal vez fuera incluso una servilleta) y dijo: "¡Tengo en mente algo para desafiar a los griegos!" Era era la ambición de Don. ¡Él fui a por lo más alto! La difusión de la obra y el interés (ustedes lo saben mejor que nadie), ni siquiera tengo idea de cuán vasto era. ¡Todo lo que puedo recordar es que pensé que estaba trazando el mapa de la Acrópolis! Estaba tan aturdido.

KS: Quería preguntarle sobre una frase que escribió. Supongo que no mucho después de que Judd muriera, usted escribió esta apreciación -y me impresionó mucho al leerla-. Usted dijo: "Hay una integridad y unidad en su arte, sus ideas y su vida," lo cual es algo que me impresiona una y otra vez. Me preguntaba de dónde pensaba que venían la integridad y la unidad.

BA: De su carácter. Creo que eso es lo que era... eso es lo que buscaba. Sentía que podía haber una sociedad decente. Creo que era eso. Todo estaba conectado y una cosa formaba parte de la otra. Había una integridad en la vida, y una aspiración espiritual de unidad en tu propio ser. Que lo dices y lo que piensas y lo que haces y cómo actúas estén bastante de acuerdo, y hay una integridad en tu sentido de ti mismo y del mundo. Y Judd tenía eso. Y con el minimalismo, por supuesto, mucha gente siempre ha dicho: "Oh, es aburrido porque estás destinado a aburrirte," o "Es arte del abecedario" -Barbara Rose lo dijo mucho-. "No tiene sentido." Bueno, eso no es verdad. Rose nunca supo de qué estaba hablando. Judd tenía una compleja teoría de la sociedad y de lo que podemos saber. Algunas de esas cosas son asombrosas. Quiero decir, estudió filosofía por una razón, y se nota. Su mente -cuanto más pienso en ello- era tan grande. Y había una generosidad de espíritu en él. Aunque podía ser un cascarrabias. Hay una historia que todavía me encanta, que la esposa de Jack Wesley -Hannah Green- salió a ver las 100 obras en aluminio y regresó y dijo: "Don, jeso es casi místico!" Y él se puso rojo como la remolacha y dijo: "¿Qué quieres decir con 'casi'?" Y lo es, con la luz y todo. Luego está ese sacerdote jesuita que dice, "Usted y yo estamos en el mismo negocio," y es profundamente espiritual y trascendental. Recuerdo que aquel día de Acción de Gracias hubo tanta comida, tanta bebida y él salió e ¡hizo que dispararan a un ciervo! Era un día demasiado temprano, así que el guardabosques apareció y Judd tuvo que pagar una multa de 100 dólares. Pero Dios, comimos venado y pavo y todo eso. ¡Fue increíble! Y saben, cuando te ibas allí a Marfa y a la calle Spring él tenía esa gran mesa de comedor. Y recuerdo que Lauretta [Vinciarelli] hacia estos enormes boles de pasta y había todo tipo de salami y todo lo que se te ocurra. Era una gran comida. Era básicamente generoso con la gente. Era socialmente activo, por supuesto. Les estoy diciendo cosas que ustedes saben. Pero cuanto más lo considero, en medio de su arte espero que nadie olvide lo gran pensador que fue. Y un gran escritor. Si quieras aprender a escribir, lee a Judd. Claro y al grano. Integridad. Sí. Él veía a la sociedad como arquitectura y tierra, ¿verdad? El famoso comentario: "¿Hay algo que valore tanto como el arte?" Y dijo: "Sí, la tierra." Quiero decir, eso es bíblico.

# Judd, Zoomed: a diary

**Judd Lenders Luncheon**



February 26, 2020  
11:30 AM–2:30 PM

The Museum of Modern Art  
18 West 54 Street, New York

[View on Map](#)

**Wednesday, February 26, 2020**

You are invited to a luncheon celebrating  
**JUDD**

**From MoMA Special Events**

I joined Chinati's staff and board of trustees in New York for the opening of JUDD at the Museum of Modern Art, an exhibition many years in the planning and now it's here and so expertly curated by Ann Temkin. Thankfully we had the chance to see the show before it temporarily closed about a week or so later. Over a few days of previews there was a beautiful reunion of early supporters, artists, assistants, friends, and associates, seen exchanging greetings and strolling slowly through this glorious collection of Judd's work beautifully installed on the sixth floor of the museum. Once MoMA closed on March 10, much of the material that had been assembled to support the show was offered online, including an array of audio clips with commentary from artists such as Mary Heilmann and Park McArthur. Virtual Views featured a video introduction:

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=18&v=c2iNjmpbd9M&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=18&v=c2iNjmpbd9M&feature=emb_title)

Ann (with fern and quite the outdoor patio set-up) starts by asking a good direct question: "Fifty years later, does this look like art to people now?" The accompanying catalogue, designed by Joseph Logan, became an instant and invaluable resource on Judd and his work. Rows of the publication made for a striking impact in the foyer, where the repetition of a detail from Judd's untitled, 1991 referenced Newman's Who's Afraid of Red, Yellow and Blue. Judd furniture was installed to sit and lie on, all fabricated by Jeff Jamieson. The catalogue shared shelf space with the just-arrived (whew!) second edition of Chinati's handbook; Richard Shiff's new collection of writings on Judd published by Tim Johnson at the Marfa Book Company and Hatje Cantz; and Judd Foundation's Spaces, a volume that mixes archival images with new photography by Alex Marks.



**HOW TO SPEND IT**

GIFT GUIDE MEN'S STYLE WOMEN'S STYLE TRAVEL WATCHES & JEWELLERY FOOD & DRINK CARS, BIKES & BOATS MORE+

TRAVEL / DESTINATIONS

The magic of Marfa – the making of an art mecca

As MoMA opens a major retrospective of the American minimalist Donald Judd, Rima Suqi looks at how the remote desert town became a cultural hub



**March 12, 2020**

**Financial Times, "The Magic of Marfa"**

<https://howtospendit.ft.com/travel/208027-magic-marfa-making-art-mecca>

Looking for an open newsstand near Penn Station to pick up a print copy of the weekend edition of the *Financial Times* because they're running an article that includes Chinati in the magazine. Find a copy and read while walking to meet Rutger Fuchs (designer of this newsletter and everything Chinati) for lunch. Large glossy insert with nothing original to say but William Jess Laird's new photographs are good.

**MoMA**

Plan your visit What's on Art and artists Store

Specific Objects, a Donald Judd Symposium

Fri, Mar 13, 2:00 p.m. (Postponed)  
MoMA

Lecture/panel

Fri, Mar 13, 2:00–5:30 p.m.  
Postponed  
MoMA, Floor 12/T1, Theater 2  
The Roy and Nita Titus Theater 2



**March 13, 2020**

**Specific Objects: a Donald Judd Symposium**

**MoMA**

<https://www.moma.org/calendar/events/6541>

Only found out this had been cancelled after driving three hours back to El Paso while sitting in the outdoor smoking lounge of the airport waiting to check in two days before the event. Was especially looking forward to hearing what Charles Ray would have to say about Judd but hopefully it will be rescheduled for the fall.

Judd | Live Q&A with Ann Temkin and Flavin Judd | VIRTUAL VIEWS

Tonight's program will begin shortly





**Art in America**

FEATURES REVIEWS INTERVIEWS GUIDE

Home | Art in America | Features

## IN HIS WRITINGS AND PUBLIC STATEMENTS, DONALD JUDD WRESTLED WITH WHAT IT MEANS TO BE AN AMERICAN ARTIST

April 16, 2020

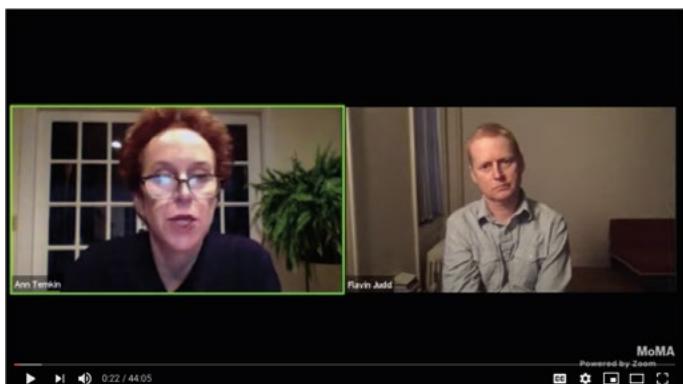
ZOOM

### A Panel on Donald Judd's Writings

Art in America, William Smith with  
Caitlin Murray and Flavin Judd

<https://www.youtube.com/watch?v=zLCAafY-7O4>

William Smith (home office) wrote one of the most insightful pieces on Judd at the time of the MoMA retrospective in the April 2020 *Art in America*. This conversation, like his review, focused on how Judd's prodigious writings, interviews, and public statements informed and deepened his artwork. It also marked the occasion of Judd Foundation's publication of the complete interviews (1,023 pages!) last year that was edited by Flavin Judd (white space, old radiator, furniture unidentifiable), artistic director of Judd Foundation, and Caitlin Murray (classic stuffed-shelf library), director of archives and programs.



April 23, 2020

ZOOM

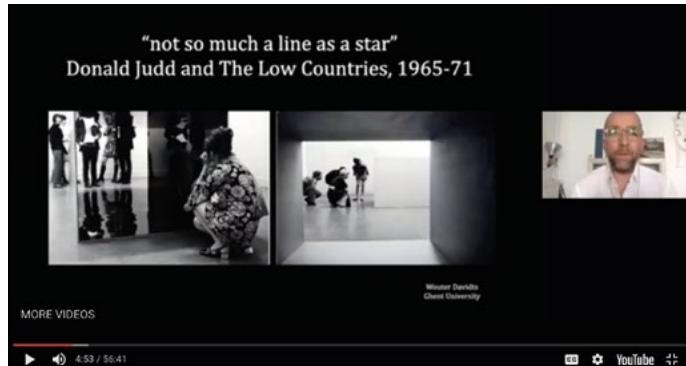
### MoMA Virtual Views:

Judd, live Q + A with Ann Temkin and Flavin Judd

<https://www.youtube.com/watch?v=0USLjEdXUTO>

This was a pretty wide-ranging session between Ann (same room, night, French patio doors closed) and Flavin (*ibid*) that touched on the making of the exhibition, Flavin's recollection of early years in SoHo, and Judd's working methods, interspersed with installation views of the four rooms in the MoMA show. On the same day of this ZOOM talk MoMA published online a conversation between Ann and Roni Horn that described how Judd first bought *Things That Happen Again*, before he'd even met Horn, and how they happily installed the work together at Chinati.

<https://www.moma.org/magazine/articles/292>



April 27, 2020

ZOOM

### "Not So Much a Line as a Star": Donald Judd in the Low Countries, 1966–71

Wouter Davidts, Courtauld Institute

<https://courtauld.ac.uk/event/not-so-much-a-line-as-a-star-donald-judd-in-the-low-countries-1966-71>

Wouter (office with clip light, artworks and posters casually pinned to the wall) had been to Marfa to research this material back in 2016 and this presentation didn't disappoint. I came to know this part of Judd's world via Rudi Fuchs, an early Chinati trustee and former director of the Stedelijk Museum. During Judd's last years there was, once again, a swelling of activity around the low countries: a prize for his use of color given by the Sikkens Foundation in Rotterdam; a large furniture exhibition, also in Rotterdam; and in the Hague a survey of his prints. It was very gratifying to see where and how this interest began and who was responsible for the early advocacy.

May 5, 2020

## BEHIND THE ART

# DONALD JUDD: EXHIBITION TOUR

In this video, Flavin Judd, the artist's son and artistic director of Judd Foundation, leads a walkthrough of the exhibition *Donald Judd: Artwork: 1980* at Gagosian, West 21st Street, New York. Flavin connects the work to the concurrent retrospective at the Museum of Modern Art, New York, and the permanent installations in Marfa, Texas, highlighting how it fits within Judd's oeuvre.



May 5, 2020

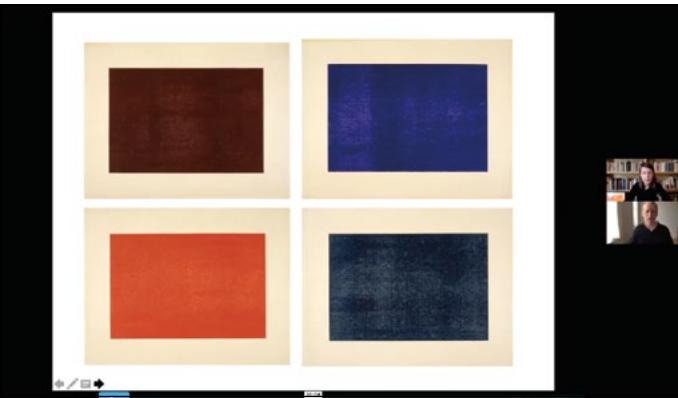
### Behind the Art: Donald Judd Exhibition Tour

Gagosian Gallery, New York

Video of walk-through of the exhibition with Flavin Judd

<https://gagosian.com/quarterly/2020/05/05/donald-judd-exhibition-tour-video/>

Having only seen photographs of the eighty-foot-long piece in plywood since it was on view for a short time in 1981 at Leo Castelli Gallery, then acquired by the Saatchi collection, this was a unique opportunity, unfortunately delayed by the closing of the gallery in early spring. The website now says the show has been extended through September 4. In the short film Flavin (with much longer hair) discusses the complexity and even playfulness in Judd's work, at the same time highlighting its immediately comprehensible nature.



**May 8, 2020**

**ZOOM**

### Frieze viewing room: a conversation between Flavin Judd and Caitlin Murray

<https://juddfoundation.org/programs/exhibition-talk-flavin-judd-and-caitlin-murray-for-frieze/>

I missed this live. It was a nicely illustrated talk that focused exclusively on Judd's prints. One large set of twenty-two images, printed by Marfa's Robert Arber and Sons and one that was not editioned at the time of Judd's death, was hanging at 101 Spring Street. I also caught a nice selection of early prints belonging to Paula Cooper at 192 Books back in February.

**May 13, 2020**

**ZOOM**

### Donna DeSalvo and Yasmil Raymond on Donald Judd

**Dia: Online**

<https://diaart.org/media/watch-listen/donna-de-salvo-and-yasmil-raymond-on-donald-judd>

Dia's director Jessica Morgan (in a Dia space, I'm guessing) introduced the conversation by saying that "Dia's history with Judd was momentous, for both parties." Yasmil Raymond (white space in Germany?), now rector of the Städelschule Academy in Frankfurt, had worked previously at Dia before joining MoMA and the Judd curatorial team. It was interesting to see that the Judd plywood floor pieces currently on view at Dia were first shown by Heiner Friedrich (Dia founder) at his gallery back in 1977, linking these kinds of long-term installation activities to Dia's origin story. Hearing Donna De Salvo (office over-filled with archival boxes, books, and probably really good framed art), Dia's "first" curator back in the early eighties and now thirty-odd years later their senior adjunct curator, say "Judd didn't talk very much," really landed.



**May 27, 2020**

**Instagram Live**

### In conversation: Caitlin Murray and Roberta Smith Judd Foundation

<https://juddfoundation.org/programs/in-conversation-caitlin-murray-and-roberta-smith/>

This was one of the most enjoyable of these digital presentations since both Caitlin and Roberta (is that her apartment or is she in Connecticut?) are so deeply knowledgeable about the subject while also projecting a true spirit of generosity in sharing what they know. The conversation was part of an ongoing (hopefully soon live) series Caitlin is organizing for Judd Foundation, and it also focused on the artist's writings. Roberta describes how she met Judd as a college student in 1968 and soon became immersed in his art and writings while doing her own research, which Judd slyly suggested might focus more on...him. She talks personally about Judd's development from working with found materials picked off the street through the early years of his evolving three-dimensional work. Her resulting essay was published in *Donald Judd Catalogue Raisonné of Paintings, Objects and Woodblocks, 1960–1974*. And as an expert archivist with a growing and encyclopedic grasp of Judd's oeuvre, Caitlin is becoming the star of these things.

Some other titles of articles published around the MoMA exhibition: "The Minimalist That Wasn't"; "The Cold, Imperious Beauty of Donald Judd"; "Will Covid Anxiety Colour Our Perceptions of MoMA's Donald Judd Show?"; "Why Donald Judd's Retrospective is the Show We Need Now"; "Donald Judd: Maker, Baker"; "The Minimalized Life"; "The Power of Bare Forms"(!).

Rob Weiner, September 2020

# Judd, a través de Zoom: un diario

Miércoles, 26 de febrero de 2020

Están invitados a un almuerzo para celebrar: JUDD  
De parte de Eventos Especiales del MoMA

Me uní al personal de Chinati y a la junta de fideicomisarios en Nueva York para la inauguración de JUDD en el Museo de Arte Moderno, una exposición que lleva muchos años planificándose y que ahora está aquí y está muy expertamente comisariada por Ann Temkin. Afortunadamente, tuvimos la oportunidad de ver la exposición antes de que cerrara temporalmente una semana más tarde. Durante unos días de preestreno hubo una hermosa reunión de los primeros adeptos, artistas, asistentes, amigos y asociados, vistos intercambiando saludos y paseando lentamente a través de esta gloriosa colección de obras de Judd hermosamente instalada en el sexto piso del museo. Una vez que el MoMA cerró el 10 de marzo, gran parte del material que se había reunido para apoyar la exposición se ofreció en línea, incluyendo una serie de clips de audio con comentarios de artistas como Mary Heilmann y Park McArthur. El apartado de Visitas Virtuales presentó un video de introducción:

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=18&v=c2iNjmpbd9M&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?time_continue=18&v=c2iNjmpbd9M&feature=emb_title)

Ann (con el helécho y todo un conjunto de patio exterior) comienza haciendo una buena pregunta directa: "Cincuenta años después, ¿esta le parece arte a la gente ahora?" El catálogo que lo acompaña, diseñado por Joseph Logan, se convirtió en un recurso instantáneo e inestimable sobre Judd y su obra. Las filas de la publicación causaron un impacto sorprendente en el vestíbulo, donde la repetición de un detalle de la obra sin título de Judd, de 1991, hacía referencia a *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* (¿Quién teme el rojo, el amarillo y el azul?), de Newman. Se instalaron muebles de Judd para sentarse y tumbarse, todos fabricados por Jeff Jamieson. El catálogo compartió espacio en las estanterías con la recién llegada (¡uf!) segunda edición de la monografía de Chinati; la nueva colección de escritos sobre Judd, de Richard Shiff, publicada por Tim Johnson en la Marfa Book Company y Hatje Cantz; y *Spaces* (Espacios), de la Judd Foundation, un volumen que mezcla imágenes de archivo con nuevas fotografías de Alex Marks.

12 de marzo de 2020

**Financial Times, "La magia de Marfa"**  
<https://howtospenditft.com/travel/208027-magic-marfa-making-art-mecca>

Busco un puesto de periódicos abierto cerca de la Estación Penn para recoger una copia impresa de la edición de fin de semana del *Financial Times* porque publican un artículo que incluye a Chinati en la revista. Encuentro una copia y la leo mientras camino para encontrarme con Rutger Fuchs (diseñador de esta publicación informativa y de todo lo relacionado con Chinati) para almorcizar. Es un gran inserto brillante sin nada original que decir, pero las nuevas fotografías de William Jess Laird son buenas.

13 de marzo de 2020

**Objetos Específicos: un Simposio sobre Donald Judd**  
MoMA

<https://www.moma.org/calendar/events/6541>

Solo supe que había sido cancelado después de conducir tres horas de regreso a El Paso mientras estaba sentado en la sala de fumadores al aire libre del aeropuerto esperando para registrarme dos días antes del evento. Estaba especialmente ansioso por escuchar lo que Charles Ray tenía que decir sobre Judd, pero con suerte se reprogramaría para el otoño.

16 de abril de 2020

ZOOM

**Una mesa redonda sobre los escritos de Donald Judd**

**Art in America, William Smith con Caitlin Murray y Flavin Judd**

<https://www.youtube.com/watch?v=zLCAafY-7O4>

William Smith (en su oficina de casa) escribió una de las piezas más perspicaces sobre Judd en el momento de la retrospectiva del MoMA en la edición de abril de 2020 de *Art in America*. Esta conversación, al igual que su reseña, se centró en cómo los prodigiosos escritos, entrevistas y declaraciones públicas de Judd conformaron y profundizaron en su obra de arte. También celebraba la ocasión de la publicación el año pasado, por parte de la Judd Foundation, de las entrevistas completas (¡1.023 páginas!) que fueron editadas por Flavin Judd (en el espacio en blanco, con el viejo radiador, muebles no identificables), director artístico de la Judd Foundation, y Caitlin Murray (con una biblioteca clásica de estanterías llenas), directora de archivos y programas.

23 de abril de 2020

ZOOM

**MoMA Visitas Virtuales: Judd, una sesión en directo de preguntas y respuestas**

**con Ann Temkin y Flavin Judd**

<https://www.youtube.com/watch?v=0USLjEdXUTo>

Esta fue una sesión bastante amplia entre Ann (la misma habitación, de noche, cerradas las puertas cristalizadas del patio) y Flavin (ibidem) que tocó el tema de la realización de la exposición, el recuerdo de Flavin de los primeros años en el SoHo y los métodos de trabajo de Judd, intercalados con vistas de las instalaciones de las cuatro salas de la exposición del MoMA. El mismo día de esta charla mediante ZOOM, el MoMA publicó en línea una conversación entre Ann y Roni Horn que describía cómo Judd compró por primera vez *Things That Happen Again* (Las cosas que vuelven a suceder), antes siquiera de conocer a Horn, y cómo instalaron felizmente la obra juntos en Chinati.

<https://www.moma.org/magazine/articles/292>

27 de abril de 2020

ZOOM

**"No tanto una línea como una estrella": Donald Judd en los países bajos, 1966-71**

**Wouter Davidts, Courtauld Institute**

<https://courtauld.ac.uk/event/not-so-much-a-line-as-a-star-donald-judd-in-the-low-countries-1966-71>

Wouter (en un despacho con foco de pinza, obras de arte y carteles clavados desordenadamente en la pared) había estado en Marfa para investigar este material en 2016 y no decepcionó esta presentación. Llegué a conocer esta parte del mundo de Judd a través de Rudi Fuchs, uno de los primeros fideicomisarios de Chinati y antiguo director del Museo Stedelijk. Durante los últimos años de Judd hubo, una vez más, un aumento de la actividad en torno a los países bajos: un premio por su uso del color otorgado por la Fundación Sikkens, en Rotterdam; una gran exposición de muebles, también en Rotterdam; y una exposición de sus reproducciones impresas en La Haya. Fue muy gratificante ver dónde y cómo comenzó este interés y quién fue el responsable de la promoción inicial.

5 de mayo de 2020

**Detrás del Arte: Recorrido por la Exposición de Donald Judd**

**Galería Gagosian, Nueva York**

**Video de una visita guiada de la exposición con Flavin Judd**

<https://gagosian.com/quarterly/2020/05/05/donald-judd-exhibition-tour-video/>

Habiendo visto solo fotografías de la pieza de ochenta pies de largo en madera contrachapada desde que fue expuesta por un corto tiempo en 1981, en la Galería Leo Castelli, y luego adquirida por la colección Saatchi, esta fue una oportunidad única, desafortunadamente retrasada por el cierre de la galería a principios de la primavera. El sitio web dice ahora que la exposición se ha extendido hasta el 4 de septiembre. En el cortometraje, Flavin (con el pelo mucho más largo) habla de la complejidad e incluso el carácter lúdico de la obra de Judd, al mismo tiempo que destaca su naturaleza inmediatamente comprensible.

8 de mayo de 2020

ZOOM

**Sala de exposiciones de Frieze: una conversación entre Flavin Judd y Caitlin Murray**

<https://juddfoundation.org/programs/exhibition-talk-flavin-judd-and-caitlin-murray-for-frieze/>

Me perdí esto en directo. Fue una charla muy bien ilustrada que se centró exclusivamente en las reproducciones impresas de Judd. Un gran conjunto de veintidós imágenes, impresas por Robert Arber y Hijos, de Marfa, y otra que no fue impresa en el momento de la muerte de Judd y que se colgó en el 101 de la calle Spring. También vi, en febrero, una buena selección de las primeras reproducciones impresas pertenecientes a Paula Cooper en 192 Books.

13 de mayo de 2020

ZOOM

**Donna DeSalvo y Yasmil Raymond sobre Donald Judd**

**Dia: en línea**

<https://diaart.org/media/watch-listen/donna-desalvo-and-yasmil-raymond-on-donald-judd>

La directora de Dia, Jessica Morgan (en un espacio de Dia, supongo) presentó la conversación diciendo que "la historia de Dia con Judd fue trascendental, para

ambas partes." Yasmil Raymond (en un espacio en blanco, ¿en Alemania?), ahora rectora de la Academia de la Städelschule en Frankfurt, había trabajado anteriormente en Dia antes de unirse al MoMA y al equipo de comisariado artístico de Judd. Fue interesante ver que las piezas de suelo de contrachapado, de Judd, que se pueden ver actualmente en Dia, fueron expuestas por primera vez por Heiner Friedrich (fundador de Dia) en su galería en 1977, vinculando este tipo de actividades de instalación a largo plazo con la historia del origen de Dia. Escuchar a Donna De Salvo (en una oficina sobrecargada de cajas de archivo, libros y probablemente arte enmarcado muy bueno) -la "primera" comisaria de arte de Dia a principios de los ochenta y ahora treinta y pico de años después su comisaria adjunta senior- decir "Judd no hablaba mucho," realmente me impactó.

