

Un mensaje de la directora

Desde que se encendieron las luces de la instalación de Dan Flavin en octubre del año pasado, nos han preguntado: "¿Y ahora qué?" Muchos amigos y visitantes deseaban saber si Chinati aumentaría su colección y, en dado caso, qué artistas se incluirían.

Chinati sí tiene pensado agregar más instalaciones, que serán realizadas de acuerdo con los planes de Donald Judd. A presente, estamos planeando la renovación de un antiguo establo que se convertirá en galería para exhibir la obra de John Wesley. El edificio se encuentra cerca de los seis últimos

Wesley's work from early on, and wrote his first review in 1963 for Arts Magazine. The two artists soon became friends. After Judd moved to Marfa and conceived of permanent installations, a Wesley gallery was part of the plan. Judd collected some paintings and drawings, and invited Wesley to Marfa where in two consecutive residencies he completed several large canvases. Judd's plan to design a building for his friend's works, however, was prevented by his death.

Progress on the project will depend on our fundraising success. We hope to be able to start construction this winter, and expect the project to take approximately one year to complete. John Wesley has generously

Wesley datan de muchos años atrás. Judd había admirado a Wesley desde fecha temprana y escribió su primera reseña sobre su obra en 1963 para la revista Arts Magazine. Los dos artistas entablaron pronto amistad. Cuando Judd se trasladó luego a Marfa y empezó a concebir instalaciones permanentes aquí, incluyó entre sus planes una galería para Wesley. Reunió algunas pinturas y dibujos de Wesley y lo invitó a Marfa, donde durante dos estadias el artista terminó varios lienzos grandes. Pero Judd murió antes de que pudiera hacer el diseño del edificio para exhibir las obras de su amigo.

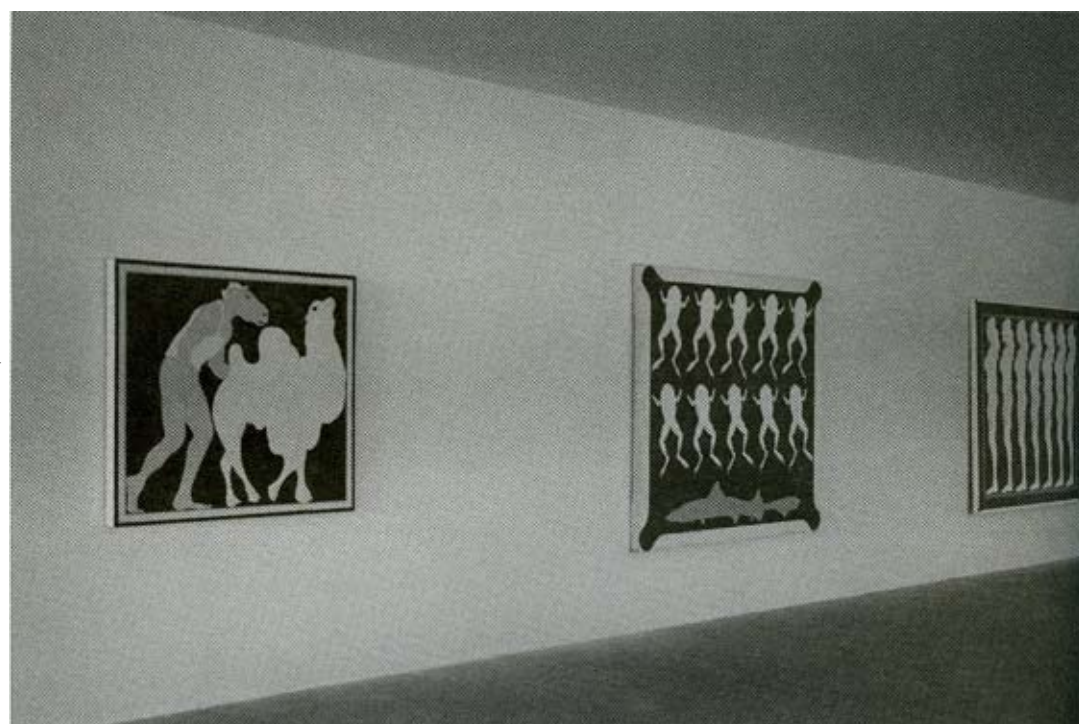
Los progresos en este proyecto dependerán del éxito en reunir fondos. Esperamos comenzar la construcción este invierno, y se tardará aproximada-

Message from the Director

Ever since the lights of the Dan Flavin installation were turned on last October, we've been asked "What's next?" Many friends and visitors wanted to know if Chinati would continue to expand the collection, and if so, whose work would it include.

Chinati does have plans for additional installations that we will realize in accordance with Donald Judd's vision. We're currently planning the renovation of a former stable that will become a gallery for the work of John Wesley. The building is located near the last of the six Flavin buildings and the Arnarsson building, and its main orientation is towards the southeast, facing Judd's concrete pieces. There is a beautiful view of the surrounding landscape. The building served as a stable in the twenties and thirties when Fort D.A. Russell still operated as a cavalry post. The low structure has not been used since the fort closed in 1946, and its ruined condition requires extensive renovation. The adaptation to its new purpose will follow guidelines established by Judd, respecting the structure's dimensions and character, while maintaining it as an integral part of the compound.

Similar to the history of Dan Flavin's untitled (Marfa project), the plans for a permanent home for paintings and gouaches by John Wesley go back many years. Judd admired



JOHN WESLEY EXHIBITION AT THE CHINATI FOUNDATION, 1998

de Flavin y el de Arnarsson, y está orientado hacia el sur, hacia las piezas de concreto de Judd y con una hermosa vista del paisaje circundante.

En los años veintes y treinta fue un establo, en la época cuando el fuerte Russell todavía operaba y había soldados de caballería, antes del cambio al uso de vehículos. El edificio, poco alto, no ha sido utilizado desde que el fuerte se cerró en 1946, así que por el abandono en que se encuentra será necesaria una renovación casi total. Al adaptarlo para su nuevo propósito seguiremos los lineamientos establecidos por Judd, conservando las dimensiones y el carácter de su construcción, asegurando al mismo tiempo que forme parte integral de Chinati en su conjunto.

Al igual que en el caso de la instalación sin título (Proyecto Marfa) de Flavin, los planes para albergar en forma permanente las pinturas y gouaches de John

created four silk-screens to be published as benefit prints for the Chinati Foundation. The revenue will go, in part, towards the Wesley gallery (see also page 43).

I'm also pleased to let you know that Chinati is talking with Robert Irwin about a permanent project, possibly to be realized in a large building that was formerly part of the fort, just down the street from the Chinati site. Since 1970, Irwin has exclusively conceived his works – both indoors and outdoors – for specific situations, altering the place in subtle ways and emphasizing certain special characteristics. Irwin frequently uses scrim as the material to guide or diffuse light – stretched areas of the fabric often serve as planes, reflecting daylight that becomes perceptible as color.

Irwin's installations are vulnerable in

mente un año en darle cima al proyecto. Con gran generosidad John Wesley ha creado cuatro serigrafías, que serán impresas y cuya venta beneficiará a la Fundación Chinati. Lo recabado se destinará, en parte, a la galería de Wesley (véase también la página 43).

Me da mucho gusto asimismo informarles que Chinati está en conversaciones con Robert Irwin sobre un proyecto permanente que se situaría posiblemente en un edificio grande que antes formaba parte del fuerte, a poca distancia de Chinati. Desde 1970 Irwin ha concebido sus obras—tanto interiores como exteriores—exclusivamente para situaciones específicas, alterando el lugar sutilmente y enfatizando ciertas características especiales. Irwin utiliza con frecuencia una malla semitransparente como material para guiar o tamizar la luz; a menudo la delgada tela se estira para formar áreas que sirven co-

the sense that they don't last but instead get de-installed, or, in many cases, destroyed once the exhibition is over. Many of his wonderful works, filling entire rooms, are only preserved in photographs. Among the indoor pieces that still exist are two windows at Villa Litta, Varese, Italy from 1973, and *48 Shadow Planes* at the former Post Office building, Washington D.C. from 1979. The outdoor works that are preserved include *Portal Park Slice*, Dallas, 1978; *Filigreed Line*, Wellesley College, Massachusetts, 1970; *Two Running Violet V Forms*, San Diego, 1983; *9 Spaces 9 Trees*, Seattle, 1980; and *Central Garden* at the Getty Center, Malibu, 1998. Given the nature of the Chinati Foundation, we felt the urge and responsibility to help support a situation that would allow a large work by Robert Irwin to exist in perpetuity. We're only at the very beginning of our discussions, but independent of the timeline and the specific results, it was important to us to provide some documentation on Irwin's career. We are therefore publishing a list of indoor and outdoor works that Irwin has realized since he gave up painting and sculpture in 1970. Some are illustrated, along with a conversation that I had with him last May. We look forward to continuing this conversation with Bob Irwin as the project for Marfa develops.

With my best regards from Marfa,
Marianne Stockebrand

mo planos que reflejan la luz solar, la cual se vuelve visible como color.

Las instalaciones de Irwin son vulnerables en el sentido de que en lugar de perdurar se desinstalan o, en muchos casos, se destruyen una vez que se acaba la exhibición. Muchas de sus maravillosas obras, que ocupaban cuartos enteros, se conservan ahora únicamente en fotografías. Entre las piezas interiores que todavía existen están dos ventanas en Villa Litta, Varese, Italia (1973) y *48 Planos-Sombra* en el antiguo edificio de Correos en Washington, D.C. (1979). Las obras al aire libre con que aún se cuenta incluyen *Wellesley*, San Diego, ..., y el jardín del Centro Getty en Malibu, California.

Dada la índole de la Fundación Chinati, sentimos el impulso y la responsabilidad de apoyar un contexto en que pueda existir en perpetuidad una obra Robert Irwin a gran escala. Estamos en la primerísima etapa de nuestras discusiones, pero independientemente del marco temporal y los resultados concretos, nos es importante documentar de alguna manera la carrera de Irwin. Por este motivo estamos publicando una lista lo más completa posible de todas las obras interiores y exteriores realizadas por Irwin desde que renunció a la pintura y la escultura en 1970. Algunas vienen ilustradas, y se incluye una conversación que sostuve con él en mayo pasado. Nos complace seguir dialogando con Bob Irwin a medida que avance este proyecto para Marfa.

Con mis mejores deseos desde Marfa,
Marianne Stockebrand

Contents

2-3	MESSAGE FROM THE DIRECTOR Marianne Stockebrand
4-6	LIGHT IN ARCHITECTURE AND ART: THE WORK OF DAN FLAVIN Sterry Butcher
7-13	ABSTRACT EXPRESSIONISM Donald Judd
14-25	INTERVIEW WITH ROBERT IRWIN (Part 1) Marianne Stockebrand
14-25	LIST OF ROBERT IRWIN'S SITE-SPECIFIC WORKS
26-33	ONE DECADE OF RESIDENT ARTISTS
33	INTERNSHIP PROGRAM
34	CONSERVATOR HIRED AT CHINATI
34	SUMMER ART CLASSES 2001
35	OPEN HOUSE 2001
36-42	CHINATI IN THE PRESS
43	CHINATI EDITIONS IV: JOHN WESLEY
44-47	MEMBERSHIP AND FUNDING
48	ACKNOWLEDGEMENTS, BOARD, STAFF, COLOFON

Contenido

2-3	UN MENSAJE DE LA DIRECTORA Marianne Stockebrand
4-6	LA LUZ EN LA ARQUITECTURA Y EL ARTE: LAS OBRAS DE DAN FLAVIN Sterry Butcher
7-13	EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO Donald Judd
14-25	ENTREVISTA CON ROBERT IRWIN (1a parte) Marianne Stockebrand
14-25	OBRAS DE IRWIN PARA SITIOS ESPECIFICOS
26-33	UNA DÉCADA DE ARTISTAS EN RESIDENCIA
33	PROGRAMA DE INTERNADO
34	NUEVA CONSERVADORA EN CHINATI
34	CLASES DE ARTE EN EL VERANO DE 2001
35	OPEN HOUSE 2001
36-42	CHINATI EN LA PRENSA
43	EDICIONES CHINATI IV: JOHN WESLEY
44-47	MEMBRESIA Y FINANCIAMIENTO
48	RECONOCIMIENTOS, CONSEJO DIRECTIVO, PERSONAL, COLO- FON

Light in Architecture and Art: The Work of Dan Flavin

La luz y la arquitectura en el arte: La obra de Dan Flavin

MAY 5 AND 6, 2001 WITH LECTURES BY

KURT FORSTER: Day and Night: The Double Life of Architecture

ROBERT ROSENBLUM: The Art of Electricity

MICHAEL GOVAN: "...electric light defining space..."

BRYDON SMITH: The Art of Dan Flavin – Water Waves to Light Waves

MICHAEL VENEZIA: A Conversation

TIFFANY BELL: Working Strategies

STEVE MORSE: Technical Aspects and Some Sited Works of Dan Flavin

DAVE HICKEY: The Luminous Body: Sourceless Illumination as a Metaphor for Grace

COMMENTARY ON THE SYMPOSIUM WEEKEND BY STERRY BUTCHER

COMENTARIOS SOBRE EL FIN DE SEMANA DEL SIMPOSIO POR STERRY BUTCHER

A few years ago, after Donald Judd died and a few months before Dan Flavin succumbed to diabetes, Flavin was interviewed for a BBC documentary on Judd called "Big Art in a One Horse Town." In the film, Flavin spoke movingly of his admiration for his old friend's work and about the success of Judd's seemingly foolhardy plan to place art permanently in Marfa's isolated, desert landscape. "The pilgrims will come," Flavin said, and he was right.

The foundation has long been the domain of Judd, and although many knew that Flavin's work was always intended to be there too, only when the artist's six barracks of lights opened in October 2000 did the expectation that this was something pretty good materialize into the full blown knowledge that the project went beyond a mere addition to the museum. The light installation, it turns out, came with an austere presence and profound resonance that stands equal in scope and thoughtfulness to Judd's work at Chinati – enormous and important and lovely. During the first weekend of last May, hundreds of people traveled to Marfa for the foundation's "Light in Architecture and Art" symposium, looking to learn more about Flavin and his work. The arrival here of the capacity crowd underscored the work's enormity, importance and loveliness, and the symposium's buzzing popularity said this: there's a shift taking place – the pilgrims who Flavin predicted came all right,

El jueves por la tarde, mientras se cerraban las tiendas de la avenida Highland y la gente revisaba su correspondencia en la oficina de correos antes de ir a casa, los residentes de Marfa comenzaban a fijarse en todos los coches rentados y los autos cuyos conductores manejaban despacio. Ya para el viernes era claro que iba a haber un lleno absoluto en el simposio de la Fundación Chinati, "La luz en la arquitectura y el arte", sobre la obra de Dan Flavin. Hace algunos años, después de la muerte de Donald Judd y pocos meses antes de que Dan Flavin sucumbiera a la diabetes, la cadena televisiva británica BBC entrevistó a Flavin para un documental que realizaba sobre Judd y su actividad en Marfa. Con palabras conmovedoras Flavin habló de su admiración por la obra de su gran amigo y el éxito que Judd había tenido en la quijotesca empresa de instalar, en forma permanente, obras de arte en el aislado y desértico paisaje de Marfa. "Acudirán los peregrinos," sentenció Flavin, y tenía razón.

La Fundación es, desde hace mucho tiempo, el dominio de Judd, y aunque muchos sabían que se planeaba incluir también la obra de Flavin, no se dieron plena cuenta de la importancia que tendría esta última instalación hasta que se encendieron sus luces en octu-

but they've started to come for Flavin as well as Judd.

It is perhaps unfashionable to call the atmosphere surrounding this symposium merry, but that's really what it was. This unusual level of high spirits is perhaps unspent good-time energy that had been stored up since October 2000, when Chinati's annual Open House event had the misfortune to be hit by a brutal norther that left the whole town ashiver and sheathed in ice. Though the staff scrambled to re-arrange and re-organize that weekend's events, and Open House goes faced the unexpected weather with ingenuity and good nature, only the most intrepid visitors spent much time looking at art.

The story was different for the symposium weekend. Three Chinati Artists in Residence – Emi Winter, Susan Chorpenning and Julian Dashper – had simultaneous openings at three locations downtown Friday evening. Winter and Chorpenning's shows were on different floors of the same building, while Dashper's was a couple blocks away at the Marfa Locker Plant.

Winter, typically a painter, called her show of blended, striped prints "an experiment, a departure." A woman wearing rose-colored glasses stood for a long while staring at a set of Winter's cool, ice-cream colored prints near the front window. She left for a moment and returned arm in arm with her husband. "Just look at these," she told him.

People exited Winter's show and

bre pasado dentro de seis antiguos cuarteles militares. La instalación luminica de Flavin es una presencia austera que produce una resonancia profunda, igualando en su alcance e intensidad artística las obras tan enormes, importantes y hermosas que Judd dejó en Chinati. La llegada a Marfa en mayo pasado de cientos de personas para conocer más a fondo a Flavin y su obra sirvió para confirmar el hecho, y la abrumadora popularidad del simposio demostró que se está produciendo un desplazamiento: los peregrinos previstos por Flavin acudieron efectivamente, pero han empezado a llegar por él.

Aunque parezca ingenuo decirlo, la verdad es que el ambiente que se respiró en el simposio fue de alegría. El buen ánimo de todos los concurrentes quizá haya provenido de la energía acumulada desde el Open House del pasado octubre, evento que se vio agredido por una brutal ola de frío que dejó a todo Marfa tiritando y cubierto de hielo. Aunque los organizadores hicieron todo lo posible por reprogramar las actividades y los asistentes respondieron ante los embates de la naturaleza con tenacidad y buen humor, sólo los visitantes más intrépidos estuvieron mucho tiempo contemplando las obras de arte.

Pero el fin de semana del simposio fue harina de otro costal. Se celebró simultáneamente la apertura de tres exhibiciones de artistas en residencia en Chinati—Emi Winter, Susan Chorpenning y Julian Dashper—en tres lugares distintos del centro de Marfa. Las obras de Winter y Chorpenning se exhibían en pisos distintos del mismo edificio; las

made a quick left to descend into the Masonic Lodge's darkened, fun-house sort of basement. Once their eyes adjusted, viewers were coaxed by artist Susan Chorpensing to pose for a few moments, motionless, in the rays of a projector. When the projector moved automatically to the next slide and the posers moved away, their shadows lingered on the wall in blocky silhouette, the images captured briefly in the square of phosphorescent paint applied to the wall.

Down the block and left on Oak Street is the Marfa Locker Plant, where Julian Dashper had leaned stretcher bars and triangles of canvas against the walls and an interior door of the space. The conceptual

de Dashper estaban instaladas en una antigua fábrica a unos cuantos cuadros de distancia.

Winter, principalmente una pintora, llamó a su exhibición "un experimento, un cambio con respecto a lo acostumbrado". Una mujer que usaba lentes color de rosa se quedó largo rato cerca de una ventana viendo una serie de grabados frescos, del color de los helados. Se fue por un momento pero luego regresó con su marido, diciéndole: "Mira no más".

La gente que salía de la exhibición de Winter daba una rápida vuelta a la izquierda, pasando por la puerta de la Logia Masónica, luego descendían los escalones hasta el sótano, donde se antoja celebrar una feria o carnaval. Una vez que se acostumbraban sus ojos a la

an 1883 allegorical portrait of Mrs. Cornelius Vanderbilt holding a luminous torch to images of light bulbs that crop up in Picasso's work. He linked Flavin into the timeline and pointed out the artist's keen appreciation for the work that occurred before his own. "It is a rather fascinating topic to realize how closely Flavin in these early works looked to the painting of the period, to the work of artists whom he admired," Rosenblum said. "He seems really not to have had what Harold Bloom calls the anxiety of influence, but rather the reverse of it, a kind of anxiety of veneration, in which he constantly wanted to honor, as if at a shrine, this or that awesome artist figure or other kind of figure from

estaba tratando de explicarles esto. Ven y háblame acerca de esta obra."

La mañana del sábado, los visitantes al simposio llegaron al Salón de los Veteranos de Guerra y se sentaron bajo la mirada de docenas de veteranos cuyas fotografías colgaban en las paredes. La directora de Chinati, Marianne Stockebrand, pronunció las palabras de bienvenida e inmediatamente comenzaron las ponencias con la presentación de Kurt Forster sobre los efectos de la iluminación en la arquitectura. En seguida habló Robert Rosenblum sobre la importancia cada vez mayor de la luz en la historia del arte visual. Rosenblum enseñó una multitud de diapositivas que trazaban una especie de cronología de la luz en el arte, desde un retrato alegórico del año 1883 en que

(LEFT TO RIGHT, TOP-BOTTOM) REUTERS REPORTER BARBARA NOVITCH SPEAKING WITH MICHAEL VENEZIA DURING A BREAK. KURT FORSTER, FLAVIN PROJECT ARCHITECT JOHN GUTZLER, AND ELIZABETTA TARRAGNI AT THE ARENA DURING THE SATURDAY NIGHT DINNER. KURT FORSTER AND ROBERT ROSENBLUM BETWEEN LECTURES. DAVE HICKEY SPEAKS WITH BOARD MEMBER EDMUND PILLSBURY AND HIS WIFE MIREILLE. ROBERT ROSENBLUM AND BRYDON SMITH AFTER THE BOOKSIGNING AT THE MARFA BOOK CO. TIFFANY BELL, DAVE HICKEY AND MICHAEL GOVAN DURING THE LECTURES AT THE AMVETS BUILDING.



work spurred a lively sidewalk debate just in front of the entrance, where one man, taller than the rest in his group, hailed a friend walking up to the Locker Plant. "There you are," he cried out to his friend. "I was trying to explain this to them — come talk to me about this work."

On Saturday morning, symposium visitors arrived at the AmVets Hall and took their seats under the gaze of dozens of photos of Marfa veterans that lined the walls. After a welcome from Chinati Director Marianne Stockebrand, the lights dimmed and the lectures began with Kurt Forster's explanation of lighting effects in architecture. Robert Rosenblum, who discussed the history and growing presence of light in visual art, followed Forster. Rosenblum showed a multitude of slides as a kind of timeline of light in art, from

oscuridad, Susan Chorpensing les pedía que posaran durante unos momentos, inmóviles, en los rayos de luz de un proyector de diapositivas. Cuando la máquina cambiaba automáticamente a la próxima transparencia y los posadores se alejaban, se quedaban sus siluetas en la pared, imágenes captadas por breves instantes en el recuadro de pintura fosforescente que había sido aplicada a la superficie.

Bajando la manzana y dando vuelta a la izquierda en la calle Oak se encuentra el edificio que albergaba la exhibición de Julian Dashper, quien había colocado barras de estiramiento y triángulos de lona inclinados en las paredes y una puerta interior. El trabajo conceptual dio lugar a un animado debate en la acera frente a la entrada, donde un hombre más alto que los demás saludó a un amigo que venía acercándose. "Por fin llegas," le gritó. "Yo

his young life in the 1950s and 60s."

Michael Govan targeted Flavin's Marfa project and its relation to architecture. The Marfa installation, Govan said, was an integration of color and space that bucked anything one could call minimal. "There is certainly an economy of means but there is a maximum result in an extraordinary way."

Brydon Smith then spoke of Flavin's early work and Michael Venezia rounded out the Saturday lectures with a talk on Flavin's participation in the New York art scene of the 1950s and 60s.

Symposium speakers signed books and chatted with visitors later that afternoon, then Todd Young, Sam Deese and Rupert Deese gave a poetry reading at the Marfa Book Company. Dinner that night was at

esposa de Cornelius Vanderbilt sostenía una antorcha para encender focos que aparecen en la obra de Picasso. Rosenblum incorporó a Flavin dentro de la cronología y enfatizó el aprecio que este artista siempre sintió por quienes le precedieron. "Es fascinante darnos cuenta de lo mucho que dependía Flavin de estas primeras obras de los artistas a quienes admiraba", comentó Rosenblum. "Tal parece que Flavin no sufrió lo que Harold Bloom llama la angustia de las influencias, sino todo lo contrario: una especie de angustia de la veneración, que lo obligaba a hacer honor constantemente, como ante un altar, a las figuras que reverenciaba en su juventud durante los años cincuenta y sesenta."

Michael Govan habló específicamente del proyecto Marfa de Flavin y su relación con la arquitectura, mencionando asimismo la etiqueta de "minimalista"

Chinati's Arena, where a mariachi band played in the courtyard. On Sunday, Tiffany Bell and Steve Morse each spoke of Flavin's work methods and his approach to making art. Morse's talk included information on how, and when, Flavin resolved the final issues regarding his Marfa project. In the midst of an afternoon visit among Flavin, Morse and Marianne Stockebrand, the artist unexpectedly began a discussion about the Marfa project's long-awaited details. Morse and Stockebrand hurriedly took down the information. "I made a quick diagram and I showed it to Dan and of course I got it wrong," Morse recalled. "But he very patiently shook his head and said no and he repeat-

ed what he said again until I finally got it right on the third or fourth time and we finally had our fixtures. Then all that remained were the colors. It had been a long day and Dan wasn't particularly well that day and we were considering just letting it rest and heading on home when something inside said, 'No, we're this close, we're going to get the whole thing.' I went upstairs and as we said good-bye to Dan, I asked, 'About those colors for those fixtures...' And Dan simply said 'pink, yellow, blue, green.'" Dave Hickey was the last to take the stage and, gripping a cup of coffee he termed "high octane," Hickey addressed the audience with a handful of notes and no slides, leading the group through a remarkable art history lesson in which illumination and a state of grace are married. Dan

Flavin's fluid and deceptively effortless work is an example of the union of light and grace. "In Flavin's work you have the full rhetoric of the luminous body," Hickey explained. "He makes us luminous bodies, he creates art in which the light and the light's source are simultaneous – an ambient, ahistorical language which always returns to the primary signifier of temporality, the diagonal. What I'm trying to say is that the rhetoric of the diagonal in Flavin's work is his way of perpetually reminding us that we are dealing with objects in time, but we are aspiring to some kind of ahistorical esthetic – grace." Perhaps beguiled by the clear afternoon light, or maybe pressed for

y Morse tomaban frenéticos apuntes. "Yo dibujé rápidamente un diagrama y se lo enseñé a Flavin, pero por supuesto me equivoqué", recordó Morse. "El negó con la cabeza y con infinita paciencia repitió lo que había dicho, hasta que al tercero o cuarto intento ya teníamos nuestra instalación y luego todo lo que quedaba eran los colores. Había sido un día muy largo y Dan no se encontraba del todo bien, así que estábamos a punto de dejarlo por la paz y volver a casa cuando una voz interior me reclamó: "No. Estamos a punto de llegar al fin." Mientras nos despedíamos de Dan le pregunté: "Oye, en cuanto a los colores..." Y Dan dijo sencillamente 'rosa, amarillo, azul y verde'." El último ponente fue Dave Hickey, quien, con su taza de café que él llamaba su fuente de energía, dirigió la palabra al público basándose en unos cuantos apuntes sin y diapositivas, haciendo un asombroso recorrido por la historia del arte, donde la iluminación y un estado de gracia se unen en feliz matrimonio. Un ejemplo preclaro del arte fluido y logrado sin esfuerzo aparente es la obra de Dan Flavin. "En la obra de Flavin tenemos la plena retórica del cuerpo luminoso", explicó Hickey. "Flavin crea cuerpos luminosos, obras en que la luz y la fuente de la luz son simultáneas—un lenguaje ambiente y ahistórico que retorna siempre al signo primario de la temporalidad: el diagonal. Lo que quiero decir es que la retórica del diagonal en la obra de Flavin es su modo de recordarnos que nos enfrentamos constantemente con objetos en el tiempo, pero aspiramos a una especie de estética atemporal—la gracia." Engañados tal vez por la claridad de la luz de la tarde, o apremiados quizá por la necesidad de regresar, algunos participantes no asistieron a la mesa redonda que siguió a la ponencia de Hickey y volvieron a la Fundación. Una media docena de personas se encontraban desparramadas por el pastizal, entre las obras en concreto de Judd, pero la mayoría hacía cola, caminando de edificio en edificio donde estaba exhibida la instalación de Flavin. En el sexto y último edificio, donde las luces zumban en un crescendo de azul-amarillo y verde-rosa, una docena de personas se habían agrupado en medio del corredor para ver. Y si no fuera por el zumbido de las luces, el silencio habría sido absoluto.