27 de mayo de 2020

**Instagram Live**

**En conversación: Caitlin Murray y Roberta Smith**  
**Judd Foundation**

<https://juddfoundation.org/programs/in-conversation-caitlin-murray-and-roberta-smith/>

Esta fue una de las más agrables de las presentaciones digitales, ya que tanto Caitlin como Roberta (¿ese es su apartamento o está en Connecticut?) tienen un conocimiento profundo del tema, a la vez que proyectan un verdadero espíritu de generosidad al compartir lo que saben. La conversación fue parte de una serie en curso (esperemos que pronto sea en directo) que Caitlin está organizando para la Fundación Judd, y también se centró en los escritos del artista. Roberta describe cómo conoció a Judd como estudiante universitaria en 1968 y pronto se sumergió en su arte y sus escritos mientras hacia su propia investigación, que Judd sugirió astutamente que podría centrarse más en... él. Ella habla personalmente sobre el desarrollo de Judd a partir del trabajo con materiales encontrados y recogidos en la calle pasando por los primeros años de su obra tridimensional en evolución. Su ensayo resultante fue publicado en el Donald Judd Catalogue Raisonné de Paintings, Objects and Woodblocks, 1960–1974 (Catálogo Razonado de Pinturas, Objetos y Bloques de Madera de Donald Judd, 1960–1974). Y como experta archivista con una creciente y encyclopédica comprensión de la obra de Judd, Caitlin se está convirtiendo en la protagonista de este tipo de encuentros.

Otros títulos de artículos publicados en relación a la exposición del MoMA: "The Minimalist That Wasn't" (El minimalista que no lo era); "The Cold, Imperious Beauty of Donald Judd" (La fría e imperiosa belleza de Donald Judd); "Will Covid Anxiety Colour Our Perceptions of MoMA's Donald Judd Show?" (¿La ansiedad por la Covid coloreará nuestras percepciones de la exposición de Donald Judd en el MoMA?); "Why Donald Judd's Retrospective is the Show We Need Now" (Por qué la retrospectiva de Donald Judd es la exposición que necesitamos ahora); "Donald Judd: Maker, Baker" (Donald Judd: Creador, Pastelero); "The Minimalized Life" (La vida minimalizada); "The Power of Bare Forms" (!) (El poder de las formas desnudas ¡!).

Rob Weiner, septiembre de 2020

# Archive Report

## Informe sobre los archivos

HANNAH MARSHALL

In Fall of 2018 Chinati received a generous grant from the Mellon Foundation to process its archive and make it accessible to the public. Work on this two-year project began in April 2019 and will conclude in April 2021 with a fully processed paper archive. As we continue to make progress toward that goal, we reflect on what we've learned about Chinati and its archive over the past year and think carefully about how our processing decisions shape our support for researchers going forward.

Chinati's archive is different from the archives of other art institutions in important ways.

First, Chinati's archive had little to no original order when this project began, meaning that the original organization and organizing principles of the records were not always clear. This necessitated a survey of the archive so that we could get a sense of the scope and nature of the records and reverse engineer a logical arrangement for them.

It quickly became clear that the records in Chinati's archive coalesced around the works in the permanent collection. Whereas other institutions might organize their records based on departmental operations, Chinati's records revolve around the art. Works in the permanently installed collection are inextricably tied to the sites, structures, and landscape they inhabit, and that is reflected in the archival records. Nearly every work in the collection was a construction project unto itself so, for each piece, the archive contains design documents, construction reports, time sheets, photographs, financial records, artist correspondence, and much more. Based on our survey of the records, it was clear that the record groups in our arrangement plan should revolve around the pieces in the permanent collection.

**En otoño de 2018, Chinati recibió una generosa subvención de la Fundación Mellon para procesar su archivo y hacerlo accesible al público. El trabajo en este proyecto de dos años comenzó en abril de 2019 y terminará en abril de 2021 con un archivo de papel completamente procesado. A medida que continuamos avanzando hacia ese objetivo, reflexionamos sobre lo que he-**

It's also important to keep in mind that the works in Chinati's collection were not all installed at the same time, by the same people, or on the same timeline. The Chamberlain building was open to the public in 1983 while the Irwin opened in 2016. Richard Long's Sea Lava Circles was installed in 1991, while Flavin's untitled (Marfa Project) took twenty years to complete, requiring extensive construction and specialized input from his gallery assistants in order to be realized. Naturally, the paper records for these varied projects are equally varied and therefore benefit from project-specific processing.

Our arrangement plan also takes into account the future research experience at Chinati. By analyzing past research requests and discussing internal research needs, it became clear that the majority of inquiries were oriented around works in the permanent collection. This reinforced our decision to create record groups for each artwork. A similar principle is applied to records for special exhibitions and artists in residence. Just as these programs enrich Chinati's collection, records related to these ephemeral aspects of Chinati are important parts of its history and therefore its archival record.

Another key difference between Chinati's archive and archives of other art institutions is the layered history of Chinati's site and structures. This manifests itself not only in the content of our records (some of which date from the cavalry era of Camp Marfa) but also

mos aprendido acerca de Chinati y su archivo durante el año pasado y pensamos cuidadosamente sobre cómo nuestras decisiones de procesamiento dan forma a nuestro apoyo a los investigadores del futuro.

El archivo de Chinati es diferente de los archivos de otras instituciones de arte en algunos aspectos importantes. En primer lugar, el archivo de Chinati tenía poco o ningún orden original cuando comenzó este proyecto, lo que significa que no siempre fueron claros la organización original y los principios de organización de los registros. Esto hizo necesario un estudio del archivo para que pudiéramos tener una idea del alcance y la naturaleza de los registros y hacer ingeniería inversa para una disposición lógica de los mismos.

Rápidamente se hizo evidente que los registros del archivo de Chinati se fusionaban con las obras de la colección permanente. Mientras que otras instituciones podrían organizar sus registros en base a operaciones departamentales, los registros de Chinati giran en torno al arte. Las obras de la colección permanente están inextricablemente ligadas a los emplazamientos, las estructuras y los paisajes que habitan, y eso se refleja en los registros del archivo. Casi todas las obras de la colección fueron un proyecto de construcción en sí mismo, así que, para cada pieza, el archivo contiene documentos de diseño, informes de construcción, hojas de tiempo, fotografías, registros financieros, correspondencia de los artistas y mucho más. Basándonos en nuestro estudio de los registros,

MENT No. 417 0088 No. 175A L. 1979		94	
Fort D. A. Russell, Texas.			
Designation of building Motor Repair Shop, Truck & Gun Shed		Capacity 34 trucks	
Total cost	\$ 46,400.37	Date completed	November 30, 1959
Material: Walls	Brick	Foundation	Concrete
Roof	Concrete	Floors	Concrete
Total floor area above basement, square feet	10,000		
Size: Main building 63 ft. x 230 ft. Wings None			
a	Steam - used for heating		
b	Wood or Coal		
c	(Type of heat)		
COOKING RANGES INSTALLED			
Coal, No.	None	Basement: None	
Gas, No.	None	Height of first floor above ground six inches	
Electric No.	None	How lighted Electric	
Oil, No.	None	Water connections Yes	
Steam, No.	None	Sewer connections Yes	
Steam, No.	None	Gas connections None	
METERS INSTALLED			
Gas, No.	None	Gauge: None	
Electric, No.	None	Electrical: 2200225 & 10700014	
Oil, No.	None	Oil: None	
Steam, No.	None	Steam: None	
Steam, No.	None	Water, No. None	
Peg. value \$ 3,500			
94			
PEST PLAN NO. _____			
O.Q.M.G.: Plan No. 100-3-1-85 Building No. 59			
ADDITIONS AND INSTALLATIONS			
(Below enter chronologically all modifications, additions, introductions of water, sewer, lights, heating, etc.)			
DATE	COST	DATE	COST
3-1-40			
Installed: 1 ea. Pipe for heating V-12 ft.	\$ 46.80		
2-29-40			
1 ea. Washbasin, two wash, one drain, 9 ft. H., 12 gal. per min., 2.25 Volt, 60 cycles 3 phase. V-12 ft.	\$ 256.31		
3-1-41			
Repaired: 1 ea. Thermometer, 4 ft. glass tube, Voltage Temperature control, Electric Ring 110 ft. 110 deg. F. Installed Va. No. 16 ft.	\$ 135.63		
4-22-41			
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
Installed: 1 ea. Radiator, cast iron, 1 ft. high, 1 ft. 1 ea. Pressure Steam Heating System 1 ea. Thermostat, 10 ft. or more, 10 ft. H. 10 ft. V-12 ft.	\$ 245.00		
INSTRUCTIONS.— <sup>a</sup> * State whether heated from central heating or by individual heating plants, stoves, furnaces, or fireplaces. <sup>b</sup> * State whether steam, vapor, hot water, or hot air. <sup>c</sup> * State whether gas, coal, oil, or central heating plant.			
See reverse side of form.			

ENTRIES FROM FORT D. A. RUSSELL'S BUILDING INVENTORY RECORDS FOR THE STRUCTURES THAT ARE NOW THE NORTH ARTILLERY SHED, THE SOUTH ARTILLERY SHED, AND THE AREA

Place ... Pts. De As. Russell, Texas  
 Designation of building ... Motor Repair Shop, Truck & Gun Shed Capacity ... 32 Trucks.  
 Total cost, \$ 42,135.61 Date completed November 30, 1960.  
 Material: Walls Adobe Foundation Concrete  
 Roof Corr. Iron, Galv. Floors Concrete & Hardwood  
 Total floor area above basement, square feet 16,072  
 Size: Main building 230'10" x 63' Wings None  
 a ..... Steam heating system (Over heated) Height of first floor above ground 10 inches  
 b ..... Coal or wood How lighted Electric  
 c ..... (Type of heat) Water connections Yes  
 Gas connections Yes  
 Sewer connections Yes  
 Gas connections New None  
 METERS INSTALLED  
 Gas, No. None  
 Electric, No. 7050223 & 10737305  
 Oil, No. None  
 Steam, No. None  
 Water, No. None

## COOKING RANGES INSTALLED

Coal, No. None  
 Gas, No. None  
 Electric No. None  
 Oil, No. None  
 Steam, No. None



## ADDITIONS AND INSTALLATIONS

(Below enter chronologically all modifications, additions, introductions of water, sewer, lights, heating, etc.)

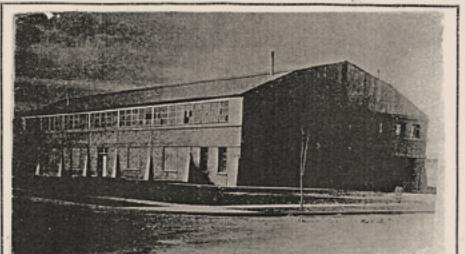
DATE	COST	DATE	COST
9-1-40 Installed:		Installed:	
3-13-41 Coal Pipe, for boiler V-2129	9.384.00	Gas, Soldering, industrial, safety, polyphase Std. Construction, 3-pole, 240V, A.C., Sgl. Thru-wire, 10' cable, 10'amps 75 ft. L.P. Rating, max. 1000	10.60
6-2-41 Installed: 1st Motor, 1/2 H.P. 115/230 Volts, 1/2 H.P. 115/230 Volts, V-2335.	20.00	Installed:	
6-2-41 Installed:		Gas, Panel Board, gas piping, 10' cable Connections, 3-amp, 110-120 Volts, 1/2 H.P. Industrial, 115/230 Volts, 1/2 H.P. Pole, 10' cable, 10'amps, 120V, main branch, 1/2 H.P., 10'amps, 120V, 10'amps. Main leg, 10' high Installed: 1st Motor	10.00
6-2-41 Installed:		Gas, Motor, water heater, poly phase, 200V, 10'amps, 10' cable, 10'amps A.C. Installed: New Motor	20.00
6-2-41 Installed:		Installed:	
6-2-41 Installed: 1st Motor, 1/2 H.P. 115/230 Volts, V-2335.	22.20	Gas, Soldering, industrial, safety, polyphase Std. Construction, 3-pole, 240V, A.C., Sgl. Thru-wire, 10' cable, 10'amps 75 ft. L.P. Rating, max. 1000	10.60
6-2-41 Installed:		Gas, Motor, water heater, poly phase, 200V, 10'amps, 10' cable, 10'amps A.C. Installed: New Motor	20.00
6-2-41 Installed:		Installed:	
6-2-41 Installed: 1st Motor, 1/2 H.P. 115/230 Volts, V-2335.	22.20	Gas, Soldering, industrial, safety, polyphase Std. Construction, 3-pole, 240V, A.C., Sgl. Thru-wire, 10' cable, 10'amps 75 ft. L.P. Rating, max. 1000	10.60

INSTRUCTIONS.—"a" State whether heated from central heating or by individual heating plants, stoves, furnaces, or fireplaces.

"b" State whether steam, vapor, hot water, or hot air.

"c" State whether gas, coal, oil, or central heating plant.

See reverse side of form.



Place ... Pts. De As. Russell, Texas  
 Designation of building ... Gymnasium Capacity ...  
 Total cost, \$ 12,455.53 Date completed December 31, 1958.  
 Material: Walls Adobe Foundation Concrete  
 Roof Corr. Iron, Galv. Floors Concrete & Hardwood  
 Total floor area above basement, square feet 5260  
 Size: Main building 65' x 130' Wings None  
 a ..... Steam (Over heated)  
 b ..... Coal & Wood (Type of heat)  
 c ..... None (Type of domestic hot water heated)

## COOKING RANGES INSTALLED

Coal, No. None  
 Gas, No. None  
 Electric, No. None  
 Oil, No. None  
 Steam, No. None

Note: Anthony, for C.R. #442, building  
granted in 1958. Redrawings  
dated May 1959.

## ADDITIONS AND INSTALLATIONS

(Below enter chronologically all modifications, additions, introductions of water, sewer, lights, heating, etc.)

DATE	COST	DATE	COST
6-30-38			
6-30-38	100.00	Installed one Meter	5.00
6-30-39		375' Hora Serial No. 8205157 110 Volts	20.00
6-30-39		S.I.T. No. 17274 Switch entrance, 100A through	
6-30-39		3pole, 230 Volt A.C. 60 cycle Amp	6.25
6-30-39		installed: 8 ft. shades, window	12.00
6-30-39		Annual Repairs	3.60
10-30-39		installed: Heating system complete	2.25
1-25-40		installed: 9 ft. shades, window CV No. 199266	—
1-25-40		installed: 1st. W.W. trough, Park Chamberlain, C.2.	
1-25-40		1st tank, with T-trap, 16' long x 18" w. C.H. 11211.40	32.50
2-4-41		Riparia	151.50

INSTRUCTIONS.—"a" State whether heated from central heating or by individual heating plants, stoves, furnaces, or fireplaces.

"b" State whether steam, vapor, hot water, or hot air.

"c" State whether gas, coal, oil, or central heating plant.

See reverse side of form.

in a responsibility to identify connections between our holdings and those of other local history organizations, such as the Marfa and Presidio County Museum and the Archives of the Big Bend.

As we approach our goal of a fully processed paper archive in the coming months, we will turn our attention to developing online and in-person access structures for archival material so that we can best support research-

estaba claro que los grupos de registros en nuestro plan de organización debían girar alrededor de las piezas de la colección permanente.

También es importante tener en cuenta que las obras de la colección de Chinati no fueron todas instaladas al mismo tiempo, por las mismas personas, o en la misma línea de tiempo. El edificio Chamberlain se abrió al público en 1983, mientras que el edificio Irwin lo hizo en 2016. Los Sea Lava Circles

ers. Because Chinati is connected through its history and mission to other art institutions like Judd Foundation and Dia Art Foundation, we will build our capacity for collaborative research support and enrich the research community around the artists and work in each of our collections. For information about this project, you can write to archives@chinati.org.

(Círculos de Lava Marina), de Richard Long, se instalaron en 1991, mientras que el proyecto sin título de Flavin (Proyecto Marfa) tardó veinte años en completarse, lo que requirió una extensa construcción y la aportación especializada de sus ayudantes de galería para su realización. Naturalmente, los registros en papel de estos variados proyectos son igualmente variados y, por lo tanto, se benefician del procesamiento específico del proyecto.

Nuestro plan de organización también tiene en cuenta la futura experiencia de investigación en Chinati. Al analizar las solicitudes de investigación pasadas y al hablar de las necesidades de investigación internas, se hizo evidente que la mayoría de las investigaciones estaban orientadas a los trabajos de la colección permanente. Esto reforzó nuestra decisión de crear grupos de registro para cada obra de arte. Un principio similar se aplica a los registros para exposiciones especiales y artistas en residencia. Así como estos programas enriquecen la colección de Chinati, los registros relacionados con estos aspectos efímeros de Chinati son partes importantes de su historia y, por lo tanto, de su registro archivístico.

Otra diferencia clave entre el archivo de Chinati y los archivos de otras instituciones artísticas es la historia en capas del emplazamiento y las estructuras de Chinati. Esto se manifiesta no solo en el contenido de nuestros registros (algunos de los cuales datan de la era de la caballería del Campamento Marfa), sino también en la responsabilidad de identificar las conexiones entre nuestras propiedades y las de otras organizaciones de historia local, como el Museo de Marfa y del Condado de Presidio y los Archivos del Big Bend.

A medida que, en los próximos meses, nos acerquemos a nuestro objetivo de un archivo en papel completamente procesado, centraremos nuestra atención en el desarrollo de estructuras de acceso en línea y en persona para el material de archivo, de modo que podamos apoyar mejor a los investigadores. Debido a que Chinati está conectada a través de su historia y misión a otras instituciones de arte como la Judd Foundation y la Dia Art Foundation, desarrollaremos nuestra capacidad de apoyo a la investigación colaborativa y enriqueceremos la comunidad de investigación alrededor de los artistas y la obra en cada una de nuestras colecciones.

Para obtener más información sobre este proyecto, puede escribir a archivess@chinati.org.

# Education Report

## Informe sobre educación

MICHAEL ROCH

Humans are perceiving beings, and that is essentially one of our great strengths. Part of my schtick is to make you aware of how... beautiful the world is.

—Robert Irwin, as told to Janelle Zara,  
Artforum, July 19, 2016

**Los humanos son seres perceptivos, y esa es esencialmente una de nuestras grandes fortalezas. Parte de mi trabajo es hacerte consciente de lo... hermoso que es el mundo.**

—Robert Irwin, como se le dijo a Janelle Zara,  
Artforum, el 19 de julio de 2016

When students come to Chinati, we ask them to follow a few simple rules. First, we ask them to be kind and to be brave. And then, we ask them to see. For some students, this may be their first time to visit the museum, but most Marfa students have been here multiple times and have a ready familiarity with the collection. Regardless of the number of their visits, we always encourage students to slow down, to look at the work, and then look at it again in order to really see it and be with it.

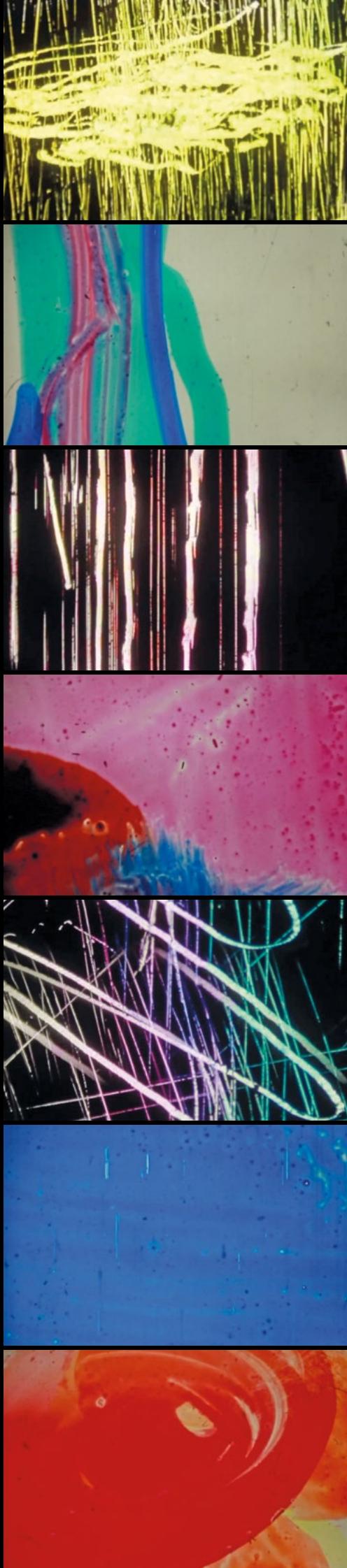
A few years ago, an out-of-town visitor remarked to us that children must have a difficult time at Chinati, since the art is hard to "get." It was a well-intentioned comment, but she was wrong. There is no prescribed lesson to get. As teachers, we are very much invested in the notion that students have agency to make their own intellectual connections to the artwork. We facilitate this by coupling their experiences here with art projects that may involve light, space, mass and void, storytelling or, simply, beauty. Student artists at Chinati don't make recreations of the museum's artwork. Instead, our projects offer opportunities that challenge the student to think about what they've seen.

Cuando los estudiantes vienen a Chinati, les pedimos que sigan unas simples reglas. Primero, les pedimos que sean amables y valientes. Y luego, les pedimos que miren.

Para algunos estudiantes, esta puede ser la primera vez que visitan el museo, pero la mayoría de los estudiantes de Marfa han estado aquí varias veces y están familiarizados con la colección. Independientemente de su número de visitas, siempre animamos a los estudiantes a que vayan más despacio, a que miren la obra, y luego a que la miren de nuevo para poder mirarla realmente y estar con ella.

Hace unos años, una visitante de fuera de la ciudad nos comentó que los niños deben tener dificultades en Chinati, ya que el arte es difícil de "entender." Fue un comentario bien intencionado, pero se equivocó. No hay ninguna lección prescrita que haya que entender. Como profesores, estamos muy interesados en la noción de que los estudiantes tengan la capacidad de hacer sus propias conexiones intelectuales con la obra de arte. Facilitamos esto acoplando sus experiencias aquí con proyectos de arte que involucren la luz, el espacio, la masa y el vacío, la narración de historias o, simplemente, la belleza. En Chinati los estudiantes de arte no hacen





DAN FLAVIN, UNTITLED (MARFA PROJECT), 1996.

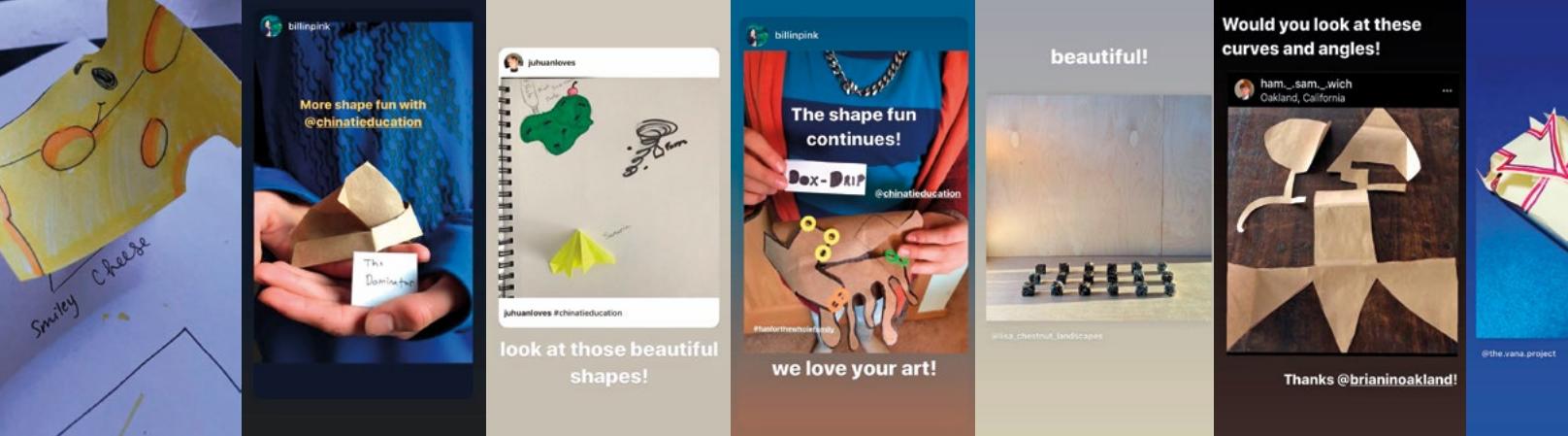


STUDENTS DRAWING, SCRATCHING, AND COLORING 16 MM FILM LEADER.

Here's an example. Marfa third graders arrived on campus last fall and together we spent the morning looking at and talking about Dan Flavin's untitled works in fluorescent lights. We returned to the Art Lab and the kids used colorful sharpie markers to make squiggles, shapes, and even names on clear 16mm film. As the students playfully drew, they relearned the basic science that overlapping colors—blue and yellow, for instance—will create a third color, green. Aha! But now things recreaciones de las obras de arte del museo. En su lugar, nuestros proyectos ofrecen oportunidades que desafían al estudiante a pensar en lo que ha visto. He aquí un ejemplo. Los alumnos de tercer curso de Marfa llegaron al campus el otoño pasado y juntos nos pasamos la mañana mirando y hablando de las obras con luces fluorescentes, sin título, de Dan Flavin. Volvimos al Laboratorio de Arte y los jóvenes usaron rotuladores de colores para hacer garabatos, formas e incluso nombres en películas claras de 16mm. Mientras los estudiantes dibujaban juguetonamente, volvieron a aprender la ciencia básica de que superponer los colores —el azul y el amarillo, por ejemplo— creará un tercer color, el verde. ¡Ajá! Pero ahora las cosas se ponen gloriosamente complicadas. Cuando se proyecta la película, los colores que aplicaron en el celuloide siguen siendo los mismos, y sin embargo ocurren cosas inesperadas. ¿La colocación de cada secuencia animada impacta en la forma en que vemos el color? ¿Qué sucede con los colores proyectados que rebotan en la pantalla? ¿Por qué el público se ve amarillo cuando se pasa una secuencia en rosa y verde?

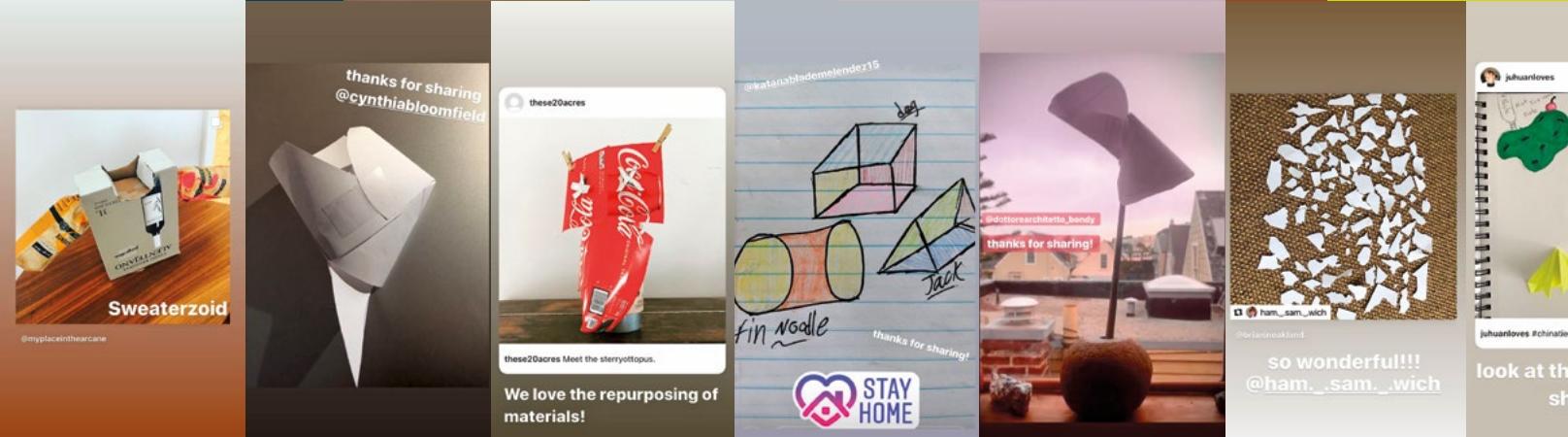
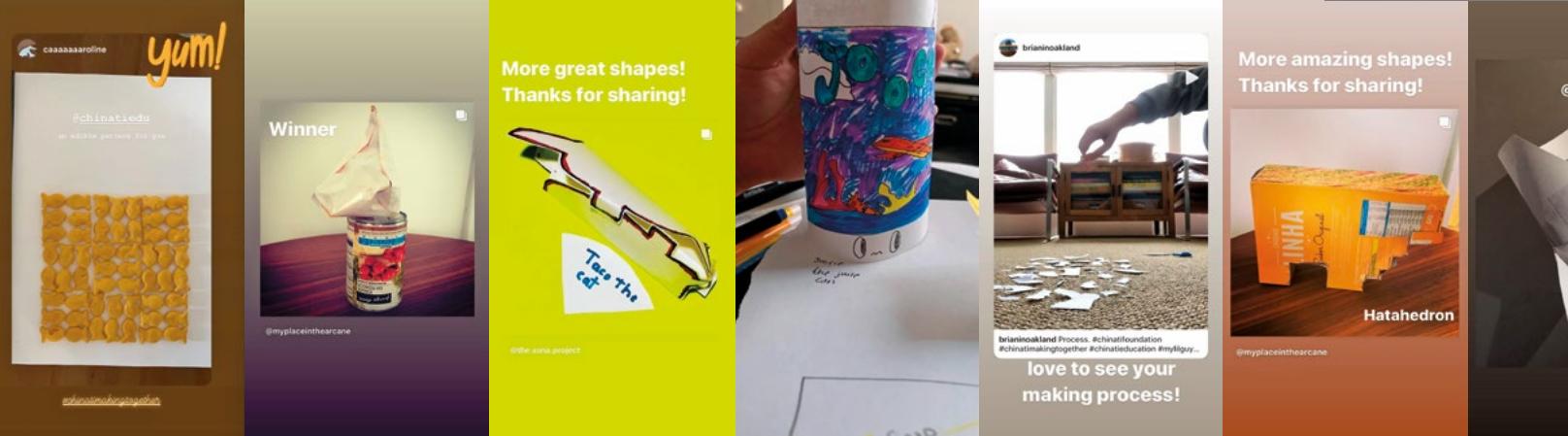
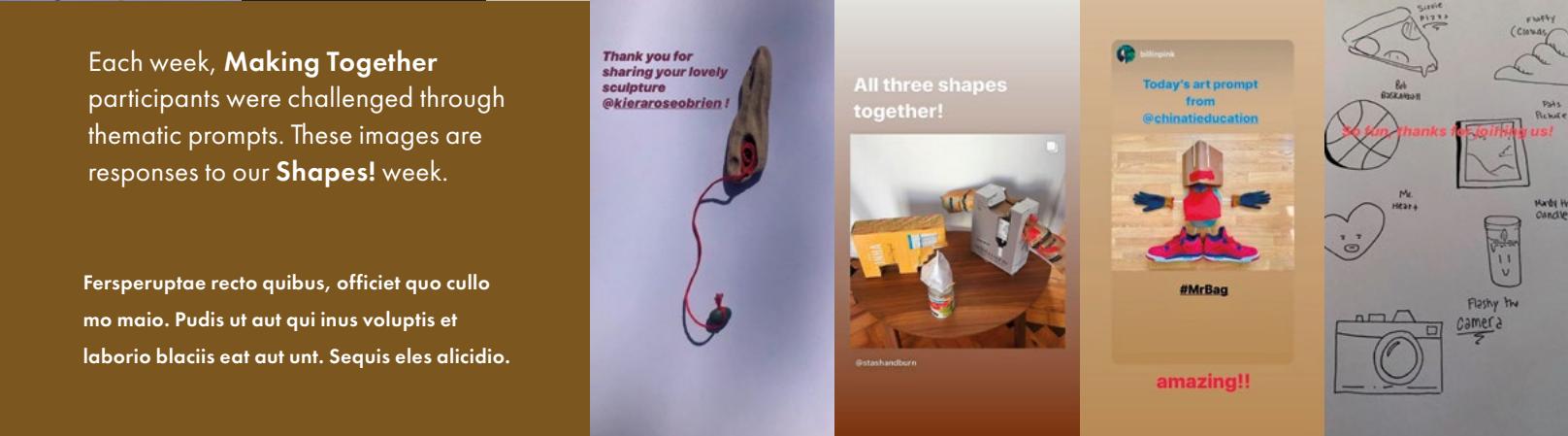
Al igual que las sorpresas que proporciona la luz natural en las obras de arte de Flavin, también aparecen las sorpresas en el Laboratorio de Arte. Los niños de tercer curso se quedaron asombrados al ver sus 240 fotogramas de película comprimidos en solo diez segundos y se quedan fascinados por las formas coloridas que parpadean





Each week, **Making Together** participants were challenged through thematic prompts. These images are responses to our **Shapes!** week.

Fersperuptae recto quibus, officiet quo cullo  
mo maio. Pudis ut aut qui inus voluptis et  
laborio blaciis eat aut unt. Sequis eles alicidio.



get gloriously messy. When the film is projected, the colors they applied on the celluloid remain the same, but unexpected things occur. Does the placement of each animated sequence impact how we see the color? What is happening to projected colors that bounce off the screen? Why does the audience look yellow when a pink and green sequence goes by?

Just like the knockout surprises that natural light provides in Flavin's artwork, surprises happen in the Art Lab, too. The third graders are wowed by seeing their 240 frames of film compressed to a mere ten seconds and they're entranced by the beguiling colorful forms that flicker in front of them, so unlike what they thought they drew. Just like when they were inside the Flavin buildings, they are physically within the work while watching their film, mixing the magic of art with the magic and science of light. "What happens if we open the door just a little?" one girl asks. "Why?" ask the others. "To let more color in!" she shouts in return.

So, did that girl "get" the museum's artwork? I do know that she looked at her artwork and, somehow, consciously or not, she connected it to the light that floods the double windows at the ends of each Flavin building. This kind of interaction and connection is the foundation of our educational program, and we are fortunate to work with such a tremendous collection.

### Making Together

But what happens when you take the collection away? How can we continue to light up the imagination of young artists when visiting in person is not possible? Like everyone, our 2020 has been upended. Personal interactions and real-time experiences with the work have been fundamental to our programming thus far. Recent Covid-related precautions have forced us to rethink how we do things and why.

In March, our education team began to consider how best to convey Chinati's sense of place in a whole new terrain: online. Stepping into this different context, we joined Instagram as @chinatiedu to share at-home art projects for children (and plenty of adults) both near and far. We called the series Making Together, and for seven weeks we explored various ideas present in our collection. Each week we put up daily Instagram prompts. We kept our instructions to four short lines and we modeled each project in fun, time lapse how-to videos. These projects used materials that everybody has around

delante de ellos, tan diferentes de lo que pensaban que dibujaban. Al igual que cuando estaban dentro de los edificios de Flavin, físicamente están dentro de la obra mientras ven su película, mezclando la magia del arte con la magia y la ciencia de la luz. "¿Qué pasa si abrimos un poco la puerta?", pregunta una niña. "¿Por qué?", preguntan los demás. "¡Para dejar entrar más color!", grita a cambio.

Entonces, ¿esa niña "entendió" las obras de arte del museo? Sí sé que miró su propia obra de arte y, de alguna manera -conscientemente o no-, la conectó a la luz que inunda las ventanas dobles en los extremos de cada edificio de Flavin. Este tipo de interacción y conexión es la base de nuestro programa educativo, y somos afortunados de trabajar con una colección tan extraordinaria.

### Creando Juntos

Pero, ¿qué pasa cuando no hay la colección? ¿Cómo podemos despertar la imaginación de los jóvenes artistas cuando no es posible ver Chinati en persona? Como todo el mundo, nuestro 2020 se ha visto trastocado. Hasta ahora, las interacciones personales y las experiencias en tiempo real con la obra han sido fundamentales para nuestra programación. Las recientes precauciones relacionadas con la Covid nos han obligado a replantearnos cómo hacemos las cosas y por qué.

En marzo, nuestro equipo de educación comenzó a considerar la mejor manera de transmitir el sentido de lugar de Chinati en un terreno totalmente nuevo: en línea. Al entrar en este contexto diferente, nos unimos a Instagram como @chinatiedu para compartir proyectos de arte en casa para niños (y para muchos adultos), tanto cercanos como lejanos. Llamamos a la serie Making Together (Creando Juntos), y durante siete semanas exploramos varias ideas presentes en nuestra colección. Cada semana pusimos indicaciones diarias en Instagram. Ajustamos nuestras instrucciones a cuatro líneas cortas y modelamos cada proyecto en divertidos videos de instrucciones en intervalos de tiempo. En estos proyectos se utilizaron materiales que todo el mundo tiene en casa: cinta adhesiva, lápices, cajas viejas, sobres desechados, soportes para papel higiénico, etc. Una semana pedimos a los estudiantes que fotografiaran el mismo objeto bajo cuatro fuentes de luz diferentes. Otro proyecto pidió al estudiante que considerara la forma que tiene su cuerpo durante una actividad como reclinarse o simplemente mirar en la nevera, y luego que recreara y fotografiara la forma fuera

the house—tape, pencils, old boxes, scrap envelopes, toilet paper holders, and so on. One week we asked students to photograph the same object under four differing light sources. Another project asked the student to consider the form their body makes during an activity such as reclining or simply looking in the fridge, and then to recreate and photograph the form out of context. Occasionally we presented a longer project that included a virtual video tour of a work from our collection, followed by a project prompt, and supplemental information for educators that were linked to our Instagram account. We urged participants to share their work with us, which in turn we published online, with plenty of encouragement and virtual high fives.

### Summer Shake Up

Immediately after the close of Making Together, it was time to jump into Summer Shake Up, an annual partnership with Marfa ISD aimed at elementary and middle school students. This year, we virtually investigated the process of art making and saw these five weeks as a chance for students to hone their sensory skills. Chinati provided journals and pens for all area participants and offered instructions for making sketchbooks to our participants farther afield. Our themes included projects on Seeing, Listening, Exploring and Making and, again, we happily published all efforts online. During the Seeing portion, we asked students to actively see the shapes and form of the void between masses and then record these forms in their journal. One of our Listening prompts chal-

de contexto. Ocionalmente presentamos un proyecto más largo que incluía una visita virtual en vídeo de una obra de nuestra colección, seguida de una indicación para un proyecto, e información suplementaria para los educadores que estaban vinculados a nuestra cuenta de Instagram. Instamos a los participantes a compartir su obra con nosotros, que a su vez publicamos en línea, con mucho ánimo y chocando virtualmente las manos.

### Summer Shake Up

Inmediatamente después de la clausura de Making Together, nos metimos en Summer Shake Up, una asociación anual con el ISD de Marfa dirigida a los estudiantes de primaria y secundaria. Este año, investigamos virtualmente el proceso de hacer arte y consideramos estas cinco semanas como una oportunidad para que los estudiantes afinaran sus habilidades sensoriales. Chinati proporcionó diarios y bolígrafos para todos los participantes de Marfa y ofreció instrucciones para hacer cuadernos de bocetos a nuestros participantes más lejanos. Nuestros temas incluyeron proyectos sobre Mirar, Escuchar, Explorar y Crear y, de nuevo, publicamos felizmente todos los resultados en línea. Durante la parte de Mirar, pedimos a los estudiantes que mirasen activamente las formas del vacío entre las masas y que luego registraran estas formas en su diario. Una de nuestras indicaciones para Escuchar desafió a los estudiantes a hacer grabaciones desde dentro o fuera de su casa, seguidas al día siguiente del registro en su diario de los sonidos que escuchan mientras están sentados en el mismo lugar. Enfatizamos la importancia de



**What does silence tell you?**

Monday, June 15, 2020

- Find a comfortable seat somewhere, anywhere you'd like, and sit still in silence for one minute. Set a timer!
- What do you hear? How many different sounds do you hear? How does it feel to be silent for a full minute? Do you hear the sounds of nature or technology more? What sounds are specific to where you live?
- As soon as you finish your minute, describe the sounds you heard in your process journal using words or drawings, or both! Be as abstract or literal as you'd like. **FILL THE PAGE!** Use color, different mark-making tools, get wild!
- Share your process journal pages with us on Instagram with #chinatiSSU

**¿Qué te dice el silencio?**

Lunes, junio 15, 2020

- Encuentra un lugar cómodo donde sentarse, cualquier lugar que gustes. Siéntate en silencio y sin moverte por un minuto. ¡Fija un temporizador o alarma!
- ¿Qué escuchas? ¿Cuántos diferentes sonidos puedes oír? ¿Cómo se siente estar en silencio por un minuto? ¿Escuchas el sonido de la naturaleza o de la tecnología más? ¿Qué sonidos son específicos a tu entorno?
- En cuanto acabe el minuto, describe los sonidos que escuchaste en tu cuaderno de proceso, usando palabras o dibujos ¡O los dos! Puede ser tan abstracto o literal, lo que tú quieras ¡USA TODA LA PÁGINA!
- Comparte las páginas de tu cuaderno de proceso con nosotros en Instagram usando el hashtag #chinatiSSU



story that is not your own? And who's story is it now?

In August, we shifted our attention to Chinati's natural wonders. Each weekday for four weeks, we published Instagram posts that focused on the museum's flora and fauna. We shared information and photos of the cottonwoods Judd planted along his works in concrete, for instance, and posted about bobcats, whitethorn acacia and cane bluestem, a type of grass here that smells like blueberries. Did you know we have a carnivorous centipede? You do now. Each entry ended with a playful art prompt to get our homebound friends thinking about the outdoors and maybe acting a little wild.

nati. Cada día de la semana durante cuatro semanas, subimos publicaciones a Instagram que se centraban en la flora y la fauna del museo. Por ejemplo, compartimos información y fotos de los álamos que Judd plantó a lo largo de sus obras en hormigón, e hicimos publicaciones sobre los linces, la acacia de espino blanco y la *bothriochloa barbinodis*, un tipo de hierba que aquí huele a arándanos. ¿Sabía usted que tenemos un ciempiés carnívoro? Ahora ya lo sabe. Cada entrada terminó con una indicación lúdica para crear arte y para hacer que nuestros amigos confinados en casa pensaran en el aire libre y, tal vez, actuaran de manera un poco salvaje.

Nuestro objetivo constante desde marzo ha sido crear experiencias que puedan ser similares a las que se encuentran al visitar nuestra colección en persona. Creemos que el espíritu de Chinati fue recreado explorando el hogar como lugar, de la misma manera que los artistas de nuestra colección exploraron esta tierra como lugar. Para nosotros mismos, descubrimos que podemos traducir con éxito aspectos de la experiencia de estar en Chinati en persona y en el Laboratorio de Arte a través de un espíritu de aprendizaje, juego, estímulo y alegría. Con la idea de compartir, hemos creado un nuevo y sencillo lugar de navegación para todos estos proyectos e indicaciones en el recientemente rediseñado sitio web de Chinati. Están disponibles allí para que cualquiera pueda explorarlos y disfrutar de ellos en cualquier momento. Nos encanta esa noción de inclusión.

Los medios sociales no son el mismo escenario que el desierto de Chihuahua, pero nos permitieron conectarnos, y volver a conectarnos, con jóvenes creadores locales y de lejos. Queremos que sepan que pueden crear grandes obras y que lo que ven, piensan y crean es importante. Simplemente queremos que vean la belleza que ya existe.

lenged students to make recordings from inside or outside of their home, followed the next day by journaling about the sounds they hear while sitting in the same place. We stressed the importance of placement, asking kids to place artwork here, there, and here again. We wanted them to see what happens when they looked at several of their works as a series, or as part of an overriding idea. We asked tough questions, like how can you illustrate a

la colocación, pidiendo a los niños que colocaran las obras de arte aquí, allá y otra vez aquí. Queríamos que vieran lo que sucede cuando miran varias de sus obras como una serie, o como parte de una idea predominante. Hicimos preguntas difíciles, como ¿cómo puedes ilustrar una historia que no es tuya? ¿Y ahora de quién es la historia?

En agosto, desplazamos nuestra atención a las maravillas naturales de Chi-





MARFA SECOND GRADERS VISITING CLAES OLDERBURG AND COOSJE VAN BRUGGEN'S MONUMENT TO THE LAST HORSE AT CHINAINI.

# Artists in Residence

2019–2020

## LEEZA MEKSIN

September–October 2019

Leeza Meksin is a New York-based interdisciplinary artist working in painting, sculpture, installation, public art, and multiples. Her work investigates (the often false) binaries of hard/soft, male/female, public/private, and highlights parallels between conventions of painting, architecture, and our bodies. On view at the Locker Plant during Chinati Weekend 2019, and partly inspired by the architecture of the building, especially its old refrigerator-style doors, were an array of Meksin's richly colored, large-scale collage works created from cut, dyed, and layered fabrics as well as a series of themed drawings that the artist began as a sort of diary or daily practice upon her arrival in Marfa. Leeza Meksin has created site-specific installations for the Brooklyn Academy of Music (BAM), Brooklyn (2018–19), the National Academy of Design, NYC (2018), the Lenfest Center for the Arts, New York (2017),

### LEEZA MEKSIN

Septiembre–Octubre 2019

Leeza Meksin es una artista interdisciplinaria con sede en Nueva York que trabaja en pintura, escultura, instalación artística, arte público y los múltiples. Su obra investiga los binarios (a menudo falsos) de lo duro/lo blando, el hombre/la mujer, lo público/lo privado y destaca los paralelismos entre las convenciones de la pintura, la arquitectura y nuestros cuerpos. Durante el Fin de Semana de Chinati de 2019, Meksin expuso en la Locker Plant una serie de obras de collage a gran escala, ricamente coloreadas -en parte inspirada por la arquitectura del edificio, especialmente por sus viejas puertas de estilo nevera-, creadas a partir de telas cortadas, teñidas y en capas, así como una serie de dibujos temáticos que la artista comenzó como una especie de diario o práctica diaria a su llegada a Marfa.

Leeza Meksin ha creado instalaciones específicas para la Academia de Música de Brooklyn (BAM), Brooklyn (2018–19), la Academia Nacional de Diseño, NYC (2018), el Centro Lenfest para las Artes, Nueva York (2017), El Museo de Arte Contemporáneo de Utah en Salt Lake City (2016), The Kitchen, Nueva York (2015), BRIC Media Arts, Brooklyn (2015), la Universidad de Brandeis (2014) y un proyecto fi-

The Utah Museum of Contemporary Art in Salt Lake City (2016), the Kitchen, New York (2015), BRIC Media Arts, Brooklyn (2015), Brandeis University (2014), and in a National Endowment for the Arts funded project in New Haven, CT for Artspace (2012). She is the recipient of the Rema Hort Mann Emerging Artist grant (2015) and in 2013 co-founded Ortega y Gasset Projects, an artist-run gallery and curatorial collective in Brooklyn, NY. Meksin's work has been featured in Bomb Magazine, The New York Times, Chicago Tribune, The Village Voice, and many other publications. Meksin has been teaching at Columbia University School of the Arts since 2015. Currently her large-scale sculptures *Turret Tops* are on view at the deCordova Sculpture Park and Museum through August 2020.

nanciado por el Fondo Nacional para las Artes en New Haven, CT, para Artspace (2012). Es la receptora de la beca Rema Hort Mann para Artistas Emergentes (2015) y en 2013 cofundó Ortega y Gasset Projects, una galería dirigida por artistas y un colectivo de comisarios de arte en Brooklyn, NY. La obra de Meksin ha sido presentada en la revista Bomb Magazine, The New York Times, Chicago Tribune, The Village Voice y muchas otras publicaciones. Meksin ha estado impartiendo clases en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia desde 2015. Actualmente, sus esculturas a gran escala *Turret Tops* están expuestas en el Parque y Museo de Esculturas deCordova hasta agosto de 2020.

### KIM BRANDT

Noviembre–Diciembre 2019

En diciembre de 2019, la coreógrafa Kim Brandt abrió las puertas de su estudio en la Locker Plant. La obra de Brandt implica el desarrollo de partituras de movimiento que exploran las relaciones físicas, espaciales y temporales con el lugar y la relación simbiótica entre los cuerpos y los entornos en los que se mueven.

Kim Brandt ha presentado su obra en el MoMA PS1, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, el SculptureCen-

Kim Brandt has presented her work at MoMA PS1, the Museum of Contemporary Art Chicago, SculptureCenter, the Kitchen, Pioneer Works, the Shed, ISSUE Project Room, Artists Space, Klaus Von Nichtssagend Gallery, and other venues. Her work has been supported by a NYSCA/NYFA Fellowship in Interdisciplinary Arts (2018), a Foundation for Contemporary Arts Grants to Artists Award (2017), Mertz Gilmore Foundation (2016–2018), a Jerome Foundation Travel & Study Grant (2016), and a Brooklyn Arts Fund Grant (2016). She has participated in residencies at MoMA PS1 (2017–2018), Djerassi (2018), Movement Research (2016–2018), Bogliasco Foundation (2016), and ISSUE Project Room (2015). She is a 2020–2021 Hodder Fellow at Princeton University. Brandt received her MFA in sculpture from Tyler School of Art and a BA from Hampshire College. She was born in Albany, NY and lives in New York, NY.

## SAHRA MOTALEBI

March–June 2020

Sahra Motalebi's ongoing performance-exhibition *Directory of Portrayals* was included in the 2019 Whitney Biennial at the Whitney Museum of American Art, New York, and she is the Visual Arts Fellow at Radcliffe Institute in 2020–2021. Other projects have been performed/exhibited at the Kitchen, SculptureCenter, MoMA PS1, the New Museum, Swiss Institute (all New York City), and other museums and venues. Motalebi was born in Birmingham, Alabama, and she graduated from Sarah Lawrence College. She attended the Master of Architecture program at Columbia University, withdrawing after the first year to focus her studio practice on the intersections of art, architecture, and performance. She currently lives in upstate New York.

## TAMAR ZOHARA ETTUN

August 2020

The Brooklyn-based, Jerusalem-born artist Tamar Zohara Ettun uses sculpture, video, and performance art to invert the semiotics of our existing cultural, social, religious, and personal rituals. Ettun creates movement-study sculptures designed to shatter our well-defined physical and psychological territories. She has had exhibitions and performances at Pioneer Works, PER-

ter, The Kitchen, Pioneer Works, Shed, ISSUE Project Room, Artists Space, la Galería Klaus Von Nichtssagend y otros lugares. Su obra ha sido apoyada por una Beca NYSCA/NYFA en Artes Interdisciplinarias (2018), un Premio de la Fundación de Artes Contemporáneas a los Artistas (2017), la Fundación Mertz Gilmore (2016–2018), una Beca de Viaje y Estudio de la Fundación Jerome (2016) y una Beca del Fondo de Artes de Brooklyn (2016). Ha participado en residencias en el MoMA PS1 (2017–2018), Djerassi (2018), Movement Research (2016–2018), la Fundación Bogliasco (2016) e ISSUE Project Room (2015). Brandt recibió su maestría en bellas artes en escultura de la Tyler School of Art y su licenciatura en artes de Hampshire College. Nació en Albany, NY, y vive en Nueva York, NY.