(LEFT TO RIGHT, TOP TO BOTTOM) SPEAKERS DURING THE PANEL DISCUSSION: MICHAEL VENEZIA, KURT FORSTER, ROBERT ROSENBLUM, BRYDON SMITH, TIFFANY BELL, STEVE MORSE, AND DAVE HICKEY. BRYDON SMITH AND MARIANNE STOCKEBRAND BETWEEN LECTURES. DAVE HICKEY AT THE PODIUM. STEVE MORSE DURING THE PANEL DISCUSSION. THE AUDIENCE AT THE AMVETS BUILDING. CHINATI BOARD MEMBER BROOKE ALEXANDER AND PRESIDENT FREDERICKA HUNTER.

Michael Venezia concluyó las sesiones del sábado con su charla sobre la participación de Flavin en el mundo del arte neoyorquino durante los cincuenta y sesentas. Esa tarde los ponentes firmaron libros y conversaron con los visitantes, y después hubo una lectura de poesía en la Marfa Book Company en la voz de Todd Young, Sam Deese y Rupert Deese. La cena fue en la Arena de la Fundación Chinati, con música de mariachi. El domingo hablaron Tiffany Bell y Steve Morse sobre los métodos de trabajo de Flavin y su aproximación a la creación artística. Morse tocó el tema de cómo y cuándo Flavin resolvió los últimos problemas tocantes a la instalación de Marfa. Una tarde, durante una visita con Marianne Stockebrand y Morse, Flavin de repente sintió ganas de hablar larga y tendidamente de los detalles del proyecto, mientras Stockebrand

time before having to get back home, a few folks eschewed the panel discussion after Hickey's talk and lit out for the foundation. A half dozen people were scattered in the pasture with Donald Judd's concrete works, but most of the visitors were strung out in a skinny line, walking from Flavin building to Flavin building. In the final, sixth building, where the lights buzz in a blue-yellow, pink-green crescendo, about a dozen people stood agaze together in the corridor. It was quiet but for the hum of the lights. A publication documenting the lectures and discussions of the symposium is currently in preparation. This will be the third title in the Chinati Foundation's series of symposium publications, following *Art in the Landscape* (1995) and *Art and Architecture* (1998).

ed what he said again until I finally got it right on the third or fourth time and we finally had our fixtures. Then all that remained were the colors. It had been a long day and Dan wasn't particularly well that day and we were considering just letting it rest and heading on home when something inside said, 'No, we're this close, we're going to get the whole thing.' I went upstairs and as we said good-bye to Dan, I asked, 'About those colors for those fixtures...' And Dan simply said 'pink, yellow, blue, green.'" Dave Hickey was the last to take the stage and, gripping a cup of coffee he termed "high octane," Hickey addressed the audience with a handful of notes and no slides, leading the group through a remarkable art history lesson in which illumination and a state of grace are married. Dan

In each newsletter, the Chinati Foundation reprints writings by Donald Judd. Previously published writings are:

- Volume 1, 1995 *Monument to the Last Horse, 1992*
Volume 2, 1996 *Marfa, Texas, 1985*
Volume 3, 1998 *21 February 93, 1993*
Volume 4, 1999 *Jackson Pollock, 1967*
Jackson Pollock by Bryan Robertson, 1961
Volume 5, 2000 *Review of Dan Flavin's Exhibition, 1964*
Aspects of Flavin's Work, 1969
On Barnett Newman, 1964

The following essay was written for the BBC Open University Course "Modern Art and Modernism" in 1983. Only a part of the text was used. It was previously published in *Donald Judd: Complete Writings 1975-1986* (Van Abbemuseum, The Netherlands, 1986).

DONALD JUDD

Abstract Expressionism

In the late forties and early fifties of this century there was a wonderful efflorescence of painting, so high in quality that it set the standard for art until now. This development is usually called "Abstract Expressionism," "Action Painting" or "The New York School." As usual, these labels are not accurate. "The New York School" merely states where most of the artists lived. "Action Painting" applies to only some of the artists and then is just descriptive. "Abstract Expressionism" is seriously wrong since the work of most of the artists is neither "Abstract" nor primarily "Expressionist" and, to keep the third term, not essentially American. The artists are very diverse but there are some broad interests and appearances in common, which I'll talk about.

So that no one will consider the situation simple, I'll list the artists generally thought to be in the "New York School": Franz Kline, Phillip Guston,

Clyfford Still, William Baziotés, Mark Rothko, Willem DeKooning, Theodoros Stamos, Bradley Walker Tomlin, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, James Brooks, Hans Hoffman and Arshile Gorky. Because of the precise, fragmented and Cubist nature of his work, Stuart Davis was not considered one of the group. Because of the geometric nature of their work, neither were Josef Albers and Ad Reinhardt. Geometry was an anathema; it was held against Newman by some. The sculptors, including David Smith, were not included, though the work of Herbert Ferber, Ibram Lassaw and Seymour Lipton is somewhat expressionistic. Inclusion and exclusion was not the doing of the artists, but of the first critics and then of the media. One similarity common to the early work of almost all the included artists is an organic surrealism, based mainly upon Miro's work and typified by Gorky's later work. Milton Avery and Mark Tobey should be mentioned as important artists.

As Pollock said of modern art, "It didn't drop out of the blue." It's not possible to consider even a few of the issues without a little history. In Europe for some three hundred years the nature of art has been primarily the concern of the individual artist. Gianlorenzo Bernini is the last artist to produce first-rate work under the auspices of a major institution of the society. After that no one first-rate believes sufficiently in religion or the state to be willing to have their work represent these generalizations. Also, after that the belief slowly dies in the direct correspondence of one's feelings about the external world with the real nature of that world. The artist can no longer look at the world, put it in a picture, and claim reality, a similar reality, for both acts. More and more the portrayal of the natural world is as the artist feels it, not as it is. For two hundred years there were successful attempts to move realism away from the institutions and their versions of the world to a presumably better and less pretentious subject matter. Bernini is portraying reality; Courbet is painting a picture, the last real picture. The need for ordinary subject matter, even for ordinary visual elements that have no subject matter, is one of the major forces of the last three centuries. It's caused in part by a desire to escape the institutions and the conventions and to start over with new and per-

tos. La "escuela de Nueva York" indica tan sólo dónde residían la mayoría de los pintores. La "pintura de acción" se aplica únicamente a algunos de los pintores, y en estos casos tiene valor puramente descriptivo. "Expresionismo abstracto" es esencialmente erróneo, ya que la mayor parte de las obras no son ni abstractas ni primordialmente expresionistas; tampoco son esencialmente americanas. Los artistas son muy diferentes, pero comparten algunos intereses y particularidades, los cuales constituyen el tema de este ensayo.

Para que nadie dude de la complejidad del cuadro general, conviene comenzar con una lista de los que generalmente se considera que pertenecen a la "escuela de Nueva York": Franz Kline, Phillip Guston, Clifford Still, William Baziotés, Mark Rothko, Willem DeKooning, Theodoros Stamos, Bradley Walker Tomlin, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, James Brooks, Hans Hoffman y Arshile Gorky. Dada la índole precisa, fragmentada y cubista de su obra, a Stuart Davis no se incluye en el grupo. A Josef Albers y Ad Reinhardt tampoco, en vista del carácter geométrico de sus obras. La geometría era el anatema; algunos tachaban a Newman por lo mismo. A los escultores, entre ellos David Smith, no se les incluía, aunque las obras de Herbert Ferber, Ibram Lassaw y Seymour Lipton exhiben características impresionistas. La inclusión o exclusión de la lista no se debía a los artistas mismos sino a los críticos, y luego a los medios. Una de las similitudes entre las primeras obras de casi todos los artistas incluidos es un surrealismo orgánico basado principalmente en Miró y tipificado en las obras tardías de Gorky. Debemos mencionar a Milton Avery y Mark Tobey como artistas importantes.

Como dijo Pollack a propósito del arte moderno, "no cayó del cielo". No es posible discutir el asunto sin repasar primero el fondo histórico. En Europa, durante unos 300 años, quien se ha preocupado por la naturaleza del arte ha sido el artista individual. Gianlorenzo Bernini es el último artista que produjo obras de primera calidad bajo el patrocinio de una importante institución de la sociedad. Después, nadie cree lo suficiente en la religión ni el estado como para aceptar que a través de su obra sean representadas estas generalizaciones. Después también desaparece paulatinamente la creencia en una correspondencia directa entre lo que uno siente ante el mundo externo y las cualidades reales de ese mundo. El artista ya no puede mirar el mun-

DONALD JUDD

El expresionismo abstracto

A finales de los 1940s y principios de los 50s se produjo un extraordinario florecimiento en la pintura, de calidad tan alta que ha servido de norma hasta el día de hoy. Este fenómeno se conoce comúnmente como el "expresionismo abstracto", la "pintura de acción" o la "escuela de Nueva York". Como suele suceder, estos apelativos son inexac-

sonal work. Toward the end of the last century the portrayal of nature began to disintegrate. An interesting parallel in reverse is the slow and difficult development of the abstract decoration of the Han dynasty into the realm of the Tang dynasty.

In addition to the growing disbelief in the rationalistic world or the religious world, there was the positive growing belief in the fundamental elements of visual art, those elements always present if art is comprehensible, though they are often inhibited. I was impressed once, at an exhibition of Cézanne's, even in his work, by the lack of color. The quality of a work of art is produced by those elements that are most visual; color, surface, proportion and structure. The more clear and dominant these are the more clear and dominant the quality of the work.

In the beginning of this century the interest in the basic elements of art became overwhelming. Realism became a schematic vehicle or became fragmented, except with the Russians, who laudably spent little time on the transition. Cubism, which is fragmentation, became the main issue. Fragmentation is a breakdown, not a solution. At the present it's as naïve a philosophy as realism. And, as happened with realism, there are no first-rate artists working with fragmentation. The transitional nature of Cubism was clear. The Russians aside, Mondrian was the first artist to restore to art the wholeness which is necessary to it. Obviously, this was not back to the wholeness of the picture window.

Mondrian was in New York during the second war, as were other European artists, but the possibilities provided by his work do not seem to have influenced the artists there. His example was important; that is often the greatest influence. The absence of direct influence was probably due to the particularity of Mondrian's style and philosophy, both being idealistic, rationalistic and universalizing, attitudes alien to the artists in New York. Geometry, the pure primary colors and the double space – both flat and deep – were all alien. Later, Mondrian's relatively small scale placed his work as early, while Matisse's large size and scale placed his as almost contemporary. The artists in New York preferred the shallow, indefinite space of Miro and the other surrealists. It was vague compared to Mondrian's space but better suited to a loose

do, colocarlo en un cuadro y afirmar que en ambos actos opera una realidad semejante. El mundo es representado no como existe efectivamente, sino cada vez más según el artista lo ve. Durante dos siglos se pretendió, con bastante éxito, alejar el realismo de las instituciones y la versión del mundo dictada por éstas, y enfocarlo más bien en temas supuestamente mejores y menos pretenciosos. Bernini capta realidades; Courbet pinta cuadros, los últimos verdaderos cuadros. La necesidad de que haya temas comunes y corrientes, y aun elementos visuales ordinarios carentes de tema, constituye una de las corrientes fundamentales en el arte durante los últimos tres siglos, y encuentra su origen, en parte, en el deseo de escapar de las instituciones y las convenciones para comenzar de nuevo a partir de obras nuevas y personales. Hacia finales del siglo XIX, la representación de la naturaleza empezó a decaer. Encontramos un paralelo interesante, a la inversa, en el lento y arduo desarrollo de la decoración abstracta de la dinastía Han en su evolución hacia la dinastía Tang.

Al creciente repudio del mundo racionalista o religioso se aunó un interés positivo en los elementos básicos del arte visual, los elementos imprescindibles para que el arte sea comprensible, aunque a menudo se ven inhibidos. A mí me impresionó en una ocasión, en una exhibición de Cézanne, la falta de color, aun en sus obras. La calidad de una obra de arte se debe a sus elementos más visibles: el color, la superficie, la proporción y la estructura. Cuanto más claros sean éstos, más clara resulta la calidad.

A principios del siglo XX, el interés en los elementos básicos del arte incrementó en forma asombrosa. El realismo se convirtió en un mecanismo para la fragmentación, salvo en el caso de los rusos, que felizmente demoraron poco en realizar la transición. El cubismo, que es la fragmentación, se convirtió en el asunto central. La fragmentación es una descompostura, no una solución. En la actualidad, es una filosofía tan ingenua como el realismo. Y, como sucedió con el realismo, no hay artistas de primera línea que trabajen con la fragmentación. La índole transicional del cubismo fue claro: aparte de los rusos, Mondrian fue el primero en devolverle al arte la integridad que le es esencial. Pero no se trataba, por supuesto, de un regreso a la integridad del ventanal.

Mondrian estuvo en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial, al igual que otros artistas europeos, pero las posibilidades ofrecidas por su obra no

way of working. Also as an idea it was unfinished, unlike Mondrian's idea, and so could be left alone or made logical.

Pollock and Newman, in very different ways, transformed the shallow space into a rigorous surface. Rothko kept it but tightened it up. Still placed and ambiguous space behind the large flat areas of his paintings. Kline, Guston, and DeKooning made the space even deeper, and so more naturalistic. Kline has some of the double space of Mondrian, not by chance more or less white.

The most general aspect of great art is that it is highly resolved both as to the actual elements in any one work and as to the thinking involved. In fact, that's a unity. There are not a lot of contradictions of thought that have to be patched up by elements that don't fit very well. This resolution, which shows instantly both belief and intelligence, is evidently hard for people to see. The resolution is very difficult to prove because one can only say so. I believe in philosophy it's not possible to prove a proposition about the world. One can only assert, point and list characteristics. The proof of a high level of resolution, of high quality, falls into this familiar quandry.

The most general aspects of so-called "Abstract Expressionism" are the large size and the great scale, which are not the same thing, the emphasis on surface and on color and some spontaneity and immediacy in the application of the paint. After that there are crucial differences among the artists. The work of Pollock and Newman is the most original, followed closely by Rothko and then by Still. The work of Kline, Guston and DeKooning is basically old fashioned expressionism enlarged and enlivened by the example of the first four. The fragmentation, the distortion of nature and the comparatively deep space are a continuation of the expressionism of Soutine, Kokoschka and Kirchner, which is the old picture of nature distorted by the artists' feelings. DeKooning is a very good artist, but his work is not part of the new and amazing creation of the first four. A story told by Newman illustrates a reason why. "In '44, Bill said, 'Art history is a bowl of alphabet soup; the artist reaches in and spoons out what letters he wants; which letters do you want Barney?' and I didn't know what to answer. I mean it wouldn't have been polite to say that I've

parecen haber influido en éstos. El ejemplo que dio fue poderoso; esta es con frecuencia la mayor influencia. Si no se hizo sentir el influjo directo de Mondrian, el hecho tal vez se deba a las particularidades de su estilo y su filosofía, ambos idealistas, racionalistas y universalizantes, es decir, actitudes ajenas a los artistas de Nueva York. La geometría, los colores primarios puros y los espacios dobles, tanto planos como en profundidad, figuraban entre estos conceptos ajenos. Más tarde, por la escala relativamente pequeña de Mondrian, sus obras se clasificaban como tempranas, mientras que por la escala más amplia de las obras de Matisse éstas se identificaban como contemporáneas. Los artistas neoyorquinos prefirieron el espacio indefinido y poco profundo de Miró y los demás surrealistas, el cual resultaba vago al lado del de Mondrian, pero favorecía un tipo de trabajo menos formal y restringido. Asimismo, como idea, parecía inacabada, a diferencia de la de Mondrian, y así se la podía dejar tal cual o se podía volver más lógica.

Pollack y Newman, de maneras muy distintas, transformaron el espacio poco profundo en una superficie rigurosa. Rothko la conservó, pero la afinó. Still colocaba, detrás de las grandes áreas planas de sus pinturas, un espacio ambiguo. Kline, Guston y De Kooning ampliaron todavía más el espacio, con lo cual se volvió más naturalista. En Kline hay a veces el doble espacio de Mondrian, y no es casual que sea de color más o menos blanco.

El aspecto más general de las grandes obras de arte es que se caracterizan por su alto nivel de resolución, tanto de sus elementos específicos como del pensamiento que las inspira. De hecho, ésta forma una unidad. No hay contradicciones de pensamiento que tengan que ser compensadas usando elementos que no encajen bien. Esta resolución, que demuestra inmediatamente tanto creencia como inteligencia, le resulta a la gente, por lo visto, difícil de captar, y es difícil de probar porque sólo se puede decir que existe. Creo que en filosofía no es posible probar una proposición acerca del mundo. Sólo se puede aseverar, señalar y enumerar características. El probar la existencia de un alto nivel de resolución también está sujeto a esta dificultad familiar.

Los aspectos más generales del llamado "expresionismo abstracto" son el gran tamaño y la gran escala (que no son la misma cosa), en énfasis en la superficie y el color, y en cierta medida la espontaneidad e inmediatez en la aplicación de la pintura. Después de esto surgen diferencias cruciales entre los

nothing to do with that bowl of soup."

DeKooning painted many good paintings in the late forties, of which *Attic* done in '49 is typical. The dimensions are 61 by 80 inches. Before that, in somewhat representational work, DeKooning developed very flat paintings in which these shapes seemed to be ironed out. Influenced undoubtedly by Pollock, he began to make the shapes smaller and to outline them, usually in black, making flat and tight 'all-over' paintings which suggest collage. His paintings afterwards were loose, more spatial and often had parts or the whole of a figure. The shapes, as in Gorky's paintings of the thirties, are derived from Picasso, but, like Gorky's, are more inventive and are free of the considerable schmaltz that is in Picasso's work. The space is more complex and ambiguous. In *Attic* the shapes are laid over and under each other, but, on looking further, it becomes uncertain as to which is which. The whiplash line that seems to be over, becomes a demarcation or a fold. The color of the paintings of the late forties and earlier is often pale, for example light green and light orange. *Attic* is mostly black and white and slightly orange.

Pollock, Newman, Rothko and Still made their work a reality, not a picture of it. When Hans Hoffman in '42 suggested to Pollock that his work would benefit by working from nature, Pollock replied: "I am nature." There are three relevant remarks by Pollock. In '50 he said: "The thing that interests me is that today painters do not have to go to a subject matter outside of themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within." In '56 he added "Every good artist paints what he is." Also in '50 he said: "...the modern artist is working with space and time and expressing his feelings rather than illustrating."

Still wrote to Pollock in '53 after seeing some of his paintings: "...the great thing to me, came through. It was that here a *man* had been at work, at the profoundest work a man can do, facing up to what he is and aspires to."

In '45 Rothko wrote: "For art to me is an anecdote of the spirit, and the only means of making concrete the purpose of its varied quickness and stillness." He said of Still in '46: "...Still expresses the tragic-religious drama which is generic to all myths

artistas. Las obras de Pollock y Newman son las más originales, seguidas de cerca por las de Rothko y luego por las de Still. Kline, Guston y DeKooning cultivan básicamente un expresionismo a la antigua, que se amplía y aviva por el ejemplo de los primeros cuatro. La fragmentación, la distorsión de la naturaleza y el espacio relativamente profundo son una continuación del expresionismo de Soutine, Kokoschka y Kirchner, que viene siendo la vieja visión del mundo distorsionado por los sentimientos del artista. DeKooning es un artista excelente, pero su obra no participa de lo creativo y novedoso logrado por los primeros cuatro. Una anécdota contada por Newman nos explica el porqué: "En 1994 Bill [DeKooning] dijo: 'La historia del arte es una

at all times, no matter where they occur. He is creating new counterparts to replace the old mythological hybrids who have lost their pertinence in the intervening centuries."

Newman wrote in '48: "... we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history." In '65 he said: "The self, terrible and constant, is for me the subject matter of painting." Two further statements by Newman, the first in '67, explain much about his work and that of the others. "One thing that I am involved in about painting is that the painting should give a

CLIFFORD STILL, UNTITLED, 1955/56. THE MENIL COLLECTION, HOUSTON.



sopa alfabética: el artista mete su cuchara y saca las letras que desea. (Qué letras quieres tú, Barney?) Yo no sabía cómo responder. Hubiera sido una falta de educación decir que yo no tenía nada que ver con esa sopa."

DeKooning hizo muchas buenas pinturas a finales de los cuarentas, entre las cuales se destaca como típica *Attic*, de 1949. La obra mide 61 x 80 pulgadas. Antes, en obras más bien representacionales, DeKooning había hecho pinturas muy planas en las que las formas parecían estar "planchadas". Influído sin duda por Pollock, comenzó a hacer las formas más pequeñas, perfilándoles los bordes, generalmente de negro, creando así pinturas con una estricta unidad que parecían *collages*. Más tarde, sus pinturas eran menos coherentes y con frecuencia aparecían en ellas figuras parciales o enteras. Como ocurre en la obra de Gorky durante la década

man a sense of place, that he knows that he's there, so he's aware of himself. In that sense he relates to me when I made the paintings because in that sense I was there...that the on-looker in front of my painting knows that he's there and to me the sense of place has not only a mystery, but is that sense of metaphysical fact. I have come to distrust the episodic and I hope that my painting has the impact of giving someone, as it did me, the feeling of his own totality, of his own separateness, of his own individuality and at the same time of his connection to others, who are also separate." And also: "What matters to a true artist is that he distinguishes between a place and no place at all, and the greater the work of art, the greater will be this feeling. And this feeling is the fundamental spiritual dimen-

de 1930-40, las formas se derivan de Picasso, pero como las de Gorky son más creativas y libres del evidente *schmaltz* que se encuentra en Picasso. El espacio es más complejo y ambiguo. En *Attic* las formas se colocan encima o debajo unas de otras, pero se hace difícil discernir cuáles son cuáles. El color en las pinturas de finales de los cuarentas y anteriores es a menudo pálido, por ejemplo un tono claro de verde o anaranjado. *Attic* es mayormente blanco y negro y ligeramente anaranjado.

Pollock, Newman, Rothko y Still hicieron que su obra fuera una realidad, no un retrato de ella. Cuando en 1942 Hans Hoffman le sugirió a Pollock que su obra mejoraría si se basara más en la naturaleza, Pollock replicó: "Yo soy la naturaleza". Pollock nos ha dejado tres comentarios significativos. En 1950 dijo: "Lo que me interesa hoy en día es que los pintores no tienen que recurrir a temas que están fuera de ellos mismos. La mayor parte de los pintores modernos se inspiran en otra fuente. Trabajan desde dentro de sí." En 1956 declaró: "Todo buen artista pinta lo que él mismo es." Y también en 1950 dictaminó: "...el artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y en lugar de hacer ilustraciones está expresando sus sentimientos".

Still, después de ver unas pinturas de Pollock en 1953, le escribió a éste: "...lo maravilloso para mí era que aquí había trabajado un *hombre*, entregado al trabajo más profundo que un hombre es capaz de realizar, encarándose con lo que es y a lo que aspira".

In 1945 Rothko escribió: "Para mí el arte es una anécdota del espíritu, y la única forma de concretizar el propósito de su ligereza y su quietud variables". A propósito de Still, Rothko afirmó en 1946: "Still expresa el drama trágico-religioso inherente a todos los mitos en todas las épocas, sin importar dónde ocurran. Está creando nuevos elementos para reemplazar a los viejos híbridos mitológicos que han perdido su vigencia a lo largo de los siglos".

Newman dijo en 1948: "...lo hacemos a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es una revelación evidente, real y concreta, que puede ser comprendida por cualquiera que la contemple sin mirar a través de los nostálgicos anteojos de la historia." En 1965 agregó: "El yo, terrible y constante, es para mí el tema de la pintura". Dos declaraciones de Newman explican en gran medida su propia obra y la de los demás. En 1967 expresó: "Una cosa que me interesa acerca de la pintura es que debe darle a un hombre un sentido de lugar, para que sepa que

sion. If this doesn't happen, nothing else can happen."

The first two necessities for Newman, Still, Rothko and Pollock were to create a new reality and a new wholeness. The only thing they could claim to be whole was themselves. A person thinking, feeling and perceiving, which occurs all at once, is whole, even though the person is short of information in all regards. Partial knowledge is no reason to make art that is fragmentary or hesitant. After all, anyone now who knows some simple science knows more than anyone earlier praising deities. As for oneself, one can know as has always been known by the attentive. The only reality that can be known at once and more or less completely is oneself. This reality can sometimes be known, as it becomes art – thus the work of art is a reality. The work of the four artists is not abstracted from anything. It is something itself.

Rothko's last work is quite flat. The whole painting is one even, somber color and surface. Most of his paintings, though, have a shallow space in which float rectangles with irregular edges. The application of the paint has some of the spontaneity and the old immediacy of expressionism. His paintings are very much paintings formed as they proceed, the shapes searched for, in a way not so different from Cézanne except that the search is only on the canvas, and not also in nature. There's something of the picture too in the rectangles being adjusted to the edges and not quite rising to the surface. The color and value is somewhat atmospheric. The problem for any artist is to find the concatenation that will grow. The first work that an artist feels is theirs is not a solution limiting the possibilities but is work that opens to limitless possibilities.

Rothko painted hundreds of paintings none bad, none repetitive. It's a great achievement for him to have created an interest from himself that was interesting for a lifetime.

In the horizontal rectangles and the grounds of Rothko's paintings one color is brushed over another, or over many, loosely or densely, producing ambiguous colors and an ambiguous but firm placement of the rectangles within the shallow space. In *Reds, Number 16*, done in '60, and 102 by 119 inches, there are three rectangles surrounded by a dark but glowing blue, which recedes as the ground and as dark-

está allí, para estar consciente de sí mismo. En ese sentido él se relaciona conmigo cuando yo creé la pintura, porque así yo estuve también allí...que ante mi obra el observador sepa que está allí, y para mí el sentido de lugar no sólo tiene algo de misterio, sino que acaba siendo ese sentido del hecho metafísico. Me ha acabado por desilusionar lo episódico, y espero que mi pintura tenga el efecto de darle a alguien, como me lo dio a mí, el sentido de su propia totalidad, de estar separado, de su individualidad y al mismo tiempo de su conexión con los demás, los cuales están también separados." Y posteriormente manifestó: "Lo que importa al verdadero artista es que distinga entre un lugar y ningún lugar, y cuanto mejor sea la obra de arte, mayor será su seguridad de haberlo logrado, una seguridad que constituye la dimensión espiritual fundamental. Si esto no ocurre, nada puede ocurrir."

Las primeras dos necesidades para Newman, Still, Rothko y Pollock eran crear una nueva realidad y una nueva integridad. Lo único que podían asegurar que estaba íntegro eran ellos mismos. La persona que piensa, siente y percibe, todo lo cual ocurre al mismo tiempo, está íntegra, aunque a esa persona le falte información de todo tipo. El conocimiento parcial no justifica el hacer arte fragmentado o titubeante. Al fin y al cabo, cualquiera que conozca ahora algo de ciencia sabe más que cualquiera que en épocas remotas alababa deidades. En cuanto a uno mismo, uno puede saber lo que las personas perspicaces siempre han podido saber. La única realidad que puede conocerse de pronto y en su totalidad es uno mismo. Esta realidad puede conocerse a veces a medida que se transforma en arte; así, la obra de arte es una realidad. La obra de estos cuatro artistas no se abstrae de nada. Es algo en sí misma.

La obra tardía de Rothko es bastante plana. La pintura entera es una sola superficie y un solo color, parejo y sombrío. La mayoría de sus pinturas, sin embargo, cuentan con un espacio poco profundo en el cual flotan rectángulos con lados irregulares. La manera de aplicar la pintura tiene algo de la espontaneidad y la consabida inmediatez del expresionismo. Sus pinturas se realizan sobre la marcha, las formas se buscan, a la manera de Cézanne, con la salvedad de que la búsqueda se da únicamente sobre el lienzo y no también en la naturaleza. La obra reside también, en parte, en los rectángulos y su ajuste a los lados, sin que logren subir del todo a la superficie. El color y el tono son bastante atmosféricos. El pro-

ness but advances since it glows. In Rothko's paintings the rectangles are placed high, in the middle and low, with great subtlety, and are also placed forward, between and back, also subtlety. This makes a language. In *Number 16* the pinkish red bar at the top is clearly high and forward, but the deep blue rectangle below, somewhat acid in contrast to the full reddish blue of the ground, is more solid and more than twice as wide, so that as dark and dense as it seems, it advances. The rectangle at the bottom, middling in width, seems to be made by loosely brushing some of the acid or thalo blue over the pinkish red of the top, so that as dark and dense as it seems, it advances. The rectangle at the bottom, middling in width, seems to be made by loosely brushing ladder-shaped blue of the ground. Clyfford Still is also a very good and original artist. The wide, ragged, vertical patterns of his paintings are very imposing, basically whole and large, but the patterns are naturalistic, though unusually so, resembling scarred, torn or burnt areas. The patterns seem to extend beyond the painting, which never occurs in the work of Newman, Pollock, and Rothko. The paint is applied directly, somewhat dryly, to the surface of the raw canvas, often with a palette knife. Neither Still, Pollock, Newman and I suppose Rothko, who almost always covers the surface, primed their canvas. The application of the paint, especially in the smaller areas, is expressionistic, but is also very deliberate. The little space there is seems to be behind the baleful patterns on the surface, seen in cracks which smolder and gleam.