### SAHRA MOTALEBI

Marzo–Junio 2020

La exposición-performance todavía en curso *Directory of Portrayals* (Directorio de interpretaciones) de Sahra Motalebi fue incluida en la Bienal del Whitney de 2019 en el Museo Whitney de Arte Estadounidense de Nueva York, y Motalebi es la Becaria de Artes Visuales del Instituto Radcliffe en 2020–2021. Otros proyectos han sido realizados/exhibidos en Kitchen, SculptureCenter, MoMA PS1, el New Museum, el Instituto Suizo (todos en la ciudad de Nueva York) y otros museos y lugares. Motalebi nació en Birmingham, Alabama, y se graduó del Sarah Lawrence College. Asistió al programa de Maestría en Arquitectura de la Universidad de Columbia, retirándose después del primer año para centrar su labor artística en las intersecciones del arte, la arquitectura y la performance. Actualmente vive en el norte del estado de Nueva York.

### TAMAR ZOHARA ETTUN

Agosto 2020

La artista Tamar Zohara Ettun, nacida en Jerusalén y residente en Brooklyn, utiliza la escultura, el video y la performance para invertir la semiótica de nuestros actuales rituales culturales, sociales, religiosos y personales. Ettun crea esculturas de estudio de movimiento diseñadas para destrozar nuestros bien definidos territorios físicos y psicológicos. Ha realizado exposiciones y performances en Pioneer Works, PERFORMA, el SculptureCenter, el Parque de Madison Square, el Jardín de Escultu-

FORMA, Sculpture Center, Madison Square Park, Art Omi Sculpture Garden, la Barrick Museum UNLV, the Watermill Center, e-flux, Herzelia Biennial, Knockdown Center, Bryant Park, Socrates Sculpture Park, Indianapolis Museum of Art, the Jewish Museum, and Uppsala Art Museum, among others. She has received awards and fellowships from the Pollock Krasner Foundation, Moca Tucson Artist Residency, Franklin Furnace, MacDowell Fellowship, Marble House Project, RECESS, the Lower Manhattan Cultural Council, Art Production Fund, and Iaspis. Ettun founded the Moving Company, an artist's collective creating performances in public spaces and a social engagement project with Brooklyn teens hosted by the Brooklyn Museum. Ettun received her MFA from Yale University in 2010, where she was awarded the Alice English Kimball Fellowship. She studied at Cooper Union in 2007, while earning her BFA from Bezalel Academy, Jerusalem. Ettun has been a visiting artist at many institutions, including: Pratt Institute, Yale School of Art, New York University Steinhardt and Performance Studies, the School of Visual Art, Hunter College, Rutgers University, Christie's Education, University of Las Vegas, Pace University, and Katonah Museum. Ettun teaches at Columbia University School of Arts, Lehman College, and the New School Parsons School of Design.

ras Art Omi, el Museo Barrick UNLV, el Watermill Center, e-flux, la Bienal de Herzlia, el Knockdown Center, el Parque Bryant, el Parque de Esculturas Socrates, el Museo de Arte de Indianapolis, el Museo Judío y el Museo de Arte de Uppsala, entre otros lugares. Ha recibido premios y becas de la Fundación Pollock Krasner, la Residencia de Artistas de Moca Tucson, Franklin Furnace, la Beca MacDowell, el Proyecto Marble House, RECESS, el Consejo Cultural del Bajo Manhattan, el Fondo de Producción de Arte e Iaspis. Ettun fundó the Moving Company, un colectivo de artistas que crea performances en espacios públicos y un proyecto de compromiso social con los adolescentes de Brooklyn, auspiciado por el Museo de Brooklyn. Ettun recibió su maestría en bellas artes de la Universidad de Yale en 2010, donde se le concedió la beca Alice English Kimball. Estudió en Cooper Union en 2007, mientras obtenía su licenciatura en bellas artes de la Academia Bezalel, en Jerusalén. Ettun ha sido artista visitante en muchas instituciones, incluyendo: el Instituto Pratt, la Escuela de Arte de Yale, los Estudios Steinhardt y de Performance de la Universidad de Nueva York, La Escuela de Artes Visuales, el Hunter College, la Universidad Rutgers, Christie's Education, la Universidad de Las Vegas, la Universidad Pace y el Museo de Katonah. Ettun enseña en la Escuela de Artes de la Universidad de Columbia, en el Lehman College y en la Escuela de Diseño Parsons the New School.

## Artists in Residence

2020–2021

### ERIC N. MACK

(born 1987 in Columbia, Maryland; lives in New York)

### JESSI REAVES

(born 1986 in Portland, Oregon; lives in Brooklyn, New York)

### ALAN RUIZ

(born 1984 in Mexico City, Mexico; lives in Brooklyn, New York)

### LUCY SKAER

(born 1975 in Cambridge, United Kingdom; lives in Glasgow and London)

### WONG KIT YI

(born 1983 in Hong Kong; lives in New York and Hong Kong)

# Leeza Meksin

SEPTEMBER–OCTOBER 2019

The magic of Marfa is not just the crushing closeness of the sky and the breathtaking vastness of the landscape. It's also the people. Everyone I met in Marfa and at Chinati is an incredible and memorable person with a unique perspective and an interesting story. Marfa collects eclectics. So in addition to the stunning beauty all around you, there was always someone to talk to that opened a new door of understanding for me. During my time at Chinati, I worked at the Locker Plant, an old meat locker that had a dozen doors, each different in size, thick-

*La magia de Marfa no es solo la aplastante cercanía del cielo y la impresionante inmensidad del paisaje. También es la gente. Todos a los que conocí en Marfa y en Chinati son una increíble y memorable persona con una perspectiva única y una historia interesante. Marfa colecciona eclécticos. Así que, además de la impresionante belleza que te rodeaba, siempre había alguien con quien hablar que abría para mí una nueva puerta de entendimiento. Durante mi estancia en Chinati, trabajé en la Locker Plant, una vieja cámara frigorífica que tenía una docena de puertas, cada una de diferente tamaño, grosor,*

ness, proportion, and function. The sheer variety of the doors in my space was unusual, and the serendipitous coincidence that, at this time I was reading about Egyptian false doors, which served as altars in tombs and temples, symbolizing a different type of passage, was exciting and productive. The seven false doors I constructed out of layers of stiffened and dyed linen, silk, neoprene, and other fabrics mirrored the size and proportions of specific doors in my studio. Each door served as a meditation on the body's relationship to time, clothing, architecture, and gender.

proporción y función. La pura variedad de las puertas de mi espacio era inusual y fue emocionante y productivo la coincidencia casual de que en ese momento estaba leyendo sobre las puertas falsas egipcias que servían como altares en las tumbas y los templos, simbolizando un tipo de pasaje diferente. Las siete puertas falsas que construí con capas de lino endurecido y teñido, seda, neopreno y otras telas reflejaban el tamaño y las proporciones de puertas específicas en mi estudio. Cada puerta sirvió como una meditación sobre la relación del cuerpo con el tiempo, la ropa, la arquitectura y el género.



LEEZA MEKSEN, DOOR TO THE SQUARE IN THE SKY (CHINATI FALSE DOORS), 2019.  
DYE, ACRYLIC POLYMER, OIL PAINT, MESH, AND LINEN ON LINEN, 36 X 82 IN.

LEIZA MELKIN, FRONT DOOR TO THE PAST (CHINATOWN DOORS), 2009, LINEN, SILK, NEOPRENE, DYE, AND ACRYLIC POLYMER ON STIFFENED LINEN, 50 X 12 IN.



# Kim Brandt

NOVEMBER–DECEMBER 2019

I've been here before.

What was shrouded in a downpour so blinding I thought I'd die on the side of the road was possibly the most expansive space I'd ever experienced the first time I drove to Marfa. At the time I had no way of knowing, not being able to see beyond a few feet in front of the car. The second drive was crystal clear, inviting a meditation on things very far away—a small building or a plume of smoke, morphing and shifting in shape and scale as the car slowly moved closer to the focal point. I've written about visiting other deserts and don't want to bore or repeat myself but there is a certain quieting I feel as my lungs adjust to the change in oxygen levels in this dry air, as my body feels like there's enough space for all it contains, as my eyes struggle to see what they are looking at.

I'd already packed several times before I packed for Marfa, and turns out it was one big pack into several bags that were then dispersed to all my future homes. An escape had already been made before my flight to El Paso, more than one I now realize, each a move towards necessary and tenacious and vital change. What I don't know upon arrival is that I'll only be new in town for a day or so, as faces immediately become familiar, and I learn to wave back to drivers while riding my bicycle to what seem to me

Ya he estado aquí antes.

Lo que estaba envuelto en un aguacero tan cegador que pensé que moriría a un lado de la carretera fue posiblemente el espacio más extenso que había experimentado la primera vez que conduje hasta Marfa. En ese momento no tenía forma de saberlo, no podía ver más allá de unos pocos metros delante del coche. El segundo viaje fue claro como el cristal, invitando a una meditación sobre cosas muy lejanas: un pequeño edificio o un penacho de humo, transformándose y cambiando de forma y escala a medida que el coche se acercaba lentamente al punto focal. He escrito sobre visitar otros desiertos y no quiero aburrirme ni repetirme, pero siento una cierta tranquilidad cuando mis pulmones se ajustan al cambio de los niveles de oxígeno en este aire seco, cuando mi cuerpo siente que hay suficiente espacio para todo lo que contiene, cuando mis ojos luchan por ver lo que están mirando.

Ya había hecho las maletas varias veces antes de hacerlas para ir a Marfa, y resultó que era un gran trabajo metido en varias bolsas que luego se dispersaron hacia todos mis futuros hogares. Ya había hecho una escapada antes de mi vuelo a El Paso —más de una, me doy cuenta ahora—, cada una de ellas un paso hacia un cambio necesario y tenaz y vital. Lo que no sabía al llegar era que solo sería nueva en la ciudad por un día o algo así, ya que las caras se vuelven inmediatamente familiares, y aprendo a saludar a los conductores mientras voy en bicicleta a lo que me parecen las afueras de la ciudad. Nunca he vivido en un lugar con tan poca gente, y compartir estas idiosincrasias con los lugareños que conozco debe hacerles sentir como si tuvieran que soportar que alguien les explique sus sueños extraños. No me doy cuenta de esto hasta meses después cuando vuelvo a casa, donde reconozco poco a pesar de que todo es familiar.

Llego a la Locker Plant, cubro las ventanas y saco mis papeles y bolígrafos, pantalones de chándal y zapatillas, cuadernos y bálsamo de tigre, heridas y puntos ciegos.

the edges of town. I've never lived somewhere with so few people, and sharing these idiosyncrasies with the locals I meet must to them feel like suffering through someone explaining their weird dreams. I don't realize this until months later when I return home, where I recognize little despite everything being familiar.

I arrive at the Locker Plant, cover the windows, and unpack my paper and pens, sweatpants and sneakers, notebooks and tiger balm, injuries and blind spots.

The long days that follow are full of conjuring movement scores for a future project in another expansive space. I draw on paper with pens and on the floor with my feet and across the walls with my torso and through the space with my legs, making marks on every available two-dimensional and three-dimensional surface. I want the room to become a little bigger, and push the walls with my full weight to keep them from closing in. I drill my pelvis into the floor, sink into its thick center, get stuck in there and just wait it out. I measure the room by a transverse body, balancing off center, wherever center is. I disappear into the walls, flattening as a means to escape. The concrete is so hard, everything feels so hard, and the bruises finally emerge.

The studio shifts from closed to open, the drawings relocated to my kitchen table, the coverings removed from the windows, until it's just some bodies and the sound of the train and the sun going down. Locals fill the room and I've never heard the space so noisy; nothing in Marfa for me has yet been loud. It feels vulnerable to begin—I'm not used to the eyes focused on me, and miss my familiar position of looking along with the viewer at the movements I've asked someone else to perform. Wobbly legs and stomach and ankles as I tightrope the longest stretch of the Locker Plant. I finally lean into the corner, can tell there will be more bruises soon, find my friends who I've asked to lean with me, the four of us unknowingly having agreed to be so close to the audience. No one else is moving but us, and the vulnerability volume has turned up. The intimacy of hovering over and around the people I've come to know the past several weeks and the people I haven't, the people who know me and the people who don't, is painfully tender. I lose track of who is looking and being looked at, who is moving and who is still. What has differentiated us I suppose is intention, but even that seems to matter less as time passes and we circumnavigate the perimeter. A coming together and divergence,

Los largos días que siguen están llenos de partituras de movimiento conjuradas para un futuro proyecto en otro espacio expansivo. Dibujo en papel con bolígrafos y en el suelo con mis pies y por las paredes con mi torso y a través del espacio con mis piernas, haciendo marcas en todas las superficies bidimensionales y tridimensionales disponibles. Quiero que la sala se haga un poco más grande, y empujo las paredes con todo mi peso para evitar que se cierren. Clavo mi pelvis en el suelo, me hundo en su centro grueso, me quedo atascada ahí y espero a que salga. Mido la habitación mediante un cuerpo transversal, balanceándome descentrada, dondequiera que esté el centro. Desaparezco en las paredes, aplánandome como un medio para escapar. El hormigón es tan duro, todo parece tan duro, y finalmente emergen los moratones.

El estudio pasa de cerrado a abierto, los dibujos se trasladan a la mesa de mi cocina, son sacados los revestimientos de las ventanas, hasta que solo quedan algunos cuerpos y el sonido del tren y el sol que se pone. Los lugareños llenan la sala y nunca he oído ese espacio tan ruidoso; para mí nada en Marfa ha sido todavía ruidoso. Me siento vulnerable al principio —no estoy acostumbrada a que los ojos se centren en mí— y echo de menos mi posición familiar de mirar junto con el espectador los movimientos que le he pedido a alguien más que realice. Piernas y estómago y tobillos tambaleantes mientras hago la cuerda floja en el tramo más largo de la Locker Plant.

Finalmente me inclino hacia la esquina, puedo decir que pronto habrá más moratones, encuentro a mis amigos a los que les he pedido que se inclinen conmigo, los cuatro sin saberlo hemos aceptado estar tan cerca del público. Nadie más se está moviendo excepto nosotros, y el volumen de vulnerabilidad ha subido. La intimidad de rondar a la gente que he llegado a conocer en las últimas semanas y a la gente que no, la gente que me conoce y la gente que no, es dolorosamente tierna. Pierdo la pista de quién está mirando y siendo mirado, quién se está moviendo y quién está quieto. Lo que nos ha diferenciado, supongo, es la intención, pero incluso eso parece importar menos a medida que pasa el tiempo y circunvalamos el perímetro. Un encuentro y una divergencia, una coexistencia, la naturaleza efímera de la relación donde tan pronto como hemos establecido una relación, está cambiando. Dejo que nuestro cuarteto se dirija en espiral hacia las ventanas y me siento abrumada a mitad de camino. La verdad sale

a coexisting, the ephemeral nature of relating where as soon as we've established a relationship, it is changing. I leave our quartet to spiral toward the windows and I'm overwhelmed halfway through. The truth comes into view—I'm exhausted, I'm in pain, I need help getting through this. Someone generously drags me the rest of the way at my request. The weight of my pelvis is so heavy—maybe the gouges I imagine it's carving in the concrete this time are real.

**a la luz:** estoy exhausta, tengo dolor, necesito ayuda para superar esto. Alguien me arrastra generosamente el resto del camino a petición mía. El peso de mi pelvis es tan pesado: quizás las marcas de gubia que imagino que está tallando en el hormigón sean reales esta vez.  
**Trabajar en el suelo es el lugar más simple para trabajar, y el más revelador.**  
**Escalo la pared para deslizarme por las ventanas, una inclinación lateral que ofrece una mirada que no he te-**

it feels like ages. In an unplanned way I haven't performed since Marfa. There are no open studios to host or attend, no coming together, no leaning into the wall over a friend or a stranger and breathing into their neck and feeling their heat without a second thought. No rehearsing scores that lay bodies on top of or alongside of other bodies, moving together through a language we made for ourselves that originates in our blood and our bones and our nervous systems so that we can com-

desde Marfa. No hay estudios abiertos para presentar o a los que asistir, no hay reuniones, nada de inclinarse en la pared sobre un amigo o un extraño y respirar en su cuello y sentir su calor sin pensarlo dos veces. Nada de ensayar partituras que pongan cuerpos encima o al lado de otros cuerpos, moviéndose juntos a través de un lenguaje que hicimos para nosotros mismos y que se origina en nuestra sangre y nuestros huesos y nuestros sistemas nerviosos para que podamos comunicar lo que aún no

KIM BRANDT REHEARSING IN THE LOCKER PLANT, DECEMBER 2019.



Working on the floor is the simplest place to work, and the most revealing. I scale the wall to slide across the windows, a lateral lean that offers a gaze I haven't had all night, beyond the limits of the room and out into the landscape, towards the train I will miss and the cat I've befriended and the darkest blue sky with all the stars I can't see from home, towards a leaving and a return and a reckoning. A shift in perspective, of level, of position, of possibility. Or just a dance for the no one outside. Months have passed since all that but

nido en toda la noche, más allá de los límites de la sala y hacia el paisaje, hacia el tren que perderé y el gato del que me he hecho amiga y el cielo azul más oscuro con todas las estrellas que no puedo ver desde casa, hacia una partida y un regreso y un ajuste de cuentas. Un cambio de perspectiva, de nivel, de posición, de posibilidad. O simplemente un baile para el nadie de afuera.

Han pasado meses desde todo eso, pero parece como si fueran años. De manera no planeada no he actuado

municate what cannot yet be said. It's not a language for everyone, and I don't know how we learn it, but I know when somehow we are hearing one another. I don't know where this language originates, but I know where it's located in our bodies, inside someplace deep and dark and old. I don't know where to direct all this dialogue when there's no one to receive it, so I continue to put words to the experience anyways, name the things that don't want to be named, and say it all back to myself.

se puede decir. No es un lenguaje para todos, y no sé cómo lo aprendemos, pero sé cuando de alguna manera nos escuchamos unos a otros. No sé dónde se origina este lenguaje, pero sé dónde se encuentra en nuestros cuerpos, dentro de algún lugar profundo y oscuro y antiguo. No sé dónde dirigir todo este diálogo cuando no hay nadie que lo reciba, así que de todos modos sigo poniendo palabras a la experiencia, nombrando las cosas que no quieren ser nombradas y repitiéndomelo todo a mí misma.





# Sahra Motalebi

MARCH–JUNE 2020

I arrived at the Chinati Foundation on February 29, 2020. An uncommon day to begin the extraordinary 108 days as a resident that followed. I had packed some inchoate ideas for a project called *Resonators*, and not much else. I stayed longer than planned and when I made my way back to New York in mid-June, I did so amidst global conditions and events that have changed this work and my practice, and most everyone.

*Resonators* was originally conceived as a suite of “instruments” activated by real-time imaginal engagement, part of a broader body of work about digitality, creative utterance, and performance. The material, the feel, the mechanisms, the sounds—the various haptic phenomena of these sound-sculptures—had all been conjured from formal syntaxes of computational, geological, and psychoacoustic language—some ancient, some fantastical, some futuristic. The original impetus for the project had been phrased as *an open-form exhibition that plays with ideas about corporeal participation and subjectivity through an “archeology of tools” that refigure technicity for human connection*. Prior to my residency, these objects might have registered as future-relics from a world in which relational meanings and processes needed updating; but now, as a speculative exhibition, these

Llegué a la Fundación Chinati el 29 de febrero de 2020. Un día poco común para comenzar los extraordinarios 108 días como residente que siguieron. Había llevado conmigo algunas ideas incipientes para un proyecto llamado *Resonators* (Resonadores) y no mucho más. Me quedé más tiempo del previsto y cuando regresé a Nueva York a mediados de junio, lo hice en medio de las condiciones y los acontecimientos mundiales que han cambiado esta obra y mi manera de crear, y a casi todo el mundo.

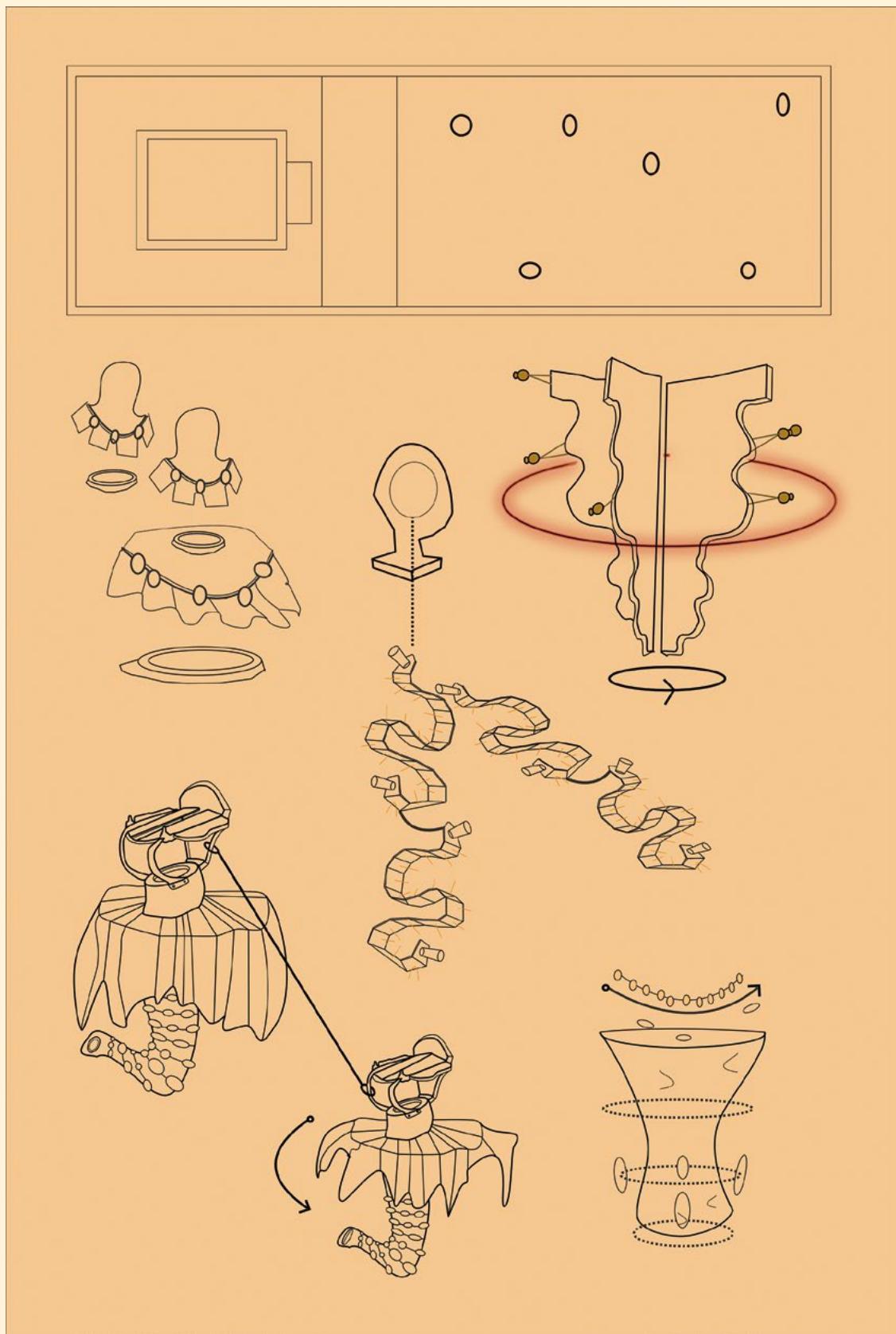
*Resonators* fue concebido originalmente como un conjunto de “instrumentos” activados por el compromiso imaginario en tiempo real, parte de un corpus más amplio sobre la digitalidad, la expresión creativa y la performance. El material, el tacto, los mecanismos, los sonidos -los diversos fenómenos hapticos de estas esculturas sonoras- habían sido evocados a partir de sintaxis formales de lenguaje computacional, geológico y psicoacústica: algunos antiguos, otros fantásticos y otros futuristas. El impulso original del proyecto se había formulado como una exposición abierta que juega con las ideas sobre la participación corporal y la subjetividad a través de una “arqueología de herramientas” que refigura la tecnicidad para la conexión humana. Antes de mi residencia, estos objetos podrían haberse registrado como reliquias del futuro de un mundo en el que los significados y procesos relacionales necesitaban actualizarse; pero ahora, como una exposición especulativa, estos objetos encarnan un resultado para el que sus muchas complicaciones -si no sus imposibilidades de ser y de significado- se han convertido en generadoras y necesarias.

objects embody an outcome for which their many complications, if not impossibilities of being and meaning, have become both generative, and necessary. And no one can know what might come next. The aspects of *Resonators* that emerged during my incredible days at Chinati became prompts for understanding the symphony of dissonant forces and realities of this evolving, unpredictable network of our contemporary shared experience. Reformulating the experiential limits of public space, and reshaping the format of exhibition space, *Resonators* continually reworks itself as a set of prototypes for connectivity. The museum remained closed during my stay, and as I wandered through it, especially the Arena, I plotted various locations within the buildings to share this work in situ, the ultimate real-time recordings, and the human voice. Like the drawings, this meandering poem of operating instructions proposes a set of sound-objects to be exhibited in the site-specific context that has yet to be realized. The text includes suggestions for the projection of one’s voice, it also includes alchemical notions for post-production and a diagrammatic map of hertz patterning within the show that might point to possibilities for specific resonances. The work lives within this nonlocality, just as our durational experience is everywhere and nowhere at the same time; just as our lives are lived through limitless geographies on- and off-line, in once teeming city streets, out into the expanse of the desert, and back again.