A painting of Still's from '46 is 61 by 44 inches. It's typical, but probably because it's early it's more complicated than his later paintings. The relationship of the dark, scumbled, bluish red area to the brighter red area is characteristic. Still often used two versions of the same color, approximately two values, light and medium dark or that and dark. Sometimes two different colors make a pair of values. Value is disconnected from color, which is an idea Reinhardt took to the limit. In this painting the two values of red are large discrete areas in which, although the darker seem to be the shadow of the lighter, the darker seems to be in front. Still has removed light and shade from nature and used them as patterns. Primarily the painting is

blema para todo artista es dar con la concatenación que va a seguir. La primera obra que un artista siente que le pertenece es aquella que no constituye una solución que limite las posibilidades, sino más bien aquella obra que se abre ante posibilidades ilimitadas.

Rothko pintó cientos de cuadros, ninguno malo, ninguno repetitivo. Es un gran logro suyo el haber creado a partir de sí mismo un interés que siguió siendo interesante durante toda su vida.

En los rectángulos y los fondos de las pinturas de Rothko se aplica un color sobre otro, o sobre muchos, produciendo colores ambiguos y una colocación ambigua pero firme de los rectángulos dentro de un espacio poco profundo. En *Reds, Número 16*, realizado en 1960 y que mide 102 x 119 pulgadas, hay tres rectángulos rodeados por un azul oscuro pero luminoso, el cual retrocede como fondo y como oscuridad pero se adelanta por su luminosidad. En los cuadros de Rothko los rectángulos se colocan arriba, en medio o abajo con gran sutileza, y también se colocan hacia adelante, en segundo término o hacia atrás, de nuevo con gran sutileza. Esto conforma un lenguaje. En *Número 16*, es claro que la barra rosa está arriba y hacia adelante, pero el rectángulo azul oscuro hacia abajo, un poco ácido en contraste con el fondo azul rojizo, es más sólido y más de dos veces más ancho, así que por muy oscuro y denso que parezca, está avanzando. El rectángulo inferior, de un ancho mediano, parece estar hecho a pincelazos ligeros utilizando el azul del fondo.

Clifford Still es también un excelente artista y muy original. Los anchos patrones verticales e irregulares de sus cuadros son bastante imponentes, en su mayoría íntegros y grandes, pero son atrevidamente naturalistas y parecen áreas dañadas, rotas o quemadas. Los patrones parecen extenderse más allá de la pintura, lo que nunca ocurre en la obra de Newman, Pollock y Rothko. La pintura, algo seca, se aplica directamente a la superficie del lienzo sin imprimir, a menudo con una espátula. Ni Still ni Pollock ni Newman ni, supongo, Rothko, quien cubre casi siempre la superficie, imprimaban el lienzo. La aplicación de la pintura, sobre todo en las áreas pequeñas, es expresionista, pero es también muy deliberada. El poco espacio que hay parece estar detrás de los torvos espacios de la superficie y vislumbrarse como grietas humeantes y relucientes.

Un cuadro de Still, del año '46, mide 61 x 44 pulgadas. Es una obra típica, pero probablemente porque figura entre las primeras del artista, resulta más com-

surface but the areas are ambiguous as to which is in front of which. The yellow ochre area seems to be in front of both the dark red and the wandering, bluish black vertical and yet is perhaps an opening. The vertical and the tan vertical may be on top of the reds or may be the depths. Newman and Pollock are the most consistent in their thinking and the most completely new, not only consistent in style, which certainly Still and Rothko are, but in thinking. There is none of the old art in Newman's work. There is none in Pollock's characteristic work. A few paintings in '51 and '52 have cursory faces.

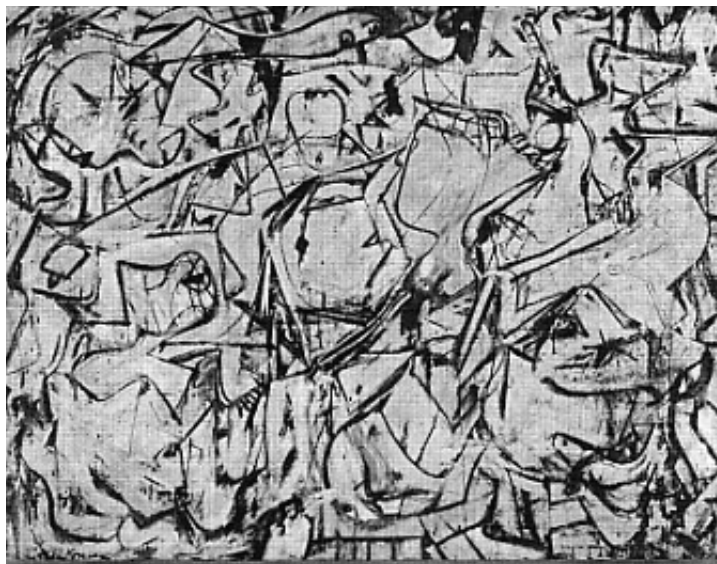
European art of the last few hundred years, which is the greater part of the history leading to contemporary art, although definitely not the whole part, and which will diminish, is based primarily on immediate emotions, those you feel when you look out at the world. Rembrandt for example is a compendium of gloom, sadness and tragedy. This immediacy of feeling is basic to all of his paintings. Of course with this there are more complex and durable feelings, or feeling and thought as one, which is the true situation, produced by the structure and the other visual elements. The searching and somberness in Rothko's work are related to this immediacy, as is even more the somberness of Still. Newman and Pollock have no immediate emotion of this kind. The thought and emotion of their work is of the more complex kind, unidentifiable by name, underlying, durable, and concerned with space, time and existence. It's what Bergson called "la durée."

In art something has to be immediate and something has to be general. The immediacy in Pollock's and Newman's work lies in the immediacy of the application of the paint to the surface and in the great particularity of the surface itself. No first-rate art after this is based upon the representation of immediate emotion. All first-rate art since is based upon its primary phenomena.

Pollock, as he said, made a painting as he went along, although with some intent beforehand, but in no painting does he search as Rothko does. Pollock's method, an astounding invention, is extremely direct, an assertion rather than an exploration. Pollock said in '50: "... the more immediate, the more direct – the greater the possibilities of making a direct – of making a statement." The

plificada que las posteriores. La relación entre el área azul-rojizo oscuro con el área rojo claro también es significativa. Still empleaba a menudo dos versiones del mismo color: un tono claro y otro medio oscuro, o éste con un valor oscuro. A veces dos colores diferentes hacen un par de valores. El valor es diferente del color, una idea que Reinhardt llevó al límite. En este cuadro los dos valores de rojo son áreas grandes separadas en las que, aunque la más oscura parece ser la sombra de la más clara, la más oscura parece estar enfrente. Still ha eliminado la luz y la sombra de la naturaleza y las ha utilizado como patrones. El cuadro es primariamente una superficie, pero las áreas presentan la ambigüedad en cuanto a cuál está enfrente de la otra. El área amarillo-ocre parece

WILLEM DE KOONING, ATTIC, 1949. THE MURIEL KALLIS STEINBERG NEWMAN COLLECTION, JOINTLY OWNED BY THE



METROPOLITAN MUSEUM OF ART AND MURIEL KALLIS NEWMAN, IN HONOR OF HER SON, GLENN DAVID STEINBERG.

estar enfrente tanto de rojo oscuro como del azul-negro oscuro vertical errante, y sin embargo tal vez sea una abertura. El vertical y el vertical beige quizá estén encima de los rojos o quizá al fondo.

Newman y Pollock son los más novedosos del grupo, y los más constantes en su estilo (como Still y Rothko seguramente lo son), pero también los más constantes en su pensamiento. En la obra de Newman no hay nada del arte viejo, como tampoco lo hay en las obras más características de Pollock. Unas cuantas obras de 1951 y 52 están hechas a la carrera.

El arte europeo de los últimos siglos, fuente principal del arte contemporáneo, se basa primordialmente en las emociones inmediatas, las que uno siente cuando contempla el mundo. Rembrandt, por ejemplo, es un compendio de lo sombrío, lo trágico, lo trá-

dripped paint is dripped paint, that sensation, complete, immediate and unmodified. Virtually separate from this appearance the dripped paint is also something that must be called drawing for lack of another word. This drawing is amazing in invention and variety. Again, Pollock said in '50: "...it seems to be possible to control the flow of the paint a great extent, and I don't use – I don't use the accident – 'cause I deny the accident." The dripped paint doesn't so much make space as it articulates the surface of the canvas. An analogy is to what the thread does to the material in embroidery.

The sensation of dripped paint, the configuration made by it and the whole of any painting are further

apart in quality than is usual. A fragment of a Pollock would have much less of the quality of the whole than a part of a De Kooning would have of the whole. The colors in Pollock's painting are more discrete than is usual. Most paintings by other artists seem harmonious in comparison. I think the extension of extremes in a work of art is classical, again for lack of a better word. The greater the polarity of the elements in a work, the greater the work's comprehension of space, time and existence.

Pollock's interest in a specific and rigorous surface is evident even in his drawings of the thirties based upon Picasso. There are usually definite positive and negative areas, an interest conspicuous even in '51 in a painting named *Echo*. The areas, and often there is nothing so delimit-

gico. Esta inmediatez del sentimiento es fundamental en todas sus obras. Desde luego, por encima de estas emociones hay otras más complejas y duraderas, o el sentimiento y el pensamiento como uno solo, que es la situación verdadera producida por la estructura y los otros elementos visuales. El sentido de búsqueda y lo sombrío en la obra de Rothko, y aun más lo sombrío en Still, tienen que ver con esta inmediatez. Newman y Pollock carecen de este tipo de emoción inmediata. El pensamiento y la emoción de su obra es del tipo más complejo, no identificable por un nombre, subyacente a lo durable y preocupado por el espacio, el tiempo y la existencia. Es lo que Bergson denomina "la durée".

En el arte, algo tiene ser inmediato y algo tiene que ser general. La inmediatez en Pollock y Newman reside en la inmediatez de la aplicación de la pintura a la superficie y en la gran particularidad de la superficie misma. Después de esto, no hay arte de primera calidad basado en la representación de la emoción inmediata. Todo el arte de primera calidad desde entonces se basa en sus fenómenos primarios.

Pollock, según su propia admisión, pintaba sobre la marcha, con alguna intención previa, pero nunca se pone a buscar como Rothko. El método de Pollock, una estupenda invención, es sumamente directo: es una aseveración, no una exploración. Pollock dijo en 1950: "cuanto más inmediato, cuanto más directo sea, mayores son sus posibilidades de hacer una aseveración directa". La línea formada con pintura goteada da una sensación completa, inmediata, no modificada. Esencialmente diferente de esta apariencia, la pintura goteada es también algo que debe llamarse dibujo, por falta de una palabra mejor. Este dibujo es asombroso en su invención y su variedad. Nuevamente, Pollock dijo en 1950: "...parece ser posible control en gran medida el flujo de la pintura, y yo no utilizo—no utilizo el accidente—porque yo niego el accidente". La pintura goteada no sirve tanto para hacer espacio como para articular la superficie del lienzo. Una analogía es el efecto que produce el hilo sobre el material en el bordado.

El interés de Pollock por la superficie específica y rigurosa es evidente aun en sus dibujos durante los años treinta basados en Picasso. Existen generalmente áreas positivas y negativas bien definidas, un interés que resulta obvio aun en 1951, en un cuadro titulado *Eco*. Las áreas—y con frecuencia no hay nada tan bien delineada como para llamarse un área—casi nunca se traslapan ni resultan ambiguas.

ed as to be called areas, seldom overlap or are ambiguous.

Autumn Rhythm: Number 30, painted in '50, measures 105 by 207 inches, nearly a one to two proportion, a little under a favorite of Pollock's, 9 by 18 feet, and not much over another favorite, 8 by 16 feet. Newman said of the latter proportion, concerning *Number 1*, 1949, that it was too architectural, too classic.

The main shape in *Autumn Rhythm* is simply the 'all-over' rectangle, which stops short of the edges. Pollock's paintings are not always so 'all-over' and symmetrical. The secondary structure is the rectangle including a right angle high in the right corner, slightly higher and somewhat separate. I've always

Ritmo otoñal, Número 30, de 1950, que mide 105 x 207 pulgadas, tiene una proporción de casi 1 x 2, poco menos que la de una obra favorita de Pollock, la cual mide 9 x 18 pies, y poco más que otra obra predilecta que mide 8 x 16 pies. Con respecto a esta última proporción Newman observó, en relación a *Número 1*, 1949, que era demasiado arquitectónico, demasiado clásico.

La forma predominante en *Ritmo otoñal* es sencillamente el rectángulo 'all-over', que se detiene antes de llegar a los bordes. Los cuadros de Pollock no son siempre tan globales ni tan simétricos. La estructura secundaria es el rectángulo que incluye un ángulo recto en la esquina superior derecha, situado un poco más arriba y algo retirado.

ple, the triangle in the upper left corner, the loop in the lower left, the extension into the lower right corner and the black thrust coming out of the high right angle of the upper right. The corners are not weak. Within, for example, is the little spherical geometric patch below the right angle, the quick ellipse at the top of the center, the white circle with a line through it in the upper left and so on. Throughout the blue mingles with the black blunting it. There must be a thousand details.

A greater interest in visual elements produces larger size, as did Matisse's interest in color. A large area of red is redder than a small one. An interest in the specificity of the surface also produces a larger size.

quienda, la curva cerrada a la izquierda hacia abajo, la extensión hacia la esquina inferior derecha y el negro que se proyecta desde el ángulo recto alto de la derecha. Las esquinas no son débiles. Dentro, por ejemplo, está el área geométrica esférica debajo del ángulo recto, la rápida elipse al centro hacia arriba, el círculo blanco atravesado por una línea en la parte superior izquierda, etcétera. En todo el cuadro el azul se mezcla con el negro, restándole definición. Debe haber mil detalles.

El mayor interés en los elementos visuales resulta en el mayor tamaño, como ocurrió con el interés de Matisse por el color. Un área grande de rojo es más roja que un área pequeña. El interés en la especificidad también produce



JACKSON POLLOCK, AUTUMN RHYTHM (NUMBER 30), 1950, 1950.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, GEORGE A. HEARN FUND.

been fond of this right angle. The painting is fairly open, like many in '50. The lines of paint are looping, rotary. Those in *Number 3*, 1950 are up and down and those in *Number 32*, criss-crossed in clusters. The latter is a great black and white painting.

A necessity in the 'all-over' paintings, the definition of them in fact, is the maintenance of the continuity and the integrity of the surface so that there are neither holes nor protuberances. There are three colors—black, white and tan, and of course the bare canvas. The three colors variously attach each other to the surface: the white often suppresses the black, the tan often suppresses both and it also relates to the canvas. There's a little light blue. The incidents or details, the drawing so-called, are marvelous, for exam-

Siempre me ha gustado este ángulo recto. Es una obra bastante abierta, como muchas de las del año '50. Las líneas de pintura son redondas, son espirales. Las de *Número 32*, del mismo año, se sitúan en racimos entrecruzados. Este último es un magnífico cuadro en blanco y negro.

Un requisito en los cuadros all-over, de hecho lo que los define, es mantener la continuidad y la integridad de la superficie para que no haya ni agujeros ni protuberancias. Hay tres colores—blanco, negro y beige—y por supuesto el lienzo desnudo. Los tres colores se sujetan unos a otros a la superficie: con frecuencia el blanco suprime al negro, a menudo el beige suprime a ambos y también se relaciona con el lienzo. Hay un poco de azul claro.

Los incidentes o detalles, el llamado dibujo, son maravillosos: por ejemplo, el triángulo en la esquina superior iz-

Nine by eighteen feet of dripped paint on canvas is much more that sensation than a few spatters. Eighteen feet of red on twenty feet of canvas, as in a painting by Newman done in '68 named *Anna's Light*, is a vast expanse of red, the red laid flatly over the texture of canvas, and a vast definition of the surface. The large size and the fairly simple parts in the paintings of Pollock, Still, Rothko and Newman produced a large scale. The scale is tremendous in Pollock's *Number 32*, 1950 and in *Anna's Light*. But scale is not dependent on size. All of Newman's small paintings and prints have a large scale. All of the painters were against what they called 'easel paintings'. All wanted their paintings to be seen at the usual distance, not fifty feet back reducing them to pictures. Newman even

un interés en el mayor tamaño. La pintura goteada sobre un lienzo de 9 x 18 pies produce esa sensación con mayor intensidad que unos cuantos goteos. Dieciocho pies de rojo en veinte pies de lienzo, como en una pintura de Newman llamada *Anna's Light*, de 1968, es una vasta extensión de rojo, aplicada sobre el lienzo, y una vasta definición de la superficie. El gran tamaño y las partes relativamente sencillas en las obras de Pollock, Still, Rothko y Newman produjeron la gran escala. La escala es enorme en *Número 32*, de Pollock (1950) y en *Anna's Light*. Pero la escala no depende del tamaño. Todas las pinturas y grabados de Newman son de escala grande. Todos los pintores se oponían a lo que ellos llamaban "pinturas de caballete". Todos querían que sus pinturas se apreciaran desde una distancia normal, no desde 50 pies, donde se verían reducidos a re-

posted a note at his exhibition in '49 asking that everyone stand close to the paintings. The size and the scale are larger than the viewer. The paintings are imposing and assert Newman's 'place', 'here', 'moment', 'now'. Also a dislike for the old part-by-part composition led to the large size and scale. This composition would have been contradictory in the new work since the viewer would have had to read part by part instead of comprehending the whole at once.

Anna's Light is 9 by 20 feet. The red rectangle is 9 by 18 feet, one to two, two squares, evidently not such a bad proportion after all. The remaining two feet of bare cotton canvas is divided between six inches on the left and forty-eight inches on the right, one two eight. The six-inch vertical is narrow enough to be a stripe on the surface. The red rectangle slants some to the forty-eight inch vertical, a broad stripe or band that is almost an area like the red. The right edge of the vertical, that of the painting, is the surface, as is the six inches. This is more a bent surface than a spatial illusion. The forty-eight inches is just wide enough, one to twelve, to return the bend to the surface. The red is held firmly between the two white verticals. It's a marvelous painting. All of Newman's paintings are somewhat austere; this one is bright and austere.

Uriel, painted in '55, is 8 by 18 feet. The left three-quarters of the painting is a light greenish blue, resembling a commercial color. At the beginning of the right-hand quarter, but discrete rather than an edge, is a narrow brownish black stripe. Next to it and equal in width is the same light blue. Next to that and not quite equal is a reddish brown stripe. The light blue is locked between the two dark stripes and forced forward, and with it, since the color is the same, the less defined three-quarters of the painting is brought forward. There's a selva of light blue beyond the reddish brown stripe and then almost a quarter of reddish brown. The blue is woven under the black, then out, under the brown, and out again slightly. The blue and the brown are interlocked. The narrow irregular blue edge becomes a stripe on the brown, the brown stripe one on the blue. The reddish brown quarter is placed on the same surface as the light blue.

tratitos. En su exhibición de 1949, Newman incluso colocó un aviso pidiendo que todos se acercaran a los cuadros para contemplarlos. El tamaño y la escala son más grandes que el observador. Las pinturas son imponentes y confirman el 'lugar', el 'aquí', el 'momento', el 'ahora' de Newman. Asimismo, el rechazo de la vieja composición parte-por-parte resultó en el tamaño y la escala grandes. Esta composición habría parecido contradictoria en la obra nueva, ya que el observador habría tenido que leer parte por parte in lugar de aprehender el todo de una vez. *Anna's Light* mide 9 x 20 pies; el rectángulo rojo, 9 x 18 pies (o sea 1 x 2, dos cuadrados, una proporción a todas luces decente). El restante lienzo desnudo se distribuye entre seis pulgadas a la izquierda y 48 pulgadas a la derecha (1 x 8). El espacio vertical de seis pulgadas de ancho es tan estrecho que podría ser un listón en la superficie. El rectángulo rojo se inclina ligeramente hacia el espacio vertical de 48 pulgadas, tan ancho que pudiera constituir un área como el rojo. Los bordes derecho e izquierdo de la pintura son la superficie, más una superficie comba que una ilusión espacial. Las 48 pulgadas son justamente lo suficiente (1 x 12) para devolverle a la superficie su curva. El rojo es sostenido firmemente entre los dos espacios verticales blancos. Es una pintura maravillosa. Todas las de Newman son austeras; ésta es austera y luminosa.

Uriel, pintado en 1955, mide 8 x 18 pies. Los tres cuartos del cuadro que quedan al lado izquierdo son de un color azul verdusco claro, que parece un color comercial. Al comienzo del cuarto derecho, pero separado en lugar de formar borde, está un angosto listón negro pardusco. Junto a éste, y del mismo ancho, aparece el mismo azul verdusco claro. Al lado de esto, y de una anchura ligeramente desigual, está un listón café rojizo. El azul está aprisionado entre los listones oscuros y empujado hacia adelante, y, junto con él, como el color es el mismo, los tres cuartos menos definidos de la izquierda también se desplaza hacia adelante. Más allá del listón café rojizo hay una orilla de azul claro y luego casi un cuarto de café rojizo. El azul se entreteje por debajo del negro, luego sale pasando por debajo del café, y sale de nuevo. El azul y el café se entrelazan. El estrecho borde irregular se convierte en listón encima del café, el listón café sobre el azul. El cuarto café rojizo está colocado en la misma superficie que el azul claro.

Robert Irwin with Marianne Stockebrand: A Dialogue

The following conversation took place in May 2001 in John Wesley's apartment on Barrow Street in New York City. This is the first part of an ongoing dialog that is meant to be continued. As will become apparent from the conversation, Robert Irwin is currently working on plans for a permanent installation at the Chinati Foundation. Under consideration for a possible location for his work is an existing, but largely dilapidated structure – the former hospital of Fort D.A. Russell. The conversation centers around this project, but also includes more general and fundamental thoughts.

STOCKEBRAND: How are the plans going for Marfa?

IRWIN: Well, I'm trying to get a feel for Marfa. Attend this high plains, open sky place; understand the presence of Don Judd here – the whole Chinati thing and the very unique participation it has generated here. Then there is, of course, the site and the building as an in-itself piece of architecture. Yet it is the sense of open space and high sky that is magical – so the strategy, how best to approach it all, is, for the moment, in limbo. It's such a special opportunity that I don't want to shortchange the invitation. So I think I'll keep everything in play for a while.

STOCKEBRAND: It seems that the building has potential. The shell that exists right now is quite intriguing in itself.

IRWIN: Absolutely.

STOCKEBRAND: When we were walking through the interior recently, I thought it's fascinating to have the sky framed from underneath. You've worked with planes and ceilings, and most of the pieces I know of yours exist in a space with wall-like divisions or structures. The one piece in Paris with filtered orange light blending into yellow on the ceiling was very intriguing. So, looking at the hospital building and see-

Robert Irwin con Marianne Stockebrand: Un diálogo

La conversación que sigue tuvo lugar en mayo de 2001 en el apartamento de John Wesley en la calle Barrow de la ciudad de Nueva York. Esta es la primera parte de un diálogo que se continuará. Como el lector verá, el Sr. Irwin está trabajando actualmente en sus planes para crear una instalación permanente en la Fundación Chinati. Esta obra podría colocarse posiblemente en una estructura existente, pero que se encuentra en mal estado: el antiguo hospital del Fuerte D.A. Russell. La conversación versa principalmente sobre este proyecto, pero incluye también pensamientos de tipo general.

STOCKEBRAND: ¿Cómo van los planes para Marfa?

IRWIN: Bueno, pues trato de dejar abierto el proceso, trato de ponerme a tono con Marfa. Fijarme en la altiplanicie, en este lugar de cielo abierto, y comprender la presencia de Judd aquí—todo el fenómeno Chinati y la respuesta tan especial que ha generado. Luego también está el sitio y el edificio en sí, que viene siendo todo un hecho arquitectónico. Es el sentido del espacio abierto y la altura del cielo lo que

ing that there's no ceiling or roof made me think that you could apply a similar 'treatment'.

IRWIN: Yeah, it seems the first question is "Why don't I leave the whole thing open?" That's what I mean, there's something to be said for that. Flat out wide open. Then of course you start thinking of all the related issues and problems, some of which say it's got to have a ceiling, and if you start trying to close it in with glass it maybe starts to get out of character.

STOCKEBRAND: That could be heavy.

IRWIN: There's this whole issue of its compatibility with the other works at Chinati, and having some interplay with that. I think about the path coming down toward the Artillery Sheds, and Judd's large enclosures. I like it everywhere else. But then for me, if I start to close it in even more and make it less and less open, something important is lost. Some of the splendid openness. Then I think of the structures that have been done around Marfa out of adobe. They have the look of being really perfect. Sitting down on the ground. They make these walls out of concrete block now. It has its place. It's actually not bad looking but also not good. I thought about the possibility of having the basic windows and walls smooth like that. And I also thought about using wood. I like the very low profile. That was one of the reasons I was thinking about extending a wall here or there. I first toyed around with extending a wall into the enclosure, seeing if the building could really sink into the earth. I also have to think about what I would do with the roof. Then I came up with the idea of actually inseting the roof so that the walls look like that, (draws). Looked interesting in the drawing. But then you have the logistical problems of how to get the rain water out.

crea la magia, así que la estrategia está, por el momento, en el limbo. Es una oportunidad tan única que no quiero estropearla. Así que creo que por lo pronto voy a seguir contemplando las opciones.

STOCKEBRAND: Parece que el edificio es prometedor; el almacén que existe actualmente es muy interesante.

IRWIN: Muy cierto.

STOCKEBRAND: Cuando caminamos por el interior me parece fascinante ver como enmarcado el cielo desde abajo. Usted ha trabajado con los planos y los techos, y la mayoría de las obras suyas que yo conozco existen en un espacio con estructuras o divisiones como paredes. La obra en París con luz anaranjada filtrada que se combina con el amarillo del techo es muy sugestiva. Así que, cuando veo que el edificio del hospital no tiene techo o tejado, pienso que podría darle usted un 'tratamiento' semejante.

IRWIN: Sí, es cierto que la primera pregunta podría ser: "¿Por qué no dejar todo abierto?" Es una opción atractiva. Abierto del todo. Luego se piensa en todo lo que eso implica, los problemas, y parece que un techo no vendría mal, pero si se comienza por el intento de encerrarlo con vidrio quizá pierda algo de su carácter propio.

STOCKEBRAND: Eso podría ser pesado.

IRWIN: Una cuestión importante es la compatibilidad con las demás obras en Chinati y jugar un poco con esa relación. Pienso en el sendero que viene bajando hacia los galpones de la artillería y los grandes recintos de Judd, por ejemplo, y creo que podrían desentonar terriblemente. Pero para mí, si empiezo a encerrarlo todavía más y resulta menos abierto, se pierde algo muy importante. Algunas de las estructuras son magníficas: me encantan varias de las construcciones de adobe cerca de Marfa. Parecen absolutamente perfectas, sentadas ahí en el suelo. Las paredes las hacen ahora de bloque de concreto. Tiene su lugar. No se ve

STOCKEBRAND: We have that same problem with the Artillery Sheds.

IRWIN: I'm sure. But you can make a heck of a good drain in there. I started trying to figure out spouts. I think whether it's finally a good idea or not, it's pretty interesting for the moment. The whole thing's taking on a very curious look. The walls slightly slanted, the bottom part stone. The top part more like a whitewash. Then this roof giving way, with these almost medieval looking spikes coming out of it. Yet it doesn't look like it *doesn't* belong there. So that part is interesting. Whether any of it occurs we'll see, but I'm having a very good time with that part. Then there's the building in the center. Here I have left the roof off (draws). You come in, and the inner building has concrete steps at the base all the way around. So at the base, it steps down, and you walk straight in.

STOCKEBRAND: You have a plan for the middle area?

IRWIN: Well, yes and no. You could turn the one building into three buildings like this (draws). The idea being some kind of rock-type garden and everything around it gravel. The outside would stay exactly the same. I wouldn't do anything to these walls at all. You leave the window openings and the walls, and just turn the inside out. About ten years ago I found these outcroppings of rocks outside of Vegas. I tried to buy them. They're still there - I went and checked to make sure. They are very...I don't know if they would work here, but I've had them in my back pocket for quite a while. They're almost monolithic-like black stones, kind of that shape (draws). They stand side by side - this whole group of them, like a group of black shrouded figures. They are amazing.