Sahra Motalebi  
August 2020

Y nadie puede saber lo que puede venir después. Los aspectos de *Resonators* que surgieron durante mis increíbles días en Chinati se convirtieron en apuntes para entender la sinfonía de las fuerzas y las realidades disonantes de esta red evolutiva e impredecible de nuestra experiencia compartida contemporánea. Al reformular los límites empíricos del espacio público y al remodelar el formato del espacio de exposición, *Resonators* se reabora continuamente como un conjunto de prototipos para la conectividad. El museo permaneció cerrado durante mi estancia, y mientras vagaba por él, especialmente por el edificio Arena, tracé varias localizaciones dentro de los edificios para compartir este trabajo *in situ*, las últimas grabaciones en tiempo real y la voz humana. Como los dibujos, este poema sinuoso de instrucciones de funcionamiento propone un conjunto de objetos sonoros para ser exhibidos en el contexto específico del sitio que aún no se ha realizado. El texto incluye sugerencias para la proyección de la voz, también incluye nociones alquímicas para la post-producción y un mapa diagramático del patrón de hertz dentro de la exposición que podría apuntar a posibilidades de resonancias específicas. La obra vive dentro de esta no-localidad, al igual que nuestra experiencia duradera está en todas partes y en ninguna al mismo tiempo; al igual que nuestras vidas se viven a través de geografías ilimitadas en línea y fuera de línea, en las calles de la ciudad que una vez estuvieron llenas de gente, en la extensión del desierto, y de vuelta otra vez.

Sahra Motalebi  
Agosto de 2020



Resonators (exhibition layout for the Arena, Chinati Foundation), 2020.

Digital drawing. Courtesy of the artist.

Resonadores (plano para la exposición en el edificio Arena, de la Fundación Chinati), 2020.

Dibujo digital. Cortesía de la artista.

# Tamar Zohara Ettun

AUGUST 2020

## Lilit: Una obra en curso

### Cómo atrapar a un demonio

Conocí a Lilit cuando era niña en Jerusalén. No estoy segura de dónde oí hablar por primera vez del mitológico demonio judío, o por qué me hice amiga del peligroso demonio de la noche, parece que siempre ha estado ahí. Le escribía historias en libros muy pequeños, del tamaño de un dedo. Recogía flores y trozos de comida y se los dejaba dentro de una vieja máscara nebulizadora, con los tallos sobresaliendo por los agujeros de la nariz. La llamaba a altas horas de la noche cuando no podía dormir por los pitidos de la máquina de alimentación, el ruido monótono de la máquina de respiración o la tos de mi hermana. Algunas noches venía Samael, el Ángel de la Muerte, y Lilit ayudaba en las negociaciones sobre la vida de mi hermana. Lilit conocía a Samael desde hacía mucho tiempo, y era la única adulta que no se sentía intimidada por él. Nos sentábamos al lado de la cama de mi hermana, y yo hacía una lista de promesas para que él se fuera para siempre: dejar de hablar durante días, comer muy, muy despacio, cepillarme los dientes durante cinco minutos, no pisar ninguna hormiga y cantar más oraciones de las necesarias. Mi hermana y yo compartíamos una habitación. Éramos siete, viviendo en un apartamento de tres habitaciones que mi padre consiguió de la yeshivá para sus estudios. Mis padres tenían treinta años de edad, tenían cinco hijos. Éramos la familia más pequeña de la comunidad. Después de que dos de mis hermanos nacieran con fibrosis quística, los rabinos le dieron a mi madre un permiso especial para usar un anticonceptivo que de otra manera no estaba permitido. Mi cama cabía debajo de la cama de mi hermana. Durante

holes. I called her late at night when I couldn't sleep from the beeping sounds of the feeding machine, the monotone noise of the breathing machine, or my sister's coughs. Some nights, Samael the Angel of Death would come over and Lilit would help with the negotiations over my sister's life. Lilit knew Samael from way back, and she was the only adult that wasn't intimidated by him. We would sit next to my sister's bed, and I would make a list of promises for him to leave for good: speaking fasts for days at a time, eating very very slowly, brushing my teeth for five minutes, not stepping on any ants, and chanting extra prayers.

My sister and I shared a room. There were seven of us, living in a three bedroom apartment my dad got from the Yeshiva for his studies. My parents were thirty years old, they had five children. We were the smallest family in the community. After two of my siblings were born with Cystic Fibrosis, the Rabbis gave my mom special permission to use birth control that isn't otherwise allowed. My bed would fit underneath my sister's bed. During the day I would push my bed under her so that we had room to play. The room was the exact size of both beds open, a desk, and a closet. My sister's medical equipment took up a lot of space too.

Lilit and I needed privacy to play. I took a sheet and taped it around the desk. Under the desk I kept snacks, my collection of branches in interesting shapes, crayons, and blocks of EKG paper we got for free from the hospital to draw on. The paper had shaky lines printed on one side, but the other side was white and I would draw on it. The papers were all attached to one another, folded in a long scroll. Some days I would follow the hills and val-

el día, empujaba mi cama debajo de la de ella para que tuviéramos espacio para jugar. La habitación era del tamaño exacto de ambas camas abiertas, un escritorio y un armario. El equipo médico de mi hermana también ocupaba mucho espacio.

Lilit y yo necesitábamos privacidad para jugar. Tomaba una sábana y la pegaba con cinta adhesiva alrededor del escritorio. Debajo del escritorio guardaba tentempiés, mi colección de ramas con formas interesantes, lápices de cera y bloques de papel de electrocardiograma que obtuvimos gratis del hospital para dibujar. El papel tenía impresas líneas temblorosas por un lado, pero por el otro lado era blanco y yo dibujaba en él. Los papeles estaban todos unidos entre sí, doblados en un largo pergamo. Algunos días seguía las colinas y los valles de la línea hasta que se aplataba. En esos días Lilit y yo manteníamos conversaciones muy serias con Samael sobre el futuro.

### I. Lilit, o el contexto histórico

Lilit creció en Oriente Medio, algunos dicen que antes de ser judía emergió de los demonios femeninos sumerios y acadianos, llamados *lili* y *lilu*. *Li-lit* -la forma en que pronunciarías su nombre en hebreo- viene de la palabra *layla*, que significa noche.

La historia de Lilit se cuenta en el libro de Alfabeto Ben Sira, del siglo X. Nabucodonosor, el rey de Babilonia, pide al erudito Ben Sira que cure a su hijo de ocho días. Ben Sira le envía un amuleto con tres nombres de ángeles: Senoy, Sansenoy y Semangelof (susurra sus nombres y nota el *sss* contra sus dientes). El rey pregunta cuál es el significado del amuleto, y Ben Sira le cuenta la parte de Lilit en la historia bíblica de la creación: En la historia, después de que los animales fueran creados, a Adán se

## Lilit: A Work in Progress

### How to Trap a Demon

I met Lilit when I was a child in Jerusalem. I am not sure where I first heard of the mythological Jewish demon, or why I befriended the dangerous demon of the night, it feels like she has always been there. I wrote her stories in very small books the size of a finger. I collected flowers and pieces of food and left it for her inside an old nebulizer mask, the stems sticking out the nostril

leys of the line until it flattened. These days Lilit and I would have extra serious conversations with Samael about the future.

### I. Lilith, or Historical Context

Lilit grew up in the Middle East, some say that prior to being Jewish she emerged from Sumerian and Akkadian female demons, called *lili* and *lilu*. Lee-leet—the way you would pronounce her name in Hebrew—comes from the word *layla*, meaning night. Lilit's story is told in the book of Alphabet Ben Sira from the 10th century. Nebuchadnezzar, the king of Babylon, asks the scholar Ben Sira to heal his eight-day-old son. Ben Sira sends him an amulet with three names of angels: Senoy, Sansenoy, and Semangelof (whisper their names and notice the *sss* against your teeth). The king asks what is the meaning of the amulet, and Ben Sira tells him Lilit's part in the biblical story of creation: In the story, after the animals were created Adam was given a task to name them. He'd point at the animals one-by-one: That should be called a "dog", this one's a "cat"...this one looks like, let's say, "giraffe." And so on. When he finished naming, he realized that all the animals had a partner except for him, and he asked God for a partner. God made Lilit from terra-cotta, the same material she used to create Adam.

Immediately they started having sex, Lilit wanted to be on top, and Adam refused. Lilit said they were both made from the same clay, that she didn't want to be with him if she couldn't be treated equally. She then ran away. Adam sent the three angels—Sssen oy, Sss ansenoy, and Sss emangelof—to chase after her, and they found her deep in the Sea of Reeds. The angels tried to convince her to return without success, and when they came back they said Lilit had turned into a demon. Since then, Lilit was condemned for generations by the patriarchy, often depicted with wild hair, naked, and a set of wings.

In the 2-6 CE the Jewish community in Babylon started trapping demons by making incantation bowls. Babylon was the most famous city in Mesopotamia, and is located in today's Iraq. When people were sick or in pain they would go to an artist-magician, and describe their pain and the demon that is hunting them. The artist-magician would then draw a unique demon of that person on a bowl, draw chains, write a spell in a spiral around it, and together they would turn the bowl upside down to "trap" the demon and remove her powers. Often

le dio la tarea de nombrarlos. Señalaba a los animales uno por uno: Este debería llamarse "perro," este es "gato"... este parece, digamos, "jirafa." Y así sucesivamente. Cuando terminó de nombrarlos, se dio cuenta de que todos los animales tenían una pareja excepto él, y le pidió a Dios una pareja. Dios hizo a Lilit de terracota, el mismo material que ella usó para crear a Adán. Inmediatamente empezaron a tener sexo; Lilit quería estar arriba, y Adam se negó. Lilit dijo que ambos estaban hechos de la misma arcilla, que no quería estar con él si no podía ser tratada por igual. Luego se escapó. Adam envió a los tres ángeles -Sssen oy, Sss ansenoy y Sss emangelof- a perseguirla y la encontraron en las profundidades del Mar de Cañas. Los ángeles trataron sin éxito de convencerla de que volviera, y cuando volvieron dijeron que Lilit se había convertido en un demonio. Desde entonces, Lilit fue condenada durante generaciones por el patriarcado, a menudo representada con pelo salvaje, desnuda y con un par de alas. En los años 2-6 de la era común, la comunidad judía de Babilonia empezó a atrapar demonios haciendo cuencos de encantamiento. Babilonia fue la ciudad más famosa de Mesopotamia, y se encuentra en el actual Irak. Cuando la gente estaba enferma o con dolor, iba a un artista-mago y describía su dolor y el demonio que los estaba cazando. El artista-mago dibujaba un demonio único de esa persona en un cuenco, dibujaba cadenas, escribía un hechizo en una espiral a su alrededor y juntos daban la vuelta el cuenco para "atraer" al demonio y quitarle sus poderes. A menudo el demonio era Lilit. La combinación de palabras e imágenes era necesaria para atrapar al demonio. Incluso si el artista-mago era analfabeto, creaba formas que se parecían a las formas de las letras. Los dibujos de los demonios comenzaron como un proceso interactivo entre el artista-mago y el enfermo. De manera similar, Adán reconoció su soledad después de interactuar con el lenguaje y nombrar a los animales. Hablar del sufrimiento puede quitarle parte de su carga demoníaca. Algunos de los cuencos fueron firmados por los artistas-mago con nombres de mujeres. Es interesante pensar en este sistema mágico de curación como una oposición silenciosa al Talmud rabínico, que se completó alrededor de la misma época de la historia y que fue elaborado exclusivamente por hombres. Aquí tenemos a mujeres haciendo cuencos mágicos para otras mujeres, que a menudo estaban embarazadas, enfermas o discapacitadas. Los cuencos de encantamiento son un maravilloso ejem-

the demon was Lilit. The combination of words and image was necessary for the trapping of the demon. Even if the artist-magician was illiterate, they would create shapes that would seem like the shapes of letters. The demon drawings began as an interactive process between the artist-magician and the sick. In a similar way, Adam recognized his loneliness after engaging with language and naming the animals. Speaking the hurt can take away some of its demonic charge. Some of the bowls were signed by the artist-magicians in women's names. Interesting to think of this magical system of healing as a quiet opposition to the Rabbinical Talmud which was completed around the same time in history and consisted exclusively of men. Here we have women making magic bowls for other women, who were often pregnant, ill, or disabled. The incantation bowls are a wonderful example of an ancient trauma medicine. Through conversation, visualizing the demon, and a hands-on ritual, the bowls give an outlet to unpack trauma and give it a visualized representation.

### II. Lucifer, or My Empathy Crisis

The incantation bowls immediately call me because for many years I have made work on somatic empathy, and the effects of trauma on the ability to form and maintain relationships. I read about synchronous interactions' role in fostering empathy, and how they can be damaged after trauma. My faith in empathy is nearly religious until growing doubts start seeping in, leading to a full-on empathy crisis. It starts a couple years ago from a strange sensation as I watched a few minutes of Brett Kavanaugh's testimony and had a physical empathetic response to his tears. Being completely repulsed by Kavanaugh's character and actions, I realize —what changes everything I thought so far about empathy—that empathy and ethics aren't necessarily linked, and empathy on its own isn't ethical.

The instinctive empathy to Kavanaugh brings flashbacks from my young self in a romantic relationship in which love, violence, and the wounded body are tangled together. Abusive relationships and domestic violence are also based on empathy, the empathy to the lover/family member/predator is the fuel of the relationship. Often you'd hear things like: He loves me, but he's under a lot of pain right now. I know it because he did love me, and he was under a lot of pain.

Empathy is generally divided into four

types of an old trauma medicine for the traumas. Through conversation, visualization of the demon and a ritual, the bowls offer a way to release the traumas and give a visual representation.

### III. Lucifer, or my crisis de empatía

Los cuencos de encantamiento me atraen inmediatamente porque durante muchos años he trabajado sobre la empatía somática y los efectos del trauma en la capacidad de formar y mantener relaciones. Leí sobre el papel de las interacciones sincrónicas en el fomento de la empatía y cómo pueden ser dañadas después de un trauma. Mi fe en la empatía es casi religiosa hasta que empiezan a surgir dudas que llevan a una crisis de empatía total. Comenzó hace un par de años a partir de una extraña sensación al ver unos minutos el testimonio de Brett Kavanaugh y tuve una respuesta física de empatía con sus lágrimas. Al sentirme completamente repulsida por el carácter y las acciones de Kavanaugh, me di cuenta -lo que cambia todo lo que pensaba hasta ahora sobre la empatía- de que la empatía y la ética no están necesariamente vinculadas, y la empatía por sí sola no es ética.

La empatía instintiva con Kavanaugh me trae recuerdos de mi joven yo en una relación romántica en la que se entrelazan el amor, la violencia y el cuerpo herido. Las relaciones abusivas y la violencia doméstica también se basan en la empatía: la empatía con el amante/miembro de la familia/predador es el combustible de la relación. A menudo se escuchan cosas como: Me ama, pero está bajo mucho dolor ahora mismo. Lo sé porque él sí me amaba, y él sí estaba bajo mucho dolor.

La empatía se divide generalmente en cuatro categorías: emocional, cognitiva, compasiva y somática. En la empatía emocional sentimos las emociones del otro, en la empatía cognitiva entendemos de dónde vienen y por qué se sienten así. La empatía compasiva nos lleva un paso más allá, en el que deseamos ayudar al otro. El tipo de empatía que me interesaba era la empatía somática, en la que nuestro cuerpo responde físicamente al dolor del otro. La vi como un tipo de empatía pre-verbal y primitiva, en la que no tenemos que estar de acuerdo con los puntos de vista políticos, espirituales e ideológicos de esa persona, sino que simplemente los sentimos a nivel corporal. Pueden ser muy diferentes a nosotros, pero independientemente de quiénes son y quiénes somos, sentimos su dolor. Durante mi crisis de empatía, me enfrenté

categories: emotional, cognitive, compassionate and somatic. In emotional empathy we feel the other's emotions, in cognitive empathy we understand where they come from and why they feel this way. Compassionate empathy takes us one step further, in which we desire to help the other. The kind of empathy I was interested in is somatic empathy, in which our body responds physically to the pain of the other. I saw this as a pre-verbal, primal kind of empathy, in which we don't have to agree with that person's political, spiritual, ideological views, but we simply feel them on the level of the body. They can be vastly different than us, but regardless of who they are, and who we are, we feel their pain. During my empathy crisis, I am confronted with the question—is this romantic assumption of an all-inclusive empathy—ethical?

The only time I went to the police after an assault was from a bus driver when I was in the army. As I got out of the police station, his wife called me. She said they have four children and he already got fired from his job in the army because of me and asked me to drop the charges. Her crying voice and the sounds of the children in the background presented a heavy weight, almost as heavy as her husband's body on me when I am sleeping on the back seat of the bus. I am sleeping on the back seat of the bus because the base doesn't have a women's dormitory, and earlier in the evening sirens turned on and the speakers announced: A group of terrorists invaded the border, no one leaves the base. I will escape her husband and find a way out of the locked bus after a struggle. He drove the bus outside the base in the Jordan Valley while I was sleeping and I will look for my way back up the hill in the dark. When I get to the base, only one soldier is there, everyone else is looking for the terrorists next to the border. The wife will keep calling me for days. I came back home from the army that morning to a house filled with demons, my dad grieving his brother who he found hanging from a pull-up bar, and my mom grieving my sister. The pressure is unbearable, and I drop the charges.

Years later in a Facebook group of "Feminist Religious Women Without a Sense of Humor," women were sharing their assault stories. One of the women in the group shares a too-familiar description of a bus driver who raped her while she was doing her national service and was left in the bus alone when she wasn't feeling well. She, I think, fought the same

a la pregunta: ¿Es ética esta romántica suposición de una empatía integral? La única vez que fui a la policía después de un asalto fue por un conductor de autobús cuando yo estaba en el ejército. Cuando salí de la comisaría, su esposa me llamó. Dijo que tenían cuatro hijos y que ya lo habían despedido de su trabajo en el ejército por mi culpa y me pidió que retirara los cargos. Su voz llorosa y los sonidos de los niños de fondo presuponían un peso pesado, casi tan pesado como el cuerpo de su marido sobre mí cuando estaba durmiendo en el asiento trasero del autobús. Estaba durmiendo en el asiento trasero del autobús porque la base no tenía dormitorios para mujeres y esa noche se encendieron las sirenas y se anunció por los altavoces: Un grupo de terroristas ha invadido la frontera, que nadie salga de la base. Escapé de su marido y, después de un forcejeo, encontré una salida del autobús cerrado. Él había conducido el autobús fuera de la base en el Valle del Jordán mientras yo dormía y busqué mi camino de regreso, subiendo la colina en la oscuridad. Cuando llegué a la base, solo había un soldado, todos los demás estaban buscando a los terroristas junto a la frontera. La esposa siguió llorándome durante días. Esa mañana volví a casa del ejército, a un hogar lleno de demonios: mi padre llorando a su hermano, al que encontró colgado de una barra fija, y mi madre llorando a mi hermana. La presión era insopportable y retiré los cargos. Años más tarde, en un grupo de Facebook de "Mujeres religiosas feministas sin sentido del humor," las mujeres compartían sus historias de agresión. Una de las mujeres del grupo comparte una descripción demasiado familiar de un conductor de autobús que la violó mientras ella hacía su servicio nacional y la dejó sola en el autobús cuando no se sentía bien. Ella, creo, peleó con el mismo conductor con el que yo peleé, pero ella (a diferencia de mí) no pudo escapar de sus tocamientos. Describió el banco de la parada de autobús en Tiberio mientras esperaba el autobús a casa, el mismo banco de autobús en el que yo esperé a las 5 de la mañana. Siempre me acompaña el demonio de la culpa por no seguir adelante con los cargos. Le explico al demonio de la culpa que era joven y que no tenía a dónde ir, y que la primera persona a la que llamé dijo que era mi culpa por quedarme dormida y la creí. Lilit lo entiende, me presenta al demonio de la empatía tóxica. El demonio de la empatía tóxica pregunta ¿con quién sientes empatía aquí? ¿Con la esposa/madre que se casó con un violador? ¿Con la otra mu-

driver I fought with, but she (unlike me) wasn't able to escape his grope. She described the bench of the bus stop in Tiberius as she was waiting for the bus home, the same bus bench I waited on at 5am. The demon of guilt for not going through with the charges is always with me. I explain to the demon of guilt that I was young, and that the first person I called said it was my fault for falling asleep and I believed her, that I had nowhere to go. Lilit gets it, she introduces me to the demon of toxic empathy. The demon of toxic empathy asks who do you empathize with here? The wife/mother who married a rapist? The other woman who was raped? The driver who was probably scared by terrorists and did the only thing that could make him feel strong? Myself, for being repeatedly unsafe as a young adult? Perhaps empathy isn't always the answer.

jer que fue violada? ¿Con el conductor que probablemente se asustó por los terroristas e hizo lo único que podía hacerle sentir fuerte? ¿Conmigo, por ser repetidamente insegura como joven adulta? Tal vez la empatía no siempre sea la respuesta.

### III. Ashmeday, o la sombra de la empatía

No supe nada de Lilit durante muchos años. Ella no estaba allí cuando yo estaba en el ejército. Tal vez ella necesitaba que yo desmantelara mi propia voz patriarcal interna, tal vez también estaba asustada y tal vez después de miles de años demoníacos ya sabe dónde de no ir, qué batalla está perdida desde el principio. Me mudé a Nueva York y dejé el mundo ortodoxo y este lugar tiene su propio conjunto de demonios estadounidenses, demonios que son otro tipo de demonios.

Después de mi crisis de empatía, Lilit apareció de repente. Llegó a mi habitación con un elenco completo del glamour de Oriente Medio, dos pequeños leones y dos búhos, como si acabara de salir del alto relieve Burney de terracota de Mesopotamia. Los leones se acurrucaron junto a mi cama, los búhos buscaban algo para picar y yo les di almendras. Los seis tuvimos una larga conversación sobre demonios, diablos y empatía. A Lilit le apasiona hacer distinciones entre los demonios incomprendidos, los demonios protectores y los demonios irredimibles del mal político sistemático. Lucha ferozmente por los demonios del subconsciente que existen en las sombras.

Lilith y yo llegamos a algunos puntos concretos sobre el lado oscuro de la empatía:

- **La empatía de prejuicio y las tendencias tribales:** El neurocientífico David Eagleman habla de cómo nuestra empatía está sesgada. La empatía somática dura menos de un segundo. La investigación muestra la rapidez con que, después de nuestra respuesta inicial, empezamos a categorizar a las personas a nuestro alrededor, vemos si encajan en nuestro grupo interno o externo. Muestra cómo los niveles de empatía en el cerebro se elevan cuando vemos a alguien que consideramos que es de nuestro grupo interno, y cómo caen a medida que los reconocemos como "otros" para nosotros. Esto es cierto incluso cuando estamos convencidos de que somos igualmente empáticos con todos los seres. Por lo tanto, ¿podemos alguna vez confiar en que nuestra empatía no sea biológicamente moderada?

the brain rise when we see someone who we consider to be from our in-group, and how they drop as we recognize them as "other" to us. This holds true even when we are convinced that we are equally empathetic to all beings. Therefore, can we ever trust our empathy to not be biologically tempered?

- **Empathy isn't necessarily ethical:** People can use empathy as manipulation or scam. Just like Brett Kavanaugh's tears, and abusive relationships, unethical empathy directs our empathy to the wrong places.
- **Empathy fatigue:** When we experience genuine empathy but feel helpless to solve the problems they point to. This is most common especially during pressing times with acute societal needs, or to people who are caretakers on a regular basis. In this case, we feel so much empathy that it makes us exhausted, and when it's not tied to action, the empathy functions as empty emotional labor.

#### **IV. Jossef Shida, or Empathy Versus Compassion**

Realizing that empathy is not enough and not trustworthy, I am looking for a way out of the world of feeling into the world of doing, and find solace in Levinas. Levinas, a French philosopher and Orthodox Jew who survived the Holocaust, talks about the call of the Other from us, and our ethical responsibility toward the Other as it comes from the face. He warns us against the categorization of the Other, the same categories that can lead to biased empathy. Levinas says that the face of the Other cannot be reduced to sameness, they reveal their vulnerability and don't respond to a stereotypical read because of their complexity and nuances.

The word for "face" in Hebrew, *panim*, is always plural, and is the rare Hebrew word that works in both genders. The word *panim* also means "aspects." The word itself resists categorization and binaries. Levinas says that we are required for face-to-face interactions, which are the only interaction in which we recognize the Other. The recognition goes through concrete acts of hospitality, gifts, and conversation. He talks about the power of language in which we're confronted with the needs, the demands, of the Other. "I can recognize the gaze of the stranger, the widow, and the orphan only in giving or in refusing; I am free to give or to refuse, but my recognition passes necessarily through the interposition of

- **La empatía no es necesariamente ética:** La gente puede usar la empatía como una manipulación o una estafa. Al igual que las lágrimas de Brett Kavanaugh, y las relaciones abusivas, la empatía no ética dirige nuestra empatía a los lugares equivocados.
- **La fatiga de la empatía:** Cuando experimentamos una empatía genuina pero nos sentimos incapaces de resolver los problemas que nos señalan. Esto es más común especialmente durante los momentos de presión con necesidades sociales agudas, o para las personas que son cuidadores de otras personas de forma regular. En este caso, sentimos tanta empatía que nos agota, y cuando no está ligada a la acción, la empatía funciona como un esfuerzo emocional vacío.