STOCKEBRAND: How tall?

del todo mal, pero sí un poco. Pensé en la posibilidad de hacer lisas las ventanas y paredes, y también pensé en usar madera. Me gusta el perfil muy bajo, y por eso se me ocurrió alargar una que otra pared. Primero jugueteé con la idea de extender una pared hacia el interior, para ver si el edificio podía hundirse realmente en el suelo. También tengo que pensar lo que haría con el techo. Entonces se me vino a la mente bajar el techo hacia adentro, y se verían así las paredes [las dibuja]. Me pareció interesante en el dibujo. Pero luego hay el problema práctico de cómo drenar el agua.

STOCKEBRAND: Tenemos el mismo problema con los galpones de la artillería.

IRWIN: Claro. Pero se le podría poner un excelente desagüe; ya estuve intentando diferentes caños y picos. No sé si acabe por hacerlo así, pero por el momento es interesante. Toda la cosa está empezando a verse rara. Las paredes ligeramente inclinadas, la parte de abajo hecha de piedra y la parte superior como enjalbegada. Luego el tejado con unas puntas de hierro casi medievales. Sin embargo, no da la impresión de que *no* pertenece allí. Así que eso resulta interesante. Si algo de esto se hará realidad está por verse, pero me divierte. Luego hay el edificio del centro. No le he puesto techo [lo dibuja]. Uno entra, y el edificio tiene escalones de concreto todo alrededor. Se entra directamente, pero bajando.

STOCKEBRAND: ¿Tiene un plan para el área central?

IRWIN: Sí y no. Tendríamos tres edificios así [los dibuja]. Daría la impresión de algún tipo de jardín de piedras y, alrededor, grava. El exterior permanecería exactamente igual. Yo no cambiaría estas paredes en lo absoluto. Quedarían las aberturas de las ventanas y las paredes, pero todo vuelto al revés. Hace cosa de diez años me encontré con unos afloramientos rocosos en pleno Las Vegas. Intenté comprarlos. Todavía están allí, fui a comprobarlo. Son

Robert Irwin Site Projects

Projects marked with an asterisk (*) are illustrated.

1975

PASSAGE WINDOW

California State University Art Galleries, Long Beach

1976

THREE ROOMS, ONE INSIDE

ANOTHER, SCRIM DIVISION, WINDOW

Collection Giuseppe Panza di Biumo, Varese, Italy

1977

FREEWAY MONUMENT

(Unrealized) San Francisco Embarcadero, California

1978

* PORTAL PARK SLICE (p.21)

John W. Carpenter Park, Dallas, Texas

TILTED PLANES

(Competition, unrealized) Ohio State University, Columbus

RED RIVER LINE

(Competition, unrealized) Yertman Cove, Ohio River, Ohio and Kentucky

1979

FILIGREED LINE

Wellesley College, Massachusetts

THREE-RING MAZE

(Unrealized) Public Safety Building Plaza, Seattle, Washington

IRWIN: Oh, depending on how you measure them, they're probably about eight-foot. They are magical looking. So I'd considered the possibility of putting these things down the center. I don't know. I don't want it to be a rock garden, not that they aren't nice. They are somehow special. So there's that thought knocking around.

STOCKEBRAND: You would not want any stone or cacti on the exterior of the building?

IRWIN: At this point, I've no idea. Basically, taking your thought from the other day, which was a good one, about this thing being open in the back, with a space in between, like two forms. And I thought this wall here could stay open, if this wall could go all the way across, in the same pattern as the windows. And there is this series of doors that go across, so that it remains open and closed at the same time. So that sort of works. Interestingly, a lot of this also hinges on desert plant material research I did once before for another unrealized project. That's definitely on my mind. I thought about putting trees out here and trees in the middle. Having a courtyard in the back... and there's a couple of desert trees that I particularly like. What is left unresolved is what, exactly, do I do with the choices on the big plan. I like doing what I'm doing because it's entertaining, keeps me engaged, but also it's a way of thinking the whole thing through. It's not necessary to resolve one issue. What's in here is the roof, maybe doubled up, creating an indoor/outdoor arbor, yet it would actually be just framing.

STOCKEBRAND: It provides shade – very nice.

IRWIN: It provides shade and at some point it becomes the roof. So one of the ideas was to have these be sort of half indoor and half outdoor (draws),

muy...no sé si quedarían bien aquí, pero hace buen rato que la idea de usarlos me hace cosquillas. Son piedras negras casi monolíticas; tienen esta forma [dibuja]. Y allí están todas juntas, es asombroso.

STOCKEBRAND: ¿Qué altura tienen?

IRWIN: Ah, según se midan, unos ocho pies aproximadamente. Tienen un aire de magia. Así que pensé en colocarlos en el centro. No sé. No quiero que sea un jardín de piedras, aunque no tienen nada de malo. Tienen algo de especial. No he descartado la idea.

STOCKEBRAND: ¿No quisiera piedras o cactus al exterior del edificio?

IRWIN: En este momento no tengo la menor idea. Pero la idea de usted es buena, la del otro día, de dejar abierta la parte de atrás, con un espacio en

so that's a way of leaving it open – an inside courtyard. Then I also thought about in the front, the same kind of thing. And here I was playing with three paths. I like the way these paths look, so I was playing with those a bit. And then to make something of entrance out of this, playing with a pattern of maybe 4' wood poles. This way there would be an open sense of place, with certain choices of where you could go. A way of creating a kind of a moment where a decision is made, and yet not close it off. To leave it open and yet establish it as an entrance. Some definition is required, so I'm playing with that.

STOCKEBRAND: I've always liked the shape of the building. But I also

tiempo. Eso funcionaría. Curiosamente, mucho de esto se basa en una investigación que hice sobre plantas desérticas en relación con otro proyecto. Ese estudio lo tengo muy presente. Pensé poner árboles aquí y árboles en medio y tener un patio atrás...y hay un par de árboles del desierto que me agradan sobremanera. Lo que queda sin resolver es precisamente qué hacer con las opciones del plan a gran escala. Me gusta lo que estoy haciendo porque me ocupa y me entretiene, pero también es una manera de conceptualizar todo el proceso. No hace falta resolver un solo problema. Lo que hay aquí es el techo, tal vez doble, creando una pérgola interior/exterior que surgiría de los marcos.

STOCKEBRAND: Así habría sombra; estaría muy bien.



OLD HOSPITAL BUILDING, FORT D. A. RUSSELL, MARIETTA

medio, creando dos formas. Y creí que esta pared de aquí podría permanecer abierta, si esta otra pudiera alargarse, con el mismo patrón que las ventanas. Y hay una serie de puertas, para que todo permanezca abierto y cerrado al mismo

think that it is fabulous to be able to walk through a building as an installation, that's not just an empty space, but one that has been altered by an artist and made somehow special. You've done that many times

IRWIN: Daría sombra y al mismo tiempo se convertiría en el tejado. Una idea era de que éstos fueran la mitad interiores y la mitad exteriores [dibuja], y así quedaría abierto, sería un patio interior. Luego pensé en algo parecido

FORMAL CROSSING

(Unrealized) 13th and "O" Streets, Lincoln, Nebraska

48 SHADOW PLANES

(Project was modified from *56 Shadow Planes*) Old Post Office Atrium, Washington, D.C.

PINK GLASS – COR-TEN STEEL SANCTUARY

(Unrealized) University of Minnesota, Minneapolis

1980

*** ONE WALL REMOVED (p.18)**

78 Market Street, Venice, California

AVIARY

(Competition, unrealized) Duncan Plaza, New Orleans, Louisiana

9 SPACES, 9 TREES

(Second proposal following *Three-Ring Maze*) Public Safety Building Plaza, Seattle, Washington

WINDOW TRANSFORMATION

Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Ohio

DOUBLE CROSSING

(Unrealized. Second Proposal following *Formal Crossing*) City of Lincoln, Nebraska

1981

SECURITY STAIRWELL

P.S.1, Long Island City, Queens, New York

GARLAND WREATH

(Competition, unrealized) Fountain Square Atrium, Cincinnati, Ohio

VIOLET HAZE

University of California, San Diego

STOOP FOR PHILADELPHIA

(Unrealized) Fairmont Park, Philadelphia, Pennsylvania

with scrim. The longest one that I know was the one you did in Köln. You know, what you just said about the shadow of the roof that becomes a little lighter or a little darker, all of that I think is absolutely fabulous. You could fill the front in if you wanted to, but you could also leave it open. But to be able to walk more or less in a circle and to walk through altered light areas is quite fascinating. You modulate light throughout the building. The roof... making it brighter, letting more light come in, modulating that throughout the building in some way.

IRWIN: That's part of the problem working with glass and windows – going from light to dark...(draws) that idea is beginning to pulse. But a lot of this stuff was playing with areas which are wood. So, first there is no roof; then there's a partial roof with wood and metal. You'd go into these spaces, some would be partially open, some less so, then they would start getting closed, then become totally closed; it would progress in stages. Then maybe on the inside you could still call it an installation. I like the idea of being half in and half out.

STOCKEBRAND: It's a good building, and that has a lot to do with architecture of that area and time. I love that in Mexico, when you go into a house and you have a courtyard and you have the house, and in between you have a covered porch. You know, you have these steps, a transition from being enclosed and kind of dark to open and light areas.

IRWIN: In the summertime, as you go in, it becomes more and more shaded, and then I even thought about the idea, a crazy one, the idea of in the summertime actually cooling it in the middle, and in the wintertime of heating it. So you're also going from cool to warm, or from warm to cool. Very subtly, almost subliminally, that

también para el frente. Aquí yo visualizaba tres senderos; me gusta como se ven estos senderos, así que eso podría resultar bien. Luego esto podría convertirse en una especie de entrada, jugando con un patrón a base de postes de madera de unos 4 pies de altura. Así habría una sensación de lugar abierto, con diferentes áreas adonde dirigirse. Sería una manera de crear una especie de momento donde se toma una decisión, y aun así, no cerrarlo del todo. Dejarlo abierto pero ofrecerlo como entrada. Se requeriría alguna definición, y estoy jugando con eso.

STOCKEBRAND: Siempre me ha gustado la forma del edificio. Pero también me parece fabuloso poder caminar a través de un edificio como instalación y que no es sólo un espacio vacío sino un

when you're in this thing, let's say in the summertime, it starts getting really hot, and it gets shaded and more shaded, and you're not really aware of it but it gets cooler as you go. So there's something happening on another level. Maybe it's too logistically cumbersome. But it's a thought. I also like the fact that when you start in from the outside, you're walking on gravel, and then you change that surface say to wood, then you go into the building and maybe you're walking on concrete, but all of it's on the same level, there are no steps. So then you would have the changing of surface, changing of temperature, changes between closed and open, and changes of being dark and light. Having part of

acaba de decir en cuanto a la sombra del tejado que se aclara o se oscurece un poco, todo lo cual me parece estupendo. Se podría agregar algo para llenar el frente si se quisiera, pero no sería necesario. Pero el poder caminar más o menos en círculo y pasar por áreas de luz alterada es muy interesante. La luz se modula a través del edificio. El techo...lo ilumina, deja entrar más luz, se modularía eso de alguna manera.

IRWIN: En eso estriba parte del problema de trabajar con el vidrio y las ventanas: el paso de la luz a la oscuridad [dibuja]. Pero esto ha involucrado jugar con áreas de madera. Primero no hay tejado; luego hay un tejado parcial con madera y metal. Se podría entrar a estos espacios, algunos de los cuales



ROBERT IRWIN, *SIANT LIGHT VOLUME*, 1971. WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA

espacio que ha sido alterado por un artista y que cobra así un valor especial. Usted ha logrado esto muchas veces utilizando tela de malla. El ejemplo más largo que conozco es el de Colonia, en Alemania. Usted sabe, lo que

it open leaves some space for the sky. I'm having a good time with that. So now it's fun and ideas come out that are actually very interesting, which may or may not survive once the thing coalesces into some sense

estarían parcialmente abiertos, pero habría otros espacios cada vez más cerrados, por etapas. Así, en el interior se le podría llamar todavía una instalación. Me gusta la idea de estar mitad dentro y mitad fuera.

- 1982
- SOUND CHASING TRAVELING LIGHT**
(Unrealized) Rapid Transit Arrival Areas at O'Hare Airport, Chicago, Illinois
 - FIVE CURVED SNOW FENCES**
(Unrealized. Second proposal following *Pink Glass – Cor-Ten Steel Sanctuary*) Center for Art and the Environment, Minneapolis, Minnesota

- NATURE WALK**
(Unrealized) Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark
- THREE PRIMARY COLORS**
(Unrealized) Giuseppe Panza di Biumo and Castello di Rivoli, Turin, Italy
- TWO CEREMONIAL GATES, ASIAN PACIFIC BASIN**
(Removed) San Francisco International Airport, California

- THREE PRIMARY FORMS**
(Competition, unrealized) Battery Park City Commercial Plaza, New York, New York
- ROCK GARDEN, SITTING ROOM**
(Unrealized) Skidmore, Owings & Merrill, Amtrak Station, Providence, Rhode Island
- STREET CROSSING**
(Unrealized) Los Angeles County Museum of Art, California

- 1983
- H.H.H. MEMORIAL GARDEN AND LECTURN** (Unrealized. Third Proposal following *Pink Glass – Cor-Ten Steel Sanctuary* and *Five Curved Snow Fences*) Center for the Art and the Environment, Minneapolis, Minnesota
 - * TWO RUNNING VIOLET V FORMS** (p.20)
University of California, San Diego

of a whole. The various parts along the way somehow become irrelevant. No longer pieces or parts depending on which way the thing goes. Right now, I'm thinking just about anything. I'm trying not to limit myself at all. That is, if I like the feel of glass, I'll have a wall of glass. They're all good ideas until they fall apart. But I want them to fall apart as ideas and begin to resonate as a whole. You know what I mean?

STOCKEBRAND: Wasn't this also the way you proceeded with the Getty garden? I remember you coming to Köln and visiting the botanical gardens, contemplating several ideas. Do you follow the same process when you prepare a show in a gallery?