#### **IV. Jossef Shida, o la empatía contra la compasión**

Al darme cuenta de que la empatía no es suficiente y no es digna de confianza, estoy buscando una manera de salir del mundo de los sentimientos al mundo de los hechos, y encontrar consuelo en Levinas. Levinas, filósofo francés y judío ortodoxo que sobrevivió al Holocausto, habla de la llamada del Otro que surge de nosotros, y nuestra responsabilidad ética hacia el Otro cuando surge del rostro. Nos advierte contra la categorización del Otro, las mismas categorías que pueden llevar a una empatía sesgada. Levinas dice que el rostro del Otro no puede reducirse a la igualdad, revelan su vulnerabilidad y no responden a una lectura estereotipada debido a su complejidad y matices.

La palabra para "cara" en hebreo, *panim*, es siempre plural y es la rara palabra hebrea que funciona para ambos géneros. La palabra *panim* también significa "aspectos." La palabra en sí misma se resiste a la categorización y a los binarios. Levinas dice que se nos requiere para las interacciones cara a cara, que son la única interacción en la que reconocemos al Otro. El reconocimiento pasa a través de actos concretos de hospitalidad, regalos y conversación. Habla del poder del lenguaje en el que nos enfrentamos a las necesidades, las demandas, del Otro. "Puedo reconocer la mirada del extraño, de la viuda y del huérfano solo al dar o al negar; soy libre de dar o de negar, pero mi reconocimiento pasa necesariamente por la interposición de las cosas... La relación entre lo mismo y lo otro; mi acogida del otro es el hecho último y en ella las cosas figuran no como lo que uno construye sino

things....The relationship between the same and the other, my welcoming of the other, is the ultimate fact, and in it the things figure not as what one builds but as what one gives." Levinas takes us one step forward, what comes after empathy? Active compassion and social justice.

Compassion and action confront the shortcoming of empathy, but empathy's shadow remains intriguing. Shadow work is a spiritual practice that originated from Jung's definition of the shadow of the self, which we don't want to recognize as part of us. In doing shadow work, participants acknowledge and then integrate the shadows with their conscious self through actions, rituals, and language. It is a process of empathy and ultimately acceptance. In the Jewish mysticism, Kabbalah, the world of darkness is the Sitra Achra, opposing the bright side of holiness. The Klipah, the evil, is part of the everyday, it covers the light and breaking through it is our life's work. Internal and external demons, some meant to be integrated, some need to be destroyed forever, are at the base of this spiritual labor, a direct spiritual continuation of the ancient magic bowls.

#### **V. Leviathan, or Studio Demons**

As the COVID-19 pandemic starts I have a miscarriage in week 14 and 5 days, after an invasive optional test we did to see if the baby has Cystic Fibrosis (he did not). They don't get all of the pieces out of my womb in surgery, and for six weeks I am bleeding. I am slowly getting the baby out of me piece by piece, as the city is shutting down. These weeks are completely silent, and my only company is Lilit. I drew hundreds of Liliyot in a deserted building in the Navy Yard. Lilit is the only one I speak with about the panic attack I had the night the baby died. She suggests I make an incantation bowl to trap the demons of bleeding and violence that have woken up. She reminds me of a children's story my grandma used to read to me, of a child with boxes inside their stomach, each box labeled with a different kind of food: vegetables, meat, cheese, dessert. Lilit and I trap the demon of guilt, and the demon of loss, the demon of overthinking, and the demon of bleeding, the demon of toxic empathy, and the demon of empathy fatigue. Each bowl is turned upside down in my studio, clearly labeled and dated. Every day I arrive at the studio and when the demons call me from their bowls, I answer.

como lo que uno da." Levinas nos lleva un paso adelante, ¿Qué viene después de la empatía? La compasión activa y la justicia social.

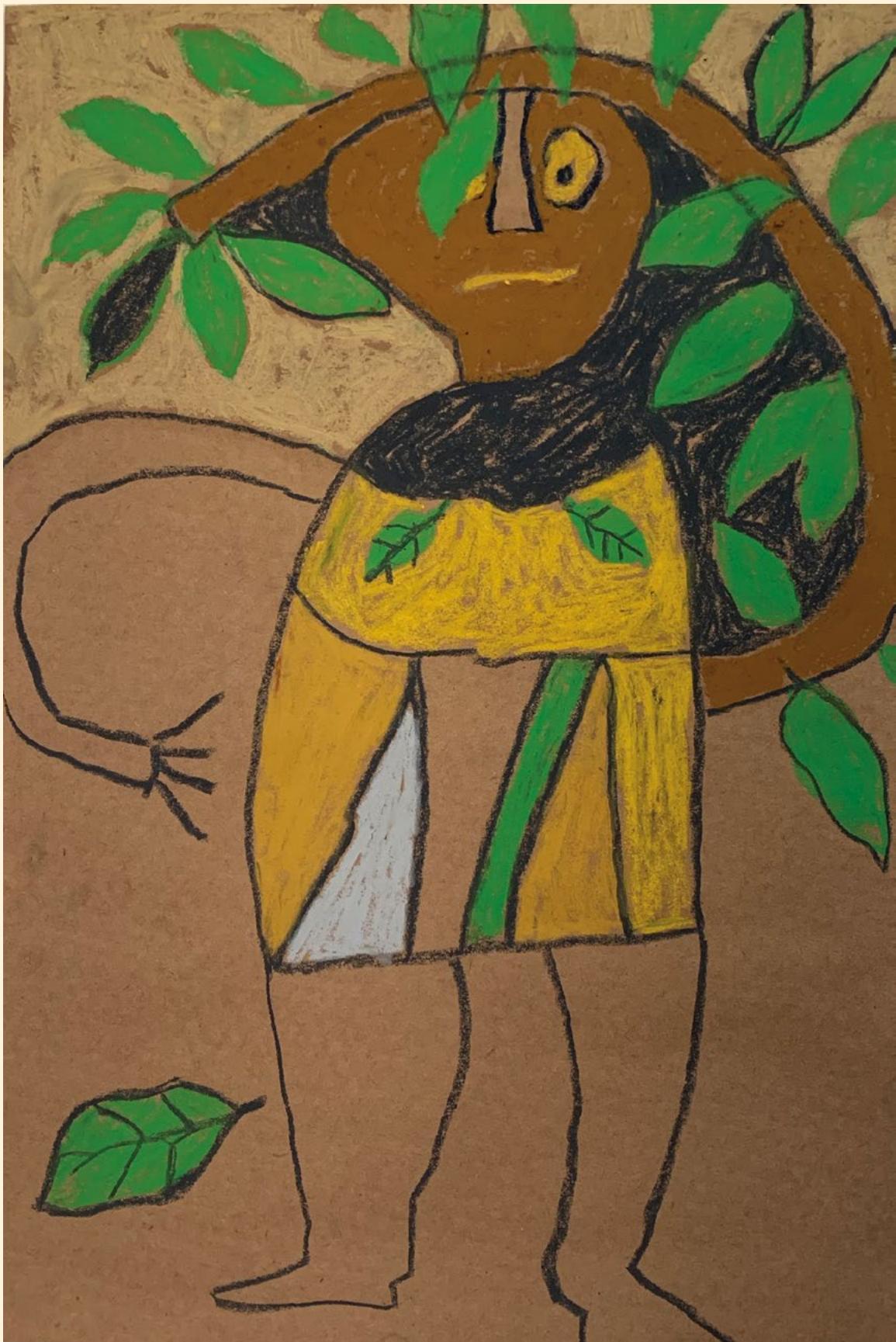
La compasión y la acción se enfrentan al defecto de la empatía, pero la sombra de la empatía sigue siendo intrigante. El trabajo de la sombra es una práctica espiritual que se originó a partir de la definición de Jung de la sombra del yo, que no queremos reconocer como parte de nosotros. Al hacer el trabajo de sombras, los participantes reconocen y luego integran las sombras con su yo consciente a través de acciones, rituales y lenguaje. Es un proceso de empatía y, en última instancia, de aceptación. En el misticismo judío, la Cábala, el mundo de las tinieblas es el Sitra Achra, oponiéndose al lado brillante de la santidad. La Klipah, el mal, es parte de lo cotidiano, cubre la luz y atravesarla es el trabajo de nuestra vida. Los demonios internos y externos -algunos destinados a ser integrados, otros a ser destruidos para siempre-, están en la base de esta labor espiritual, una continuación espiritual directa de los antiguos cuencos mágicos.

#### **V. Leviatán, o los demonios de estudio**

Al comenzar la pandemia de COVID-19, tengo un aborto espontáneo en la semana 14 y 5 días, después de una prueba invasiva opcional que hicimos para ver si el bebé tenía fibrosis quística (no la tenía). No sacan todos los pedazos de mi útero en la cirugía, y durante seis semanas estoy sangrando. Estoy sacando el bebé lentamente de mi cuerpo, pieza por pieza, a medida que la ciudad se va cerrando. Estas semanas son completamente silenciosas, y mi única compañía es Lilit. Dibujé cientos de Liliyot en un edificio desierto en el Astillero Naval. Lilit es la única con la que hablo del ataque de pánico que tuve la noche que murió el bebé. Ella sugiere que haga un cuenco de encantamiento para atrapar a los demonios de la hemorragia y la violencia que se han despertado. Me recuerda un cuento infantil que me leía mi abuela, de un niño con cajas en el estómago, cada caja etiquetada con un tipo de comida diferente: verduras, carne, queso, postre. Lilit y yo atrapamos al demonio de la culpa, y al demonio de la pérdida, al demonio del exceso de pensamiento, y al demonio de la hemorragia, al demonio de la empatía tóxica y al demonio de la fatiga de la empatía. Cada cuenco está puesto al revés en mi estudio, claramente etiquetado y fechado. Todos los días llego al estudio y cuando los demonios me llaman de sus cuencos, respondo.



Tamar Zohara Ettun  
*The Demon of Loss in Stripes*, 2020



Tamar Zohara Ettun  
*Lilit*, 2020

# Membership Edition:

## Edición para miembros:

### Sarah McEneaney Chinati Night, 2020

What is depicted in this nocturne is as familiar to friends of Chinati, as Sarah McEneaney's person is to fans of her art. That's her standing outside one of the artillery sheds, drawing Donald Judd's mill aluminum boxes by the glow of West Texas starlight. A miniaturist, focused on the most intimate of subjects, McEneaney is rarely outside of the frame of her art. Her animal companions are also protagonists. That's Trixie enjoying antelope ordure. Over the years, McEneaney's art appears as the visual diary of a life led by an extremely disciplined, politically engaged individual—who is aging. A contemporary painter, McEneaney originally worked for many years in the anachronistic medium of egg tempura. Traditionally associated with European manuscript illumination and Indian miniatures, tempura enjoyed a brief modern moment amidst the American Social Realists during the 1930s. And yes, actual egg yolk is used to bind mineral pigments into a dry sticky medium, rich with color, that dries flat and is perfect for scrutinizing the world in detail.

*Chinati Night* is a digital print, based on the eponymous egg tempura painting McEneaney made as an artist in residence in 2009. That's her apartment, one of several on the museum

*Lo que se representa en esta escena nocturna es tan familiar para los amigos de Chinati, como la persona de Sarah McEneaney lo es para los seguidores de su arte. Esa es ella, de pie, delante de uno de los hangares de artillería, dibujando las cajas de aluminio con acabado de molino de Donald Judd bajo el brillo de la luz de las estrellas del oeste de Texas. Una miniaturista, centrada en los temas más íntimos, McEneaney rara vez está fuera del marco de su arte. Sus compañeros animales también son protagonistas. Ese es Trixie disfrutando del estiércol de los antílopes. A lo largo de los años, el arte de McEneaney aparece como el diario visual de una vida conducida por un individuo extremadamente disciplinado y comprometido políticamente, que está envejeciendo.*

*Pintora contemporánea, McEneaney trabajó originalmente durante muchos años con el anacrónico medio de la témpera al huevo. Tradicionalmente asociada a la iluminación de manuscritos europeos y a las miniaturas indias, la témpera disfrutó de un breve momento moderno en medio de los realistas sociales estadounidenses durante la década de 1930. Y sí, la yema de huevo se usa para unir pigmentos minerales en un medio seco y pegajoso, rico en color, que se seca plano y es perfecto para examinar el mundo en detalle.*

*Chinati Night* es una impresión digital, basada en la pintura de témpera de huevo homónima que McEneaney hizo como artista en residencia en 2009. Ese es su apartamento, uno de los varios que hay en el recinto del museo, un antiguo fuerte y cuartel militar. (Observe el climatizador evaporativo.) La pintura formó parte de una exposición de

grounds, a former fort and military barracks. (Note the swamp cooler.) The painting was part of an exhibition of works McEneaney made during her residency—that show her reading in the Chinati library, putting around the studio, napping—was held at the Locker Plant, the resident artists studio building in downtown Marfa. The painting also appears on the cover of the Chinati Newsletter (volume 14), in which David Tompkins observed: "Just as her use of color suggests the example of artists such as Bonnard or Matisse, the tranquil awkwardness of the paintings—the planes of color seem to glow with a sense of slightly awkward tranquility—indicates that McEneaney has learned equally from the work of untutored, folk, Sunday, and 'naïve' painters."

Critic Roberta Smith has likened the artist to Abraham Lincoln: "Tall and lanky, Ms. McEneaney has the presence of a staunch pioneer woman; she's almost Lincolnesque." McEneaney was at the fore of a civic movement that transformed her industrial Philadelphia neighborhood, by turning the abandoned elevated railway line into the Rail Park, a public green space not unlike the High Line in New York. And though her narrative painting could not be more unlike Donald Judd's specific objects, there is a sense of democracy and reverence for nature underlying both artists' work. A great one for taking naps, Judd was also a valued member of the Board of Visitors at McDonald Observatory. But perhaps it is the present moment that bears most relevantly on McEneaney's choice of image—with the world in pandemic and the museum largely closed. *Chinati Night* captures time here.

Sarah McEneaney (born 1955 in Munich, Germany; lives in Philadelphia) graduated in 1979 from the Pennsylvania Academy of Fine Art. Her 2004 survey at the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, was organized, coincidentally, by Chinati curator Ingrid Schaffner. McEneaney's work is represented by Tibor De Nagy Gallery and Locks Gallery. And while her most recently awarded artist residency, at the Tyrone Guthrie Centre/Annaghmakeerrig in Ireland, is temporarily postponed, McEneaney is at work with the Brodsky Center on a handmade paper relief edition of her dog Mango.

Ingrid Schaffner, curator

obras que McEneaney hizo durante su residencia -que la muestran leyendo en la biblioteca de Chinati, dando vueltas por el estudio, durmiendo la siesta- en la Locker Plant, el edificio que alberga el estudio de los artistas residentes en el centro de Marfa. La pintura también aparece en la portada de la publicación informativa de Chinati (volumen 14), donde David Tompkins observó: "Así como su uso del color sugiere el ejemplo de artistas como Bonnard o Matisse, la tranquila torpeza de las pinturas -los planos de color parecen brillar con una sensación de tranquilidad ligeramente torpe- indica que McEneaney ha aprendido por igual del trabajo de pintores no instruidos, populares, domingueros y naïfs."

La crítica Roberta Smith ha comparado a la artista con Abraham Lincoln: "Alta y flaca, la Sra. McEneaney tiene la presencia de una mujer pionera firme; es casi Lincolnesca." McEneaney estuvo al frente de un movimiento cívico que transformó su barrio industrial de Filadelfia, convirtiendo la abandonada línea de ferrocarril elevada en el Rail Park, en un espacio público verde no muy diferente de la High Line de Nueva York. Y aunque su pintura narrativa no podría ser más diferente de los objetos específicos de Donald Judd, hay un sentido de democracia y reverencia por la naturaleza que subyace en la obra de ambos artistas. Gran seguidor de hacer la siesta, Judd era también un valioso miembro de la Junta de Visitantes del Observatorio McDonald. Pero tal vez sea el momento presente el que más relevancia tiene en la elección de la imagen de McEneaney... con el mundo en pandemia y el museo prácticamente cerrado. *Chinati Night* captura el tiempo aquí.

Sarah McEneaney (nacida en 1955 en Munich, Alemania; vive en Filadelfia) se graduó en 1979 en la Academia de Bellas Artes de Pensylvania. Su exposición de 2004 en el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania fue organizada, casualmente, por la comisaria de arte de Chinati, Ingrid Schaffner. La obra de McEneaney está representada por la Galería Tibor De Nagy y la Galería Locks. Y mientras que su más reciente residencia de artista otorgada en el Tyrone Guthrie Centre/Annaghmakeerrig en Irlanda, está temporalmente pospuesta, McEneaney está trabajando con el Centro Brodsky en una edición en relieve en papel hecho a mano de su perro Mango.

Ingrid Schaffner, comisaria de arte



*Chinati Night, 2020*

Archival pigment print.

Sheet: 18 x 24 inches. Image: 18 x 12 7/8 inches. Edition of 100 + 10 APs

Paper: Hahnemuhle Photo Rag Bright White

Printer: Keith Yahrling, Master Printer & Lab Manager

Philadelphia Photo Arts Center

# Staff News

## Noticias sobre nuestra personal

**Molly Bondy** is the new lead educator at Chinati. Molly grew up in San Francisco and moved to Marfa by way of New York City last October. She graduated with her Master's in Art and Museum Education from Teachers College, Columbia University, in 2019. Her masters work included gender and curriculum studies, experimenting with various studio processes, and the exploration of materiality in art education. She also served as an intern in the editorial department at the Metropolitan Museum of Art. Prior to graduate school, Molly taught high school art history and was an educator for @Large: Ai Weiwei on Alcatraz. Molly holds a Bachelor's degree in Art History and Studio Art from Kenyon College. She first learned about the Chinati Foundation in a high school drawing class and dreamed about visiting ever since.

In February 2020, **Ingrid Schaffner** assumed the newly created position of curator at the Chinati Foundation. Schaffner will oversee the museum's permanent collection, exhibitions, residency program, publications, and scholarship. Schaffner is an American curator and writer, whose work coalesces around themes of archiving

**Molly Bondy** es la nueva educadora principal de Chinati. Molly creció en San Francisco y se mudó a Marfa en octubre pasado pasando por la ciudad de Nueva York. Se graduó con una Maestría en Educación de Arte y Museos en el Teachers College de la Universidad de Columbia en 2019. Su proyecto de maestría incluyó estudios de género y currículo -experimentando con varios procesos de estudio- y la exploración de la materialidad en la educación artística. También se desempeñó como pasante en el Departamento Editorial del Museo Metropolitano de Arte. Antes de graduarse, Molly enseñó historia del arte en la escuela secundaria y fue educadora de @Large: Ai Weiwei en Alcatraz. Molly tiene una licenciatura en Historia del Arte y Arte de Estudio del Kenyon College. Se enteró por primera vez de la existencia de la Fundación Chinati en una clase de dibujo de la escuela secundaria y desde entonces soñó con visitarla.

En febrero de 2020, **Ingrid Schaffner** asumió el recién creado puesto de comisaria de arte en la Fundación Chinati. Schaffner supervisará la colección permanente del museo, las exposiciones, el programa de residencia, las publicaciones y las becas. Schaffner es comisaria y escritora estadounidense, cuyo trabajo se fusiona con temas de archivo y colección, fotografía, feminismo y modernismos alternativos. Como

and collecting, photography, feminism, and alternate modernisms. As curator of the 2018 Carnegie International, at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, Schaffner presented major installations by artists and collectives, including El Anatsui, Alex Da Corte, Zoe Leonard, Postcommodity, and Lynette Yiadom-Boakye, along with "Dig Where You Stand," a new look at the museum's permanent collections by Koyo Kouoh, all within an overarching ethos of "Museum Joy."

comisaria del Carnegie International 2018 -en el Museo de Arte Carnegie de Pittsburgh-, Schaffner presentó importantes instalaciones de artistas y colectivos, como El Anatsui, Alex Da Corte, Zoe Leonard, Postcommodity y Lynette Yiadom-Boakye, junto con "Dig Where You Stand," una nueva mirada a las colecciones permanentes del museo de Koyo Kouoh, todo ello dentro de un espíritu general de "Museum Joy." De 2000 a 2015, Schaffner dirigió el programa de exposiciones como co-



INGRID SCHAFFNER



MOLLY BONDY

From 2000 through 2015, Schaffner directed the exhibition program as chief curator at the Institute of Contemporary Art (ICA) at the University of Pennsylvania, where she increased the rigor, diversity, and popular appeal of its program. She facilitated artists as curators, with exhibitions by Kara Walker, Virgil Marti, and Christian Marclay and brought attention to under-recognized artists, little-explored themes, and emerging practices within contemporary art. Her ICA exhibitions include: *Barry LeVa, Accumulated Vision; Dirt on Delight: Impulses That Form Clay; Anne Tyng: Inhabiting Geometry; Queer Voice; y Jason Rhoades, Four Roads*.

Schaffner's work has been recognized with awards from the International Art Critics Association (AICA) and grants from the Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts. Schaffner attended the Whitney Museum of American Art's Independent Study Program and holds a master's degree in art history from the Institute of Fine Arts at New York University.

Her belief that writing about art should be lively and engaging as well as acutely researched informs her many publications, including: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (Prestel) and *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery* (MIT Press). She is co-authoring a history of Skowhegan, the summer art program in Maine, founded by artists in 1946.

misaria jefa del Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de la Universidad de Pensilvania, donde aumentó el rigor, la diversidad y el atractivo popular de su programa. Facilitó la labor de los artistas como comisarios, con exposiciones de Kara Walker, Virgil Marti y Christian Marclay, y llamó la atención sobre artistas poco reconocidos, temas poco explorados y prácticas emergentes dentro del arte contemporáneo. Sus exposiciones en el ICA incluyen: *Barry LeVa, Accumulated Vision; Dirt on Delight: Impulses That Form Clay; Anne Tyng: Inhabiting Geometry; Queer Voice; y Jason Rhoades, Four Roads*.

El trabajo de Schaffner ha sido reconocido con premios de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y becas de la Fundación Graham para Estudios Avanzados en Bellas Artes. Schaffner asistió al Programa de Estudios Independientes del Museo Whitney de Arte Estadounidense y tiene una maestría en historia del arte del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York.

Su creencia de que escribir sobre arte debe ser algo animado y atractivo, así como investigado intensamente, conforma sus muchas publicaciones, incluyendo: *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art* (Prestel) y *Julien Levy: Portrait of an Art Gallery* (MIT Press). Es coautora de la historia de Skowhegan, el programa de arte de verano en Maine, fundado por artistas para artistas en 1946.

# A Curator's Welcome to Chinati

## La bienvenida a Chinati por parte de su comisaria de art

What makes the Museum of Modern Art retrospective of the work of Donald Judd so good? With forty major works in four large rooms, the tersely titled "Judd" is less a story than it is a fact. Judd changed the way artists use space—as a material, as a frame, as an entity shaped and held by a work of art—and so does this exhibition use space to change the way we experience the work of Donald Judd. There is little wall text and nor does the exhibition process through a narrative of origins and becoming. The work just is. With no stanchions, barricades, or tape on the floor to keep us at a distance from the art, we are remarkably in its presence. Or, at least, we were. Twelve days after the exhibition opened to the public, the museum closed along with much of the country under quarantine against the Covid-19 infection. It's now six months later and I'm as many months into my new job at the Chinati Foundation as the museum's

¿Qué hace que la retrospectiva del Museo de Arte Moderno de la obra de Donald Judd sea tan buena? Con cuarenta obras principales en cuatro grandes salas, la escuetamente titulada "Judd" es menos una historia que un hecho. Judd cambió la forma en que los artistas utilizan el espacio -como material, como marco, como entidad formada y sostenida por una obra de arte- y esta exposición también utiliza el espacio para cambiar la forma en que experimentamos la obra de Donald Judd. Hay poco texto en la pared y la exposición tampoco pasa por una narración de los orígenes y el devenir. La obra simple-

first curator.

"What will you actually get to do?" concerned colleagues have asked. Understandably, they wonder what capacity a curator will have at a museum best known for its collection of large-scale works, permanently installed. But in building a radical and unique place for his own art and that of his peers, Chinati's founder Donald Judd was also defending space for the curatorial. He determined that the Art Museum of the Pecos, as Chinati was originally named, would present temporary exhibitions, program events, host visiting artists, support new scholarship, and publish. He entertained plans for a print studio, a ceramics workshop, a media center, a museum within the museum dedicated to the history of Marfa. And, of course, despite appearances, art never just is. The word "curator" has at its etymological roots a sense of "care" and "caring," for works of art not only as physical but also as interpretive objects. There's a certain immutability to Judd's aesthetic that is belied by the actual vulnerability of concrete and mill aluminum—to say nothing of paint, paper, canvas, copper, wood—in the extreme environment of the high desert prairie of far West Texas. Even before I started, I was eager to develop new ways for visitors to be on the grounds and experience the art, architecture, and land that constitute this museum and its collections.

A prescient project it turned out to be. While the pandemic continues and the buildings remain closed for the foreseeable future, Chinati recently started to welcome the public back for self-

mente es. Sin soportes, ni barricadas, ni cinta adhesiva en el suelo para mantenernos a distancia del arte, estamos notablemente en su presencia. O, al menos, lo estábamos. Doce días después de que la exposición se abriera al público, el museo cerró junto con gran parte del país en cuarentena contra la infección de la Covid-19. Han pasado seis meses y ya llevo tantos meses en mi nuevo trabajo en la Fundación Chinati como su primera comisaria de arte.

“¿Qué vas a hacer realmente?”, han preguntado colegas preocupados. Comprensiblemente, se preguntan qué capacidad tendrá una comisaria de arte en un museo más conocido por su colección de obras de gran escala, instaladas permanentemente. Pero al construir un lugar radical y único para su propio arte y el de sus pares, el fundador de Chinati, Donald Judd, también defendió el espacio para el comisariado artístico. Determinó que el Museo de Arte de Pecos, como se llamó originalmente a Chinati, presentaría exposiciones temporales, programaría eventos, acogería a artistas visitantes, apoyaría nuevas becas y publicaría textos. Hizo planes para un estudio de reproducciones, un taller de cerámica, una mediateca, un museo dentro del museo dedicado a la historia de Marfa. Y, por supuesto, a pesar de las apariencias, el arte nunca es solo eso. La palabra “comisario de arte” tiene en sus raíces etimológicas un sentido que implica “cuidado” y “atención,” para las obras de arte que no sean solo objetos físicos sino también objetos interpretativos. Hay una cierta inmutabilidad en la estética de Judd que es desmentida por la vulnerabilidad real del hormigón y el aluminio con acabado de molino -por no hablar de la pintura, el papel, el lienzo, el cobre y la madera- en el entorno extremo de la alta pradera desértica del lejano oeste de Texas.

Incluso antes de empezar, estaba ansiosa por desarrollar nuevas formas para que los visitantes estuvieran sobre el terreno y experimentaran el arte, la arquitectura y la tierra que constituyen este museo y sus colecciones. Resultó ser un proyecto clarividente. Mientras la pandemia continúa y los edificios permanecen cerrados por ahora, Chinati ha comenzado recientemente a dar la bienvenida al público para los paseos autoguiados. Trabajar con el diseñador Rutger Fuchs y nuevos colegas en todo el museo para producir un folleto y un mapa de la excursión de 1,6 millas a través de Chinati, al aire libre, fue un comienzo útil en una coyuntura confusa, ya que todo el mundo está tratando de averiguar cómo operar. Los comisarios de arte son perso-



guided walking tours. Working with designer Rutger Fuchs and new colleagues across the museum to produce a brochure and map of the 1.6 mile excursion through Chinati outdoors was a useful beginning at a confounding juncture as everyone is trying to figure how to operate. Curators are people but our practice is glue. Well applied, the curatorial sticks the work and care, creativity and thinking that colleagues collectively have a share in shaping and building the culture of a museum. Chinati has always had a curatorial palette; my job is to intensify it. Most immediately online. This year's Chinati Weekend will be the most accessible to date with a slate of programs and events to be enjoyed safely at home. The MoMA exhibition reopened and when my mind travels back, I'm astonished once again by color. The installation by curator Ann Temkin and her team is so sublimely saturated with blues, pink, oranges, greens, purple, copper, it colors all the black-and-white images I've come to associate with the history of Judd's art. It was the post-minimalist generation that followed that dialed the color wheel down to gray. And isn't color on all of our minds in this time of political pandemic? In June, Chinati joined institutions across America by issuing a statement of solidarity with racial and social justice movements. For museums moving forward, the curatorial in its fullest capacity will be an important tool to build diversity and inclusion, and to evolve change. Clearly these are significant challenges and opportunities for Chinati.

Among my most joyful responsibilities, thus far, has been to select the five artists who will be in residence next year—travel and public health permitting. Learning of the range of their interests and directions of their work already prompts new ways of considering the ongoing legacy of Chinati and how expansive it is. One doesn't need to dig deep to find the complexities of a museum that encompasses obdurate abstractions, erotic figuration, a Russian schoolhouse, adapted artillery sheds, a contemporary ruins, and occasionally a pronghorn. In the process of engaging with all that is here—through acts of looking, studying, learning, making, conservation, building, and interpretation—we may all advance the core curatorial ambition of Judd's vision for Chinati.

Ingrid Schaffner  
September 3, 2020

nas, pero nuestro oficio es el pegamento. Bien aplicado, el comisario de arte pega el trabajo y el cuidado, la creatividad y el pensamiento con los que los colegas colectivamente participan para dar forma y construir la cultura de un museo. Chinati siempre ha tenido una paleta de comisarios de arte; mi trabajo es intensificarla. Más inmediatamente en línea. El Fin de Semana de Chinati de este año será el más accesible hasta la fecha con una lista de programas y eventos para disfrutar con seguridad desde casa.

Reabrió la exposición del MoMA y cuando mi mente viaja allí de vuelta, me sorprende una vez más el color. La instalación por parte de la comisaria de arte Ann Temkin y su equipo está tan sublimemente saturada con azules, rosas, naranjas, verdes, púrpura, cobre, que colorea todas las imágenes en blanco y negro que he llegado a asociar con la historia del arte de Judd. Fue la generación post-minimalista que le siguió la que redujo la rueda de color hasta el gris. ¿Y no está el color en todas nuestras mentes en esta época de pandemia política? En junio, Chinati se unió a instituciones de todos los Estados Unidos al emitir una declaración de solidaridad con los movimientos de justicia social y racial. Para que los museos avancen, el comisariado artístico en su máxima capacidad será una herramienta importante para construir la diversidad y la inclusión, y para evolucionar el cambio. Es evidente que se trata de importantes desafíos y oportunidades para Chinati.

Hasta ahora, entre mis responsabilidades más alegres he tenido que seleccionar a los cinco artistas que estarán en residencia el próximo año, si lo permiten los viajes y la salud pública. Conocer la gama de sus intereses y la dirección de su trabajo ya da lugar a nuevas formas de considerar el legado actual de Chinati y lo expansivo que es. No es necesario cavar profundamente para encontrar las complejidades de un museo que abarca abstracciones obstinadas, figuración erótica, una escuela rusa, hangares de artillería adaptados, unas ruinas contemporáneas y, ocasionalmente, un antílope americano. En el proceso de comprometerse con todo lo que hay aquí -a través de acciones tales como ver, estudiar, aprender, hacer, conservar, construir e interpretar- todos podemos fomentar la ambición comisariada central de la visión de Judd para Chinati.

Ingrid Schaffner  
3 de septiembre de 2020

## Chinati Publication

### Publicación Chinati

## Chinati: The Vision of Donald Judd

### Second Edition

### Segunda edición

Una historia completa del museo y el catálogo de la colección, este libro es el único volumen dedicado a la Fundación Chinati y es un recurso primario para académicos, estudiantes y visitantes del museo.

La segunda edición incluye un capítulo sobre la instalación permanente de Robert Irwin sin título (amanecer al anochecer), que se añadió a la colección en 2016. Las bibliografías de los artistas, las exposiciones especiales, los artistas en residencia y otras actividades del programa se han actualizado para reflejar los casi diez años transcurridos entre la publicación original del libro y la segunda edición.

Originalmente publicado en 2010, Chinati: The Vision of Donald Judd fue editado por Marianne Stockebrand, que es la autora principal. La directora de Chinati, Jenny Moore, ha contribuido con el prefacio a esta edición que ha sido co-publicada por la Fundación Chinati, Yale University Press, y Hatje Cantz.

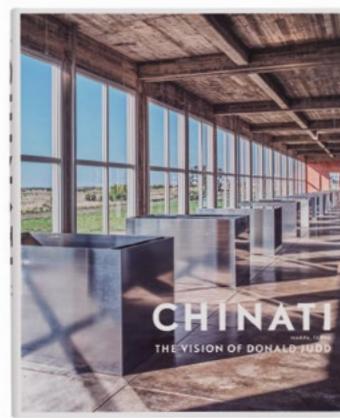
The second edition is published in time to coincide with Judd, the Donald Judd retrospective at the Museum of Modern Art, New York, to which Chinati is a lender.

Purchase your copy now by visiting our online store at [chinati.org/store/](http://chinati.org/store/).

*Chinati. The vision of Donald Judd.* Edited by Marianne Stockebrand

352 pages, 184 color and 68 black-and-white illustrations,  
24.5 x 29.3 cm

352 páginas, 184 ilustraciones en color  
y 68 en blanco y negro,  
24,5 x 29,3 cm



# New Chinati Website

## Nuevo sitio web de Chinati

Earlier this year Chinati debuted a redesigned and augmented version of the museum's website at [www.chinati.org](http://www.chinati.org). At the new site, you can:

Explore the collection, published content, archival material, and more

Sample our education department's past and present online programs

Browse thirty years of special exhibitions and artists in residence

Explore Chinati's history, from its early army fort days to the present

Purchase apparel, books, and art editions in our expanded online store

Watch audio & video

Browse readings and our annual newsletter

Follow news at Chinati



A principios de este año, Chinati inauguró una versión rediseñada y aumentada del sitio web del museo en [www.chinati.org](http://www.chinati.org). En el nuevo sitio web se puede:

Explorar la colección, el contenido publicado, el material de archivo y más opciones

Visitar los programas pasados y presentes de nuestro departamento de educación en línea

Navegar por treinta años de exposiciones especiales y artistas en residencia

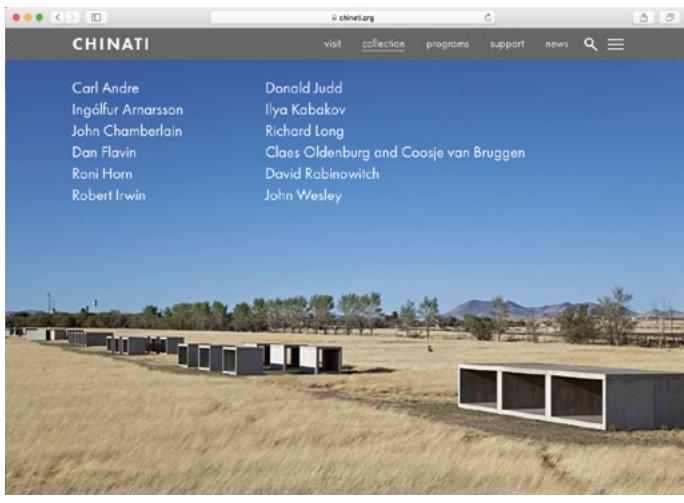
Explorar la historia de Chinati, desde los primeros días cuando era un fuerte del ejército hasta el presente

Comprar ropa, libros y ediciones de arte

Escuchar y ver audios y videos

Hojaer lecturas y nuestra publicación informativa anual

Seguir las noticias de Chinati



# Internship Program

## Programa de Becarios

Since 1990, the Chinati Foundation's Internship Program has provided hands-on museum experience to more than 240 students, recent graduates, and young professionals from a variety of backgrounds and disciplines. During extended stays at Chinati, interns gain exposure to various aspects of the museum's daily operations, working closely with staff, resident artists, visiting scholars, architects, and museum professionals. Internships are offered in education and public programming, conservation, and development; each plays an essential role in the museum's daily operations and provides valuable experience for future courses of study and careers as museum and arts administrators and artists.

Over the last twenty years, participants in the program have included interns from all parts of the world.

As compensation, the museum offers interns a modest stipend and a furnished apartment on the Chinati grounds. Although Chinati's internships are geared toward students pursuing degrees in art, architecture, art history, conservation, or museum studies, the museum welcomes applicants of all ages and backgrounds.

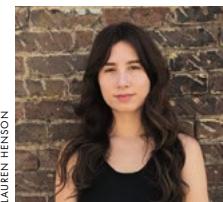
Desde 1990, el Programa de Becarios de la Fundación Chinati ha brindado una experiencia directa con el museo a más de 240 estudiantes, recién licenciados y jóvenes profesionales con diversas experiencias y disciplinas. Durante estancias prolongadas en Chinati, los becarios tienen contacto directo con varios aspectos de las operaciones cotidianas del museo y trabajan en estrecha colaboración con personal, artistas en residencia, estudiosos visitantes, arquitectos y museólogos profesionales. Se ofrecen prácticas en educación y programación pública, conservación y desarrollo: cada becario desempeña un papel esencial en las operaciones cotidianas del museo y brinda una valiosa experiencia para futuros cursos de estudio y carreras académicas como administradores museísticos y artísticos y como artistas.

Durante los últimos veinte años hemos contado con la participación de internos de todas partes del mundo.

Como remuneración, el museo ofrece a los internos un modesto estipendio y un apartamento amueblado en las instalaciones del museo. Aunque las prácticas estén destinadas principalmente a estudiantes de las carreras de arte, arquitectura, historia del arte, conservación y museología, el museo invita a todo tipo de solicitantes, de diversas edades y especializaciones.

### Interns Becarios

Lauren Henson  
Dallas, Texas  
Development 2019-2020



LAUREN HENSON

Audrey Herrera  
Riverside, California  
Education 2019-2020



AUDREY HERRERA

Pearl Hesselden  
Santa Fe, New Mexico  
Education 2020



PEARL HESSELDEN

Caroline Kanner  
Los Angeles, California  
Education 2018-2019



CAROLINE KANNER

Laura Thoms  
Washington, D.C.  
Development/Conservation/  
Archive 2020-2021



LAURA THOMS

Chinati currently offers internship positions in Education and Public Programs, Conservation, and Development. To apply, please visit [chinati.org/programs/internship/](http://chinati.org/programs/internship/)

# Funding and Membership

## Financiación y Afiliación

The Chinati Foundation is grateful for all of the generous support provided over the last year, particularly in response to the pandemic and financial crisis. Our donors and members are committed to supporting the museum's diverse programs and initiatives including conservation and preservation, Chinati Weekend, Community Day, Chinati Presents, education and outreach, artists' residencies, internships, and the museum's general operations.

The Chinati Foundation appreciates the support from our members. An asterisk (\*) indicates this donor is a Chinati member. Member benefits include free museum admission throughout the year, a discount on items purchased at the Chinati bookstore, a complimentary copy of the annual newsletter, advance notice of Chinati programs, and free or reduced admission to special events, symposia, and workshops. Each year an internationally recognized artist creates a limited edition print exclusively for members who contribute \$1,200 or more (see p. 80).

**La Fundación Chinati agradece todo el generoso apoyo prestado durante el último año, en particular en respuesta a la pandemia y la crisis financiera. Nuestros donantes y miembros se comprometen a apoyar los diversos programas e iniciativas del museo, incluyendo la conservación y preservación, el Fin de Semana en Chinati, el Día de la Comunidad, Chinati Presenta, la educación y la difusión, las estadias de artistas, las prácticas y las operaciones generales del museo.**  
**La Fundación Chinati agradece el apoyo de nuestros miembros. Un asterisco (\*) indica que este donante es miembro de Chinati. Los beneficios de ser miembro incluyen la entrada gratuita al museo durante todo el año, sorteos de Chinati, un descuento sobre los artículos comprados en la librería de Chinati, una copia gratuita del boletín informativo anual, la notificación por anticipado de los programas de Chinati y la admisión gratuita, o a precio reducido, a acontecimientos especiales, simposios y talleres. Cada año un artista reconocido a nivel internacional crea exclusivamente un grabado de edición limitada para los miembros que contribuyen con 1200\$ o más (véase p. 80).**

### RECOGNITION

#### LIFETIME GIVING (\$1,000,000+)

Anonymous  
Shari and John Behnke\*  
The Brown Foundation  
Lee and Mike Cohn\*  
Arlene J. and John W. Dayton\*  
Vernon and Amy Faulconer  
Patrick Lannan and the Lannan Foundation  
Leonard and Louise Riggio, The Riggio Foundation

#### \$100,000 – \$999,999

The Brown Foundation, Inc.  
Gabriel Catone and Bruce Cohen  
Lee and Michael Cohn\*  
The William Randolph Hearst Foundations  
Dan and Ashlyn Perry\*  
The Ruth Stanton Foundation  
Still Water Foundation

#### \$50,000 – \$99,999

Shari and John Behnke\*  
J. Patrick Collins  
Chad and Maggie Dayton\*  
John W. Dayton\*  
Mack and Cece Fowler\*

The Howard Hallam Family Foundation

Sam Hamilton and Jennifer Chaiken\*  
Linda A. and George B. Kelly  
Anthony and Celeste Meier  
Annabelle Selldorf and Tom Outerbridge

The Susan Vaughan Foundation  
Steven Volpe  
John Wesley Foundation

#### \$10,000 – \$49,999

Anonymous  
Brooke Alexander  
Milton and Sally Avery Arts Foundation  
Dorothy Bandier  
Christopher Bass and Kelley Mandor\*  
Douglas Baxter and Brian Hastings  
Chadwick-Lohr Foundation  
The Donald and Carole Chaiken Foundation

Lori and Alexandre Chemla\*

Cary Davis and John McGinn  
John P. de Neufville  
Laura and Walter Elcock  
Steve Ells  
Laura and John Fisher  
Fanchon and Howard Hallam  
Karen Heithoff

Roni Horn  
Ben E. Keith Foundation  
Raoul and Martha Kennedy  
Carl B. & Florence E. King Foundation  
Michael Maharam and Sabine Steinmair\*

City of Marfa  
Mrs. Robbie Mourmans-Ramaekers  
Mario Palumbo  
Permian Basin Area Foundation  
Emily Rauh Pulitzer  
Noelle and Eric Reed

Rosenthal Family Foundation

The Sarofim Foundation  
Fayez Sarofim  
Sara Shackleton and Michael McKeogh\*  
Neil Subin\*  
Hillary and Robert Summers\*  
Texas Commission on the Arts  
Carl and Marilyn Thoma Art Foundation  
Catherine Walsh  
Christopher Wool and Charline von Heyl  
David Zwirner

#### \$5,000 – \$9,999

Anonymous  
Richard H. and Susan Kent Anderson  
The Cowles Charitable Trust  
Michael Forman and Jennifer Rice\*  
George and Mary Josephine Hamman Foundation  
Lorri Kershner  
Elizabeth L. Johnson  
Anstiss and Ronald Krueck  
Kathleen McDaniel and Kevin Flynn\*  
Ulla and Klaus Neugebauer  
Brenda R. Potter\*  
Joni and Tim Powers\*  
Paul Schönewald and Ulla Gansfort  
Terry and Natalie Tocker\*  
Patricia Villareal and Tom Leatherbury  
Warren Skaaren Charitable Trust  
Charles and Barbara Wright\*

#### \$1,000 – \$4,999

Anonymous  
Anonymous  
Anonymous  
Bob Ackerley  
Valerie and Robert Arber\*  
Diane Barnes and Jon Otis\*  
Katherine Bash and Duncan Kennedy  
Daphne Beal\*  
Thomas and Cristina Bechler  
Big Bend Banks, Marfa National Bank  
Rudolf Budja  
Kay and Elliot Cattarulla  
Rachel Cobb  
Thalassa Curtis and Howard Williams\*  
Wendy and Joe Davis\*  
Lisa Dawson\*  
Michael and Dudley Del Balso\*  
Dennis Dickinson  
Laura R. Doll\*  
Fairfax Dorn and Marc Glimcher  
Suzanne Dungan  
Thomas Edens\*

Suzanne Edwards	Kimberly Sterling	Catherine Dueck	Kevin Sharkey	Doree Friedman
David Egeland and Andrew Friedman *	Stuart Family Foundation	Fred and Char Durham	Barrett K. Sides	Emily Galusha and Donald McNeil
George and Phyllis Finley	Keith Swinney and Lyle Williams*	Jessica Edwards-Brandt and Kevin Brandt*	Lois and George Stark	Gianni Garzoli
Foley & Lardner LLP	Chris Taylor and Ingrid Schaffner*	Manish Engineer	Martha Stewart	Lyle Gomes
Jessica Fredericks and Andrew Freiser	Dodie Taylor*	Esta and Robert Epstein	Ricky Swallow and Lesley Vance	Matthew Goudeau*
Douglas Friedman*	Fern and Lenard Tessler*	Helen Winkler Fosdick	Nick Terry and Maryam Amiryani	Mary L. Gray
Jamey Garza and Constance Holt Garza	Lindy Thorsen and Terry Mowers	Ann Goldstein and Christopher Williams	Georgia Magrethe Wempe	Jonathan Greene*
Roger Gates and Becky Beasley	Charlotte Throop and Mark Reynolds*	Paul Graybeal	Sarah Williamson*	Susan Griffith and David Neill*
Julie Goldman	Suzanne Tick	Steven Hays	Summer Wilson	Andrew Grohe
Goldman, Sachs & Co.	Annabelle Tiemann	Christina Heitmanek*	<b>\$150 – \$499</b>	Harvey Guion
Jim Gregory*	Dr. J. Tillapaugh*	Marieluise Hessel	Anonymous	Johanna Gurland and Mark Kaminsky*
William Hamilton*	Gordon VeneKlasen*	Elizabeth Katherine Hilfiger	Katherine and Dean Alexander*	Andrea Hagar*
Sarah E. Harte and John S. Gutzler*	Leesa Wagner*	James Howell Foundation	Claire and Doug Ankenman*	Sherrie and Christopher Hall
Emerson Head	Erin and Larry Waks	Jill and John Walsh*	Susan and Richard Ashcroft*	Troy D Hall*
Jeri Heiden			John H. Baker	Robert and Rosario Halpern*
Alexandria Hilfiger and Steve Hash				Jim Hanson
Jamie and Carla Hine*				Caroline Harte*
Humanities Texas				Brooke Hodge*
Natasha Kamrani				Rahnee Hunt-Gladwin and Bruce Gladwin*
Saarin Casper Keck and Ronnie O'Donnell				Jeff and Deborah Jamieson
James Kelly				Suzanne and Michael Johnson
Sissy and Denny Kempner				Maitland Jones and Perla J. Delson
John M.C. King*				Barbara Joslin and Lillian Oats*
Susan Kirr and Rusty Martin*				Gwynne Juett*
Kay Kollar and Howard Dratch*				Will and Angela Juett*
Bernard Lagrange				Ron Kaplan
Lannan Foundation				Robert Kinsell and Judy Morgan-Kinsell*
Raymond Learsy				Benjamin and Margaret Kitchen
Dana and Gregory Lee*				Frank Koller*
Jennifer Lees and Christopher Avedon*				Ganka and Kostadin Kostadinov*
Charlotte Lewis				Rob Krulak
Sloan Lindemann Barnett				Bryan Lari
Kathleen Irvin Loughlin*				Don Leu*
LSP Family Foundation				Jennifer Luce
David Maupin and Stefano Tonchi				Brian and Florence Mahony
William McDonald and Janet Williams*				Gerda Maise and Daniel Göttin
Henry S. McNeil, Jr.				Patricia Maloney and Smitty Weygant
Andrea and Tom Meece				Ecton and Betsy Manning*
Stavros Merjios and Honor Fraser				Mark and Rhonda Bell*
Jenny Moore and Larry Bamburg*				Hannah Marshall
Joseph and Susan Moore*				Fred Martens and Anne Dette
Greg Morse				Jacqueline and J. Brant McGregor, M.D.s*
Timothy Mott	Leslie B. Rubler Warner	Bryan Irwin*	Zack Barnes and Christine Milliner*	Marsha and Jim Meehan*
Manuel Navarro and Colt Melton*	Clint Wells*	Danielle and Alex Katz	Paul and Ilene Barr*	Dan Montgomery
Warren Neidich	Roni Willett*	Rosy Keyser	Stephanie Barron	Virginia Murphy
Diana Nelson and John Atwater	JoAnn Aiello Williams	Jennifer Kline	Tobin Becker	Julie Hien Nguyen*
Jason Norwood	Roland Wolff*	Solange Knowles	Judith and David Birdsong*	Martin Penrose
Rebecca and Christian Patry*	Sheri and David Wright*	Toby Devan Lewis	Kristin Bonkemeyer and Douglas Humble*	Hillary and Jeffrey Rayport*
Matt Powell*	Dr. Rachel Goodman Yates	Jim Martinez and Jim Fissel*	Bill and SueSue Bounds*	Hildegard Richardson and Michael Dyett
Lisa Stone Pritzker	Nina and Michael Zilkha	Wesley and Judith Marx	Abby and Philip Boyd*	Patricia Richardson
Christine Rener		Bill Miller	Torri Tokerud Breeding	Kristin Rowley
Jody Rhone and Tom Pritchard*		Foster and Nan Nelson	Graham Brizendine*	Carl Ryan and Susan Davidoff
J.A. Robins*		Bruce Norelius	Larry Brownstein*	Patrice Scatena*
Liz Rogers	Diane Arnold and Bill Frazier*	Jacqueline Northcut*	Don and Britt Chadwick	Dieter Schwarz*
Evelyn P. Rose	Jeff Beauchamp*	Duncan and Betty Osborne	Kelli Cargile Cook	Lucyna Shefter*
Glen A. Rosenbaum	Robert Bellamy	William C. Perry and Paul A.	Jane and Bobby Crockett	Shell Oil Company Foundation
Nancy and Rod Sanders	Ronald D. Bentley and Salvatore V. LaRosa	Nelson Charitable Fund of the Community Foundation of North Texas	Carol Croft and Bradley Marple*	Josephine and Richard Smith
John Sapp	Bill Bondy*	Steve Pocsik	Valerie and Don Culbertson*	David Steinglass*
Haley Schultheis and Sean Richardson	John and Anita Briscoe	Patricia Pratchett	Rosemary Davis*	Sul Ross State University
Linda and Don Shafer	Jeffrey Canon	Happy Price*	Paul Dennehny*	Edwin Tanouye*
Richard Shiff*	Glen and LéAna Clifton*	Erwin Redl	Vincent Doogan*	Barbara G. Teeter
Jon and Kim Shirley	Cherry and Nigel Curlet	Renee Rolke	Dyett-Richardson Family Foundation	Ann Temkin and Wayne Hendrickson
Lindsay and Ford Smith	Brenda and Sorrel Danilowitz*	Jim and Sylvia Rothman*	Melissa Emergiu	Zane Ann Tigett
Karen D. Stein*	Thomas and Joell Doneker*	Margo Sawyer	Lauren and Travis Essl	Sandra Gorka Timte
	Keller Doss		Sheldon and Ellie Finch*	Marc Treib*
				Tina and John Tripp
				James and Cynthia Tuite
				Chester Urban and Aysha Kassim-



VISITORS STARTING A SELF-GUIDED WALKING TOUR, SUMMER 2020.

Voronoff*	Robert and Jean James	Seth Rodewald-Bates*	Emily Carroll*	IBM Corporation
Dianne Perry Vanderlip	Fawzia and Mike Kane*	Julie Rogers	Larissa Carroll*	Fred Johnson, III*
Roger and Mary Wallace	Michael Keehen	Brennan Rosales	Vicky A. Clark	Kristen G. Johnson*
Joanna and Lawrence Weschler	Joan Negley Kelleher	Steve Rosenberg*	Robin Clason*	Meagan Jones
Forrest Williams	Harriet and Harmon Kelley*	Mark Ruwedel	Professor Claudio Cobelli*	Stacey Jones*
Art and Kathy Wilson*	Kyongmee Kim and William Burkhardt*	Paul and Crystal Sadler*	Andrew Colarusso*	Deborah Joyce*
William P. Wright, Jr.*	Joel King*	Monica Anne Schaffer*	Gretchen Lee Coles*	Hannah Kay*
<b>\$100 - \$149</b>	Abby Kinsley*	Patrick Seguin*	Carol Coletta*	Kathleen and Robert Earl Keen*
Anonymous*	Andrea Kirsh*	Beverly Serrell*	Romy Colonius	Daniel Kempton*
Margaret Adams and Joel Edstrom	Daniel and Maggie Knott	Florence and Matthew Simms*	Neslie Cook*	Kathleen Kettnerman*
Kristafur Addison*	Jody Knowlton	Karen and Riley Stephens*	Melissa Coronado*	Lies Kraal and Judi Russell
Ronald and Carol Mulvihill Ahlers*	Katherine Kordaris	Mark Allen Tate*	Sergio Costoia*	Leah Elizabeth Kreger
Katherine Altshuler	Kathrin Krupp*	Terri Thornton and Cam Schoepp*	Kerry Coy*	Joshua Lackey*
Joe R. Arredondo*	Jeffrey and Florence Laird*	Richard Tobias and Susan Shoemaker*	David Cristiani*	Joseph Leighly*
Jennifer Asbury-Hughes*	Richard Lamport	Tokerud + Co Interior Design	Andrea Crow*	Camille P Lyons*
Robin Aufses			Mary Catherine Davis*	Macy's Inc
Nicholas Bacuez*				Nathaniel Martin*
Will Balthrope				Dan Max*
Anthony P Bartys*				Carolyn Mazzo
Frank N. Bash				Megan McConnell*
John and Patricia Belleville*				Sandra McCreary*
Jean S Berghoff*				Willa B. McDonald*
Joseph and Sue Berland*				Sarah McNeaney
Dianne Berman*				John McLaren*
Rosalind and Walter Bernheimer				Alex Mendez
Lisa Biagiotti*				Robert Miles*
Carol and John Blondel*				Dan and Sandra Miley
Scott Bodenheimer*				Max Miller*
Ingrid and Theodor Boeddeker				Charles Morris*
Brad Boling				Bob Moser*
Kathleen Boyd*				George P. Mueller
Udo Brandhorst				Donald R. Mullins, Jr.
Stefan Brechbühl*				George Neubert
Kathleen A Brown*				John Obrecht*
Charles Butt				Beatrice Rose Paolucci*
Kenneth Capps*				Aaron Parazette and Sharon Engelstein
Kathy Carr*				Trevor Jonathan Paul*
Scott Chase*				Etta Perdrizer*
Jeanette W Chung				Patti Peressini
David William Cleary*				Azadeh Poursepanj
Robert Colaciello				Bruce Power*
Andrew and Holly Cole				Carol Wolkow-Price and Stan Price
Gary Cravens*				Steven Pulimood*
Kelli and Jason Cross*				Ferrell G. Reed
Ann Daughety*				Juliana Richard*
Joan Davidow and Stuart Glass				Stephen W. Rose
Michla Jane Dien*				Emily Ryan*
Sharon Ditterline				Jeffrey Michael Ryntz*
Jennifer and John Eagle*	Joyce and Larry F. Lander*	Max Underwood*	Thaddeus Delonis*	Rod Sager*
Daniel Eck*	Earl Latimer*	Dr. Barry Vacker	Herminia Dominguez	Robert Schmitt*
Robin and Glen Eisen*	Arthur Leibundgut and Carmen Rodriguez*	Craig and Caron Van Dyke*	Kayla Dreyer	Pete Schulte
Jennifer Elkins*	Jane and Rick Lewis*	Karien Maria Vandekerckhove*	Joel F Dunn*	Julia Leigh Sergeant
Kay Enfield	Sally Lyndley-Richards and Brad Richards*	Peter Walker	Petra Esterle*	Hak Sik Son*
Francesca Esmay and Sorrel Brae*	Jon and Betsy Martens*	Christopher Wallis	R. Ken Evert*	Isabelle Smeal*
Michael Findlay	Rob and Britt Mazurek	Doug Warren and Pam Berry*	Bethany Forfang*	Kim Smith*
Professor Dr. Jan A. Fischer	Janet McGhee and John Oakley*	Kendall Ashley Weir*	Richard Frank*	Sylvia Smith*
Lawrence Friedman and Lynn Schermerhorn-Friedman	Robert Meckfessel*	Mark T. Wellen	Robin Funk*	Lori Snook*
Dana Friis-Hansen and Mark Holzbach	Marianne Meyer	Elizabeth Willson*	Mary E Gambee*	Jerry and Eba Sohn
Michael Gayk*	Tom Michael and Katherine Shaughnessy	Kathryn and William A. Wilson	Viviane and Joseph Gentile	Catherine Southwick
Karen Gillis	Kelly Mitchell and Sean Garman*	Malcolm and Marjorie Wright	Meghan Gerety*	Mark Stankevich
Lewraine Graham*	Matthew Moore	<\$100	Laurel Gonsalves	Frederick Stecker
Charles and Tamara Hancock*	Richard Murphy and Mary Bancroft	Anonymous	Miller Gormley*	Barbara Swift
Ron Hatfield	Kent and Megan Nafziger	Anonymous*	Aiyin Graeber*	Janette C. Sylvian
Jim Hayne	Edward Pagac*	Damon Arhos*	Suzann Haechten*	Max Tolleson*
William Heffner*	Linda Patrik and David Kaczynski*	Leslye Arian*	William Hardin*	Amanda Townsend*
Carola Herrin	Carolyn Pfeiffer	Dina Attar*	David Hartman*	Jason Vail Weckerly*
Dorene and Frank Herzog	George Ras and Mollie Edson*	Bob Bailey*	Lauren Henson*	L. Westergren*
Glenda Hibler*	Lucas Reiner and Maud Winchester	Lovedy Barbatelli	Audrey Herrera*	Paige Wheat*
Sarah Hirneisen and Seth Hodgson*	James R. Rhotenberry, Jr.	Barry Belkin*	Jane Hilfer*	Jeff White*
Layton and Claudia Humphrey	James Robbins*	Jean-Baptiste Bernadet*	Barbara Hill*	Charles Wylie*
Hal E Hunt		David Booth*	Rhona L. Hoffman	
		Fenton and Susan Booth	Carla Hoke-Miller*	
			James Horn*	



LADIES OF LCD SOUND SYSTEM PERFORMING AT THE CAPRI, CHINATOWN WEEKEND 2010.

## IN-KIND / ACKNOWLEDGEMENTS

Aesop  
 Chris Avedon  
 Ballroom Marfa  
 Larry Bamburg  
 Rosa Barba  
 Mary Baxter  
 David Beebe and Primo Carrasco  
 Yvonne Beltran and Salsa Puedes  
 Ben E. Keith  
 Big Bend Coffee Roasters  
 The Big Bend Sentinel  
 Bill Bondy\*  
 Amon and Carol Burton  
 Sterry Butcher  
 The Capri Marfa  
 Mark Cash  
 SunTek Chung  
 J. Patrick Collins  
 Chris Conners  
 John Conners  
 Convenience West  
 Felipe Cordero and Marfa Overnight  
 Trailer Park  
 Beth Davies and Purple PR  
 JD DiFabbio  
 El Paso Community College  
 El Paso Museum of Art  
 Nick Fazio  
 Food Shark  
 Nancy Francis  
 Douglas Friedman\*  
 Rutger Fuchs  
 Anahl Garcia  
 Matthew Goudeau\*  
 Ginger Griffice and Marfa Brands  
 Frank Hernandez  
 Darby Hillman  
 Levi Hinojos  
 Hotel Saint George  
 Jeff and Deborah Jamieson  
 Jet's Grill and Hotel Paisano  
 Judd Foundation  
 Jun Hyung Kwon  
 Ladies of LCD Soundsystem, Rayna  
 Russom and Nancy Wang  
 Jenny and Trey Laird  
 Sarah Levine and William Laird  
 Virginia Lebermann and Rocky  
 Barnette  
 Minerva Lopez and the Marfa Visitor  
 Center  
 Lubbock Christian University  
 Ari Luna  
 Mal Mezcal, Regina Bueno  
 Marfa Independent School District  
 Marfa Public Radio  
 City of Marfa  
 Alex Marks  
 Chief Estevan Marquez  
 Anthony and Celeste Meier  
 Leeza Meksin  
 Colt Miller and Logan Caldbeck  
 Sahra Motalebi  
 The Museum of Modern Art  
 New Mexico State University, Las  
 Cruces  
 Linda Norden  
 Dan and Ashlyn Perry\*  
 Carolyn Pfeiffer  
 Adele Powers  
 Ed Rabinovich  
 Eugene Rabinovich

Noelle Reed  
 Richard's Rainwater  
 San Antonio Community College  
 Quinn Schoen  
 Scribe Winery  
 SFMOMA  
 Joey Benton and Silla, Marfa  
 Jessica Silverman and Sarah Thornton  
 Gory Smalley and Marfa  
 Recording Co.  
 Smilebooth, Austin  
 Marina Sokol  
 Southwest Texas State University  
 Julie Speed and Fran Christina  
 Krista Steinhauer and Stellina  
 Sul Ross State University, Alpine TX  
 Ann Temkin  
 Tequila Casa Dragones, Teal Etoile  
 Black and Todd Touron  
 Nick Terry  
 Texas Christian University, Fort Worth  
 Texas Tech University, Lubbock  
 Tocker Foundation  
 Trinity University, San Antonio  
 University of Texas, Austin  
 University of Texas, El Paso  
 University of Texas, San Antonio  
 Maria Ureste  
 US District Court, Western Division of  
 Texas, El Paso  
 Mia Valentini  
 Warren Skaaren Charitable Trust  
 Lizzy Wetzel and Magic Hour Marfa  
 Mac and Julie White  
 Misty Wilbourne

# Chinati Contemporary Council

**El Consejo Contemporáneo de Chinati**  
**(CCC)** es un grupo de embajadores de  
 Chinati de alrededor del mundo cuyas  
 donaciones apoyan específicamente el  
 programa para artistas en residencia  
 en Chinati, que acoge a seis artistas al  
 año para que vivan en el museo y usen  
 como estudio el edificio Locker Plant,  
 en el centro de Marfa.

Alexander Adler Sarah Atwood Alexandra Chemla Alison Chemla Gisela Colon Kelli and Jason Cross Beth Davies Noriko Fujinami Matthew Goudeau Jeff Holland Tom Horn Bernard Lagrange Dana and Gregory Lee Tracy Lew Kathleen Irvin Loughlin	Amanda Michael and Michael Harrington Manuel Navarro and Colt Melton Hung Nguyen Dee Poon Jody Rhone and Tom Pritchard Meredith Rosen Nicolas Shake Alexandra Diana Sterling Terry and Natalie Tocker Le Villers and Gary Crowell Kay Kimpton Walker and Sandy Walker Bevin Savage Yamazaki
--	---



SATURDAY NIGHT BENEFIT DINNER AT THE ARENA, CHINATI WEEKEND 2019.

# Visitor Information

## Información para visitantes

As of August 2020, Chinati is offering outdoor self-guided walking tours, in keeping with public health recommendations during the pandemic. The museum's indoor spaces remain closed until further notice.

The Chinati Foundation is open for self-guided walking tours Thursday–Saturday. Tickets are available to the general public each Monday for tours the same week. Reservations and health precautions are required and space is limited. More information can be found online at [www.chinati.org](http://www.chinati.org) or by calling 432.729.4362.

Self-guided walking tours are free for Chinati members, children age 17 and under, military, healthcare workers, and residents of Brewster, Jeff Davis and Presidio counties. Discounts are offered to students, teachers, and persons age 65 and older. To book a private tour, contact Julie Carey at [jcarey@chinati.org](mailto:jcarey@chinati.org).

**SUPPORT CHINATI** Become a member of Chinati and join our community of supporters. Membership benefits include free admission, bookstore discounts, and invitations to special events. Join online at [www.chinati.org/donate](http://www.chinati.org/donate).

**JUDD FOUNDATION** Tours of Donald Judd's residence la Mansana de Chinati/"the Block" and studios are offered through Judd Foundation. Reservations can be made at [juddfoundation.org](http://juddfoundation.org).

A partir de agosto de 2020, Chinati ofrece visitas a pie autoguiadas al aire libre, de acuerdo con las recomendaciones de salud pública durante la pandemia. Los espacios interiores del museo permanecen cerrados hasta nuevo aviso.

La Fundación Chinati está abierta para las visitas a pie autoguiadas de jueves a sábado. Las entradas están disponibles para el público en general todos los lunes para las visitas durante la misma semana. Es necesario hacer reservas y tomar precauciones sanitarias ya que las plazas son limitadas. Se puede encontrar más información en línea en [www.chinati.org](http://www.chinati.org) o llamando al 432.729.4362.

Las visitas a pie autoguiadas son gratuitas para los miembros de Chinati, los niños de 17 años de edad o menos, los militares, los trabajadores de la salud y los residentes de los condados de Brewster, Jeff Davis y Presidio. Se ofrecen descuentos a estudiantes, profesores y personas de 65 años de edad o más. Para reservar una visita privada, contacte con Julie Carey en [jcarey@chinati.org](mailto:jcarey@chinati.org).

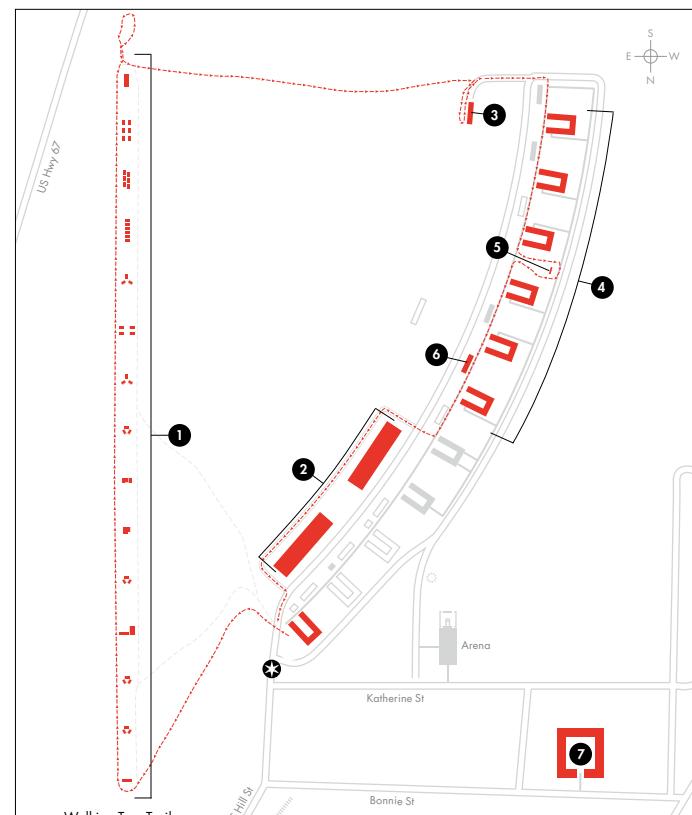
**RESPALDE A CHINATI** Convírtase en miembro de Chinati y únase a nuestra comunidad de seguidores. Los beneficios de ser miembro incluyen el acceso gratuito, descuentos en la librería e invitaciones a los eventos especiales. Inscríbase en línea en [www.chinati.org/donate](http://www.chinati.org/donate).

**JUDD FOUNDATION** Se ofrecen visitas a la residencia de Donald Judd –la Manzana de Chinati/"the Block"– y sus estudios a través de la Judd Foundation. Se pueden hacer las reservas en [www.juddfoundation.org](http://www.juddfoundation.org).

### EXPERIMENTE CHINATI AL AIRE LIBRE

**LIBRE** La visita a pie autoguiada al aire libre cubre 1.6 millas y se tarda aproximadamente de 1 a 1.5 horas para completarla.

Los visitantes pueden caminar por el sendero a lo largo de las 15 obras en hormigón, sin título, de Donald Judd; visitar el Monumento al Último Caballo, de Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen; así como contemplar las vistas exteriores de las 100 obras en aluminio con acabado de molino, sin título, de Judd y la Galería John Wesley. En la visita a pie, los visitantes podrán observar la arquitectura histórica del Fuerte D.A. Russell adaptada por Judd y experimentar los pastizales, la vida salvaje y los espacios abiertos que trajeron a Judd a Marfa.



● Visitor check in and online store pick-up

● Donald Judd, 15 untitled works in concrete, 1980–1984

● Donald Judd, 100 untitled works in mill aluminum, 1982–1986

● John Wesley Gallery

● Dan Flavin, untitled (Marfa project), 1996

● Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, *Monument to the Last Horse*, 1991

● Fort D.A. Russell History Museum

● Robert Irwin, untitled (dawn to dusk), 2016

## Staff Personal

**Sarah Atwood**  
Director of Development / Directora de desarrollo

**Tobin Becker**  
Conservation Associate / Auxiliar de conservación artística

**Molly Bondy**  
Lead Educator / Educadora Principal

**Abby Boyd**  
Visitor Services Manager / Responsable de servicios para visitantes

**Julie Carey**  
Visitor Services Coordinator / Coordinadora de servicios para visitantes

**Gracie Conners**  
Accounting Associate / Auxiliar de contabilidad

**Rowdy Dugan**  
Facilities Supervisor / Supervisor de instalaciones

**Sandra Hinojos**  
Office Manager / Directora de oficina

**Raymon Jacquez**  
Facilities Associate / Auxiliar de instalaciones

**Miguel Leyva**  
Facilities Associate / Auxiliar de instalaciones

**Savannah Lust**  
Capital Campaign Manager/Board Liaison / Directora de la campaña de recaudación de fondos/Enlace de la junta

**Joni Marginot**  
Development Manager / Responsable de desarrollo

**Hannah Marshall**  
Archivist / Archivista

**Deborah Martinez**  
Housekeeper / Encargada de limpieza

**Jenny Moore**  
Director / Directora

**Kathy Ridgeway**  
Director of Finance / Directora financiera

**Michael Roch**  
Director of Education and Curricula / Director de educación y planes de estudios

**Ingrid Schaffner**  
Curator / Comisaria de Arte

**Shelley Smith**  
Conservator / Directora de conservación artística

**Peter Stanley**  
Director of Planning and Preservation / Director de Planificación y Mantenimiento

**David Tompkins**  
Writer/Editor / Escritor/Editor

**Edsel Vana**  
Assistant Director of Finance / Directora financiera adjunta

**Rob Weiner**  
Senior Advisor / Consultor Jefe

**Hannah Yetwin**  
Archives Research Fellow / Becaria de investigación de archivos

## Board of Trustees Consejo de administración

**Douglas Baxter**  
New York City

**Shari D. Behnke**  
Seattle

**Gabriel Catone**  
New York City

**Lori Chemla**  
New York City

**Lee Cohn**  
Phoenix

**J. Patrick Collins**  
Dallas

**Chad Dayton**  
Saint Paul

**Mack Fowler, Chair**  
Houston

**Sam Hamilton**  
San Francisco

**George B. Kelly, Treasurer**  
Houston

**Michael Maharam, Secretary**  
Merano, Italy

**Anthony Meier, Vice Chair**  
San Francisco

**Dan C. Perry**  
Santa Fe / Marfa

**Noelle M. Reed**  
Houston

**Annabelle Selldorf, Co-Chair**  
New York City

**Sir Nicholas Serota**  
London

**Richard Shiff**  
Austin

**Karen Stein**  
New York City

**Steven Volpe**  
San Francisco

**Director Emerita / Directora Emerita**

**Marianne Stockebrand**  
Marfa / Berlin

**Honorary Directors / Consejo directivo honorario**

**Rudi Fuchs**  
Amsterdam

**Franz Meyer**  
(1919–2007)

**Annalee Newman**  
(1909–2000)

**Brydon Smith**  
Ottawa

## Docents Guías del museo

**Matt Scobey**  
**Josh Jones**  
**Kathy Compton**  
**John Ehrke**  
**Glen Hanson**  
**Nick Terry**  
**Sterry Butcher**  
**Valerie Arber**

## Exhibition Assistants

### Asistentes de las exposiciones

**Menelaos Fischer**  
**Shea Carley**  
**Adri Pineda**  
**Zane Zuberbueler**  
**Pedro West**  
**Kathryn Hinojos**  
**Frank McElhannon**  
**Levi Hinojos**  
**Griselda Hinojos**

## Front Desk Associates Auxiliares de recepción

**Jasmin Pineda**  
**Natalie Melendez**  
**Audrey Herrera**

## THIS PUBLICATION HAS BEEN GENEROUSLY SUPPORTED BY EMILY RAUH PULITZER

FRONT AND BACK COVER:  
**JOHN WESLEY, NINE FEMALE INMATES OF THE CINCINNATI HOUSE OF CORRECTIONS PARTICIPATING IN A PATRIOTIC TABLEAU, 1976.**  
ACRYLIC ON PAPER, 20 X 40.5 IN / 50 X 103 CM. PHOTO COURTESY OF THE ARTIST AND FREDERICKS & FREISER GALLERY, NEW YORK.

## Colophon Colofón

**Rutger Fuchs**  
Amsterdam, Graphic Design / Diseño Gráfico

**Miriam Halpern**  
Barcelona, Spanish Translations / Traducciones al español

**David Tompkins**  
Marfa, Copy Editor / Corrector

**Rob Weiner**  
Marfa / New York City, Editor

**\$5.–**  
**VOLUME / VOLUMEN 25**  
October 2020 / Octubre de 2020  
ISSN 1083-5555

©2020  
The Chinati Foundation / La Fundación Chinati,  
the artists and authors / los artistas y autores.

## Newsletter Acknowledgments Agradecimientos

Bill Barrette  
Jessica Fredericks  
Maria Mainetti, Fondazione Prada  
Tamar Margalit, Museum of Modern Art  
Alberta Mayo, Frank J. Thomas Archives  
Caitlin Murray, Judd Foundation  
Brita Traub, Norton Simon Museum  
Talia Trauner, Fredericks & Freiser

## Image Credits Créditos de imágenes

Inside front cover–p. 1, 69–71: photos by Sarah Vasquez; p. 3: photo by Jenny Moore; pp. 4–5: photos by Jonathan Muzikar, digital images ©2020 The Museum of Modern Art, New York; pp. 7–29: Unless otherwise noted, all works by John Wesley, photos, and archival materials courtesy of Fredericks & Freiser and Fondazione Prada, Milano; pp. 7, 15 (bottom left, middle right); courtesy Linda Norden; pp. 8 (top, bottom right), 9, 16–17, 34, 36: Chinati Foundation, photos by Alex Marks; pp. 18 (top left, bottom left), 26 (bottom left and right: courtesy Tate; p. 12 (middle right); courtesy Tate; p. 25 (right, middle); courtesy Harvard Art Museums; p. 27 (right, 3rd from top); courtesy Yale University Art Gallery; p. 39: courtesy Rutger Fuchs; p. 41: courtesy Brooke Alexander; pp. 44 (top), 47 (top); courtesy Judd Foundation Archive; p. 44 (bottom); courtesy Judi Foundation Archive and the Whitney Museum of American Art; p. 47 (bottom); photo by Frank J. Thomas, courtesy Frank J. Thomas and the Norton Simon Museum; pp. 52–54: screenshots by Rob Weiner; pp. 56–57: Chinati Foundation Archive; pp. 58–63: Chinati Foundation Education; pp. 66–67: courtesy Lezza Meksin; p. 73: courtesy Sahra Motalebi; pp. 78–79: courtesy Tamar Etun Zahara; pp. 81, 82, 85: Chinati Foundation; p. 83: photo by Chris Taylor; pp. 87, 88, 89: Chinati Foundation, photos by Alex Marks

Donald Judd art ©2020 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York  
Donald Judd text ©2020 Judd Foundation  
Edward Hopper art ©2020 / Artists Rights Society (ARS), New York  
Andy Warhol art ©Andy Warhol Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York  
John Wesley art ©2020 John Wesley  
All other artworks ©2020 the artists  
Best efforts have been made to locate and properly credit the copyright holder of images used in this publication.