IRWIN: Basically, it's the same way. In the beginning I just spend my time looking, not planning. Then generally after a time I begin to ask myself, "What if? What would I like to see here? What feels right for this place?" And I begin to fantasize; I begin to build things in my mind's eye. I build them consciously when I am awake, and I build them subconsciously when I'm asleep. I build them and then I dwell in them. I walk through them over and over, and in this way ideas become experiences. There's an old adage that your "first instinct is the best one," when at best it's just a good place to begin. One thing to know is that this process is not limited to this particular instance – it's cumulative over a lifetime. Sometimes the thing I discover is that a particular feeling for something doesn't actually come into play for years. Sometimes it turns up in the guise of a first instinct to be further explored. The best is when you really surprise yourself. What you discover is better than anything you could have conceived. The Getty is full of those

STOCKEBRAND: Es un buen edificio, y eso tiene mucho que ver con la arquitectura de la región y la época. Me encanta eso en México, entrar en una casa con el patio interior y un porche techado. Aquí tiene usted estas etapas, ¿sabe? Una transición desde lo encerrado y lo oscuro hacia lo más abierto y la mayor claridad.

IRWIN: En el verano, mientras uno entra, hay cada vez más sombra. Luego pensé en la idea, un poco peregrina, de enfriar el área en el verano y calentarla en el invierno. Así se pasa de lo fresco a lo más caluroso, o viceversa. Es muy sutil, casi subliminal, ya que empieza a hacer mucho calor y mientras uno avanza por el lugar hay cada vez más sombra, de forma comienza a refrescar casi sin que uno se dé cuenta. Así que está ocurriendo algo también en otro plano. Tal vez sea demasiado estorbo, pero vale la pena pensarlo. También me gusta el hecho de que al entrar desde el exterior uno caminaría sobre grava, luego cambiaría la superficie, después se entraría al edificio caminando tal vez sobre concreto, pero todo estaría en el mismo nivel, sin escalones. De esa manera tendríamos el cambio de superficie, de temperatura, los cambios entre abierto y cerrado y los cambios de luz y oscuridad. Si hay una parte abierta, hay lugar para el cielo. Eso me gusta. Me divierte, y están saliendo ideas que de veras son muy sugestivas y que pueden sobrevivir o no según vaya cobrando forma coherente el proyecto total. Las diversas partes en cierto modo carecen de relevancia. Ya no son piezas o partes, dependiendo de cómo proceda el asunto. Ahorita estoy pensando en varias cosas; trato de no imponerme limitaciones. O sea, si me gusta la textura del vidrio, pondré una pared de vidrio. Todas las ideas son buenas hasta que se desintegran. Pero si algo se desintegra y no funciona, prefiero que sean las ideas, ¿comprendes?

kinds of surprises for me. In the working process at first there are just a lot of feelings and ideas strewn about, pieces and parts. At some point in the process you begin to gain the vantage of an overview – a compelling sense of the whole, out of which a strategy emerges in which all the pieces and parts will eventually gravitate. And then you begin the more arduous task of disciplining them. Filtering each part and piece through your aesthetic sensibility and in the light of the whole, adding nothing in and leaving nothing out.

STOCKEBRAND: I'd like to pursue that idea a little bit more. Do you start every time from scratch? This question comes up when you do more than one piece for the same space. Do you have, in the back of your mind, a phenomenon that you're waiting for?

IRWIN: I try to begin from scratch, as much as that is even possible. What interests me most is the idea of a purely conditional art. I try to attend to how each unique set of conditions resonates as a whole, out of which the particulars are identified – whole to part. The critical questions here are, how do we know? And how do we value what it is we are experiencing? For example: in pictorial art, we have our perception isolated in the frames of painting and sculpture – abstracted as content from the actual subject and presented to us as a highly stylized system of signs. All this represents a very particular way of how one knows, values, structures and understands things. Now if you take all the frames away, as modern art has, and start out with the subject of art as pure inquiry of human perception, the consequences are a new understanding of the nature of things. Certainly that's what Mondrian demonstrated for us when he me-

STOCKEBRAND: ¿No es ésta la manera como trabajó usted en el jardín del Museo Getty? Recuerdo que vino a Colonia y visitó los jardines botánicos, contemplando varios conceptos. ¿Sigue el mismo proceso cuando prepara una exhibición de galería?

IRWIN: En lo fundamental, sí. Al principio me dedico la observación, no a la planeación. Luego, después de cierto tiempo, comienzo por preguntarme: ¿Qué pasaría si...? ¿Qué es lo que me gustaría ver aquí? ¿Qué se vería bien? Y comienzo a usar la imaginación para construir cosas, tanto cuando estoy despierto como subconscientemente, cuando estoy dormido. Las construyo y luego resido en ellas. Me paseo dentro de ellas una y otra vez, y así las ideas se convierten en experiencias. Se suele decir que "el primer instinto es el mejor", cuando en realidad es sólo un buen punto de partida. Hay que darse cuenta de que el proceso no se limita a este caso en particular, sino que es acumulativo durante toda la vida. A veces lo que descubro es que un sentimiento dado tarda años en entrar en juego. A veces aparece como un primer instinto que debe explorarse más. Lo mejor es cuando uno se sorprende a sí mismo. Lo que descubre es mejor que cualquier cosa que pudiera haber concebido. Para mí el Getty está lleno de ese tipo de sorpresas. Dentro del proceso de trabajo, al principio hay sólo unos cuantos sentimientos e ideas esparcidas por todas partes, puras piezas y fragmentos. En un momento dado se empieza a ver claro el conjunto, a comprender el todo, y de ahí surge una estrategia que abarcará todas las piezas y fragmentos. Luego se emprende la tarea aun más ardua de someterlas a disciplina, filtrándolas por la sensibilidad artística de uno, sin quitar ni agregar nada de lo que compone el conjunto.

STOCKEBRAND: Me gustaría llevar esa idea un paso más allá. ¿Empieza usted cada vez de nuevo, desde la nada? La pregunta surge cuando se hace más de

1984

A SINGLE PLANE: 324 PARTS
San Francisco Museum of Modern Art, California

CENTRAL AVENUE MEDIAN
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California

VARIOUS SIGHT LINES
(Unrealized) Fallingwater, Millrun, Pennsylvania

TWO ARCHITECTURAL TOWERS
(Competition, unrealized. Project was modified from *Four Historical Towers*) City Front Plaza, Chicago, Illinois

1985

GRAND AVENUE VIADUCT
Grand Avenue Viaduct, Los Angeles, California

WAVE HILL GREEN
(Removed) Wave Hill, Bronx, New York

ROSE GARDEN
(Unrealized) Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa

VERTICAL TREE WALL
Tower 45 Development, New York, New York

1986–1989

ARTS ENRICHMENT MASTER PLAN: MIAMI INTERNATIONAL AIRPORT
(Unrealized) Miami International Airport, Florida

1988
* **SERIES OF TRANSIENT CAMPUS MARKINGS** (p.20)
(February–July, 1988) Rice University, Houston, Texas

1989
SENTINAL PLAZA
(Competition) Pasadena Police Department, California

1990
ALLÉE
(Unrealized) Rhône-Alps, France

thodically takes us through an exercise in the pure physics of seeing – from a tree beautifully rendered to the tree as a pure field of energy. A conditional art asks the viewer to act directly in the physics of his own seeing – to perceive the phenomenal properties of the art intervention in an existing set of conditions and then reference things conditionally. Was this the right or the wrong move? Whether you like it; whether it's interesting; or whether you would have responded differently and why and how. But it's all done immediately, in situ, experientially.

STOCKEBRAND: You're saying one doesn't have to know anything about art or you to appreciate your work.

IRWIN: That's what I'm saying. Instead of referencing abstractly what is art through the histories of art practice or the oeuvre of the artist, you act directly as a player in a confrontation with the actual conditions of the site, using all of the same cues the artist used in making the intervention. You evaluate and value directly what it is you are experiencing.

STOCKEBRAND: Can you give me an example?

IRWIN: Yeah, I think so. Twenty years ago, I did a project at the Whitney billed as a retrospective, which I developed instead as a way or, in a way intended to present one simple proposition: If we are to take words like "free", or "creative", or "aesthetics" seriously, as actually bearing directly on art, can we hold the dialogue for art to be the equal of making it? And the answer is no. If the individual does not, at least in part, choose, and in so doing set in motion his or her own meaning, then words like "free" or "creative" have no real meaning.

STOCKEBRAND: So what did you actually do to demonstrate this?

una obra para un mismo espacio. ¿Tiene usted, en lo más profundo de su conciencia, un fenómeno que espera manifestarse?

IRWIN: Procuero empezar desde la nada, en la medida que eso sea posible. Lo que más me interesa es la noción de un arte puramente condicional. Trato de percibir la identidad global de cada conjunto de condiciones, y a partir de ahí identificar los detalles: la relación es la del todo a la parte. Las preguntas clave son: ¿Cómo lo sabemos? ¿Y cómo asignamos un valor a aquello que estamos experimentando? Por ejemplo, en el arte pictórico nuestra percepción se ve aislada dentro de los marcos de la pintura y la escultura, abstraídas como contenido a partir del tema real y manifestadas ante nosotros como un sistema de signos altamente estilizado. Todo esto representa una manera muy particular de conocer, valorar, estructurar y comprender las cosas. Ahora, si retiramos todos los marcos, como lo ha hecho el arte moderno, y empezamos con el tema de la obra de arte como la simple inquisición sobre la percepción humana, la consecuencia es una nueva comprensión de la naturaleza de las cosas. Ciertamente es eso lo que logra Mondrian cuando nos plantea un ejercicio en la física pura del acto de ver—desde un árbol magníficamente evocado hasta un árbol visto sencillamente como campo de energía. Un arte condicional le pide al observador que actúe directamente dentro de la física de su propio acto de ver: para percibir las características fenomenales de la intervención artística dentro de un conjunto de condiciones existente se tiene que contar con un punto de vista referencial condicional. ¿Este acto está bien hecho o mal hecho? ¿Nos gusta, nos interesa, o habríamos reaccionado de otra manera, y por qué y cómo? Y todo se realiza inmediatamente, mediante la experiencia.

STOCKEBRAND: Usted está diciendo que uno no tiene que saber nada acerca de

IRWIN: Well, in a nutshell...if you look at history of art up to that moment, you begin with art full of meaning – content: the King of Kings in a red robe; then a king in a red robe; then a burgermeister in a red coat; a woman in a red dress; a red apple in a still-life; the red cloth; and finally the pure phenomenon – RED. This history has questioned and removed, in turn, all of the cherished frameworks of meaning. Then modern art questioned the frame to painting and the object to sculpture, leaving only the frame of the art context – the museum, gallery, the practice, etc.; the elements of the making; and the fundamental intellectual framing of intention, which, of course modern art has also questioned. Duchamp drops a string and cuts the template where it falls...*chance*. Pollack spills a splatter of paint, an *accident*, and proceeds from there. John Cage entertains the *incidental* in ambient sound. So, now, where is meaning?

At the Whitney on the fourth floor I did an installation essentially using the existing elements of the space: a black slate floor, which I left empty; the modular grid of the ceiling, which I left unchanged; and the large forced perspective front window as the only light. To this I added a plane of scrim the length of space held taut by an eye-level 2" x 2" bar of black steel, that had a corresponding 2" black line circumscribing the rectangle of the room, resulting in something so disorienting that some viewers supposed they saw nothing, and others walked BANG, right into the eye level bar. Either way the installation forced the viewer to stop and begin again at the beginning, examining first hand the normally subliminal process of perceiving the qualities inherent in any given space, where there is, of

usted ni su arte para apreciar su obra.

IRWIN: Sí, efectivamente. En lugar de abstraer lo que es el arte mediante la historia de la práctica artística o la obra del artista, uno interviene directamente en el juego, enfrentándose con las condiciones efectivas del sitio y utilizando todos los estímulos que motivaron al artista. Uno evalúa y valora en forma inmediata todo lo que está experimentando.

STOCKEBRAND: ¿Me podría dar un ejemplo?

IRWIN: Sí, creo que sí. Hace veinte años, hice una proyecto en el Whitney que estaba anunciado como una obra retrospectiva y que desarrollé más bien como un mecanismo para formular un postulado sencillo: Si hemos de tomar en serio palabras como "libre", o "creativo" o "estética", como conceptos que influyen el arte, ¿podemos considerar que el diálogo del arte tiene un valor igual que la realización del arte? Y la respuesta es no. Si el individuo no hace, al menos en parte, elecciones y si al hacer esto no desencadena su propio significado, entonces las palabras como "libre" y "creativo" carecen de valor.

STOCKEBRAND: ¿Entonces qué hizo usted concretamente para probar la verdad de este aserto?

IRWIN: Pues, en resumidas cuentas... si uno ve la historia del arte hasta el día de hoy, comprueba que se comienza con el más pleno significado, lleno de contenido: el Rey de Reyes en una toga roja, luego un rey en una toga roja, un burgermeister en una toga roja, una mujer en un vestido rojo, una manzana roja en un bodegón, una tela roja y por fin el fenómeno puro—ROJO. Esta historia ha cuestionado y eliminado, uno por uno, todos los marcos venerados portadores de significado—el contenido pleno. Luego el arte moderno cuestionó el marco de la pintura y el objeto de la escultura, dejando sólo el marco del contexto del arte: el museo, la galería,

THREE 1-5 CROSSINGS

(Unrealized) Carlsbad, California

1991

DOUBLE TILT

(Unrealized) Las Vegas, Nevada

1992

CEREMONIAL MOUND/ARTS

ENRICHMENT

(Unrealized) Summerlin Master Plan, Las Vegas, Nevada

1993-1998

CENTRAL GARDENS

The Getty Center, Los Angeles, California

1997

1' 2' 3' 4'

The Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, California

ROBERT IRWIN. ONE WALL REMOVED. 1980. 78 MARKET STREET, VENICE, CA.



course, no such thing as an empty space. So leaving a 120' x 50' room empty of content in New York was radical. Not so radical here in Marfa, where space is both the power and the beauty. So there is space and then there is space.

STOCKEBRAND: Go on.

IRWIN: So now we have an installation in a museum of art, devoid of any meaning –content, made up of a few simple elements: a black plane; a black inscribing line; and a modular grid. Using these same elements as the connecting device, I stepped outside the cherished frame of the museum and painted the graying plane of the intersection at 5th Avenue and 42nd Street -black. I then stretched a steel cable inscribing a rectangular space at the World Trade Towers. And then I proposed to draw a laser grid at the 3rd floor level, from 57th Street to the then Pan Am Building, along Park Avenue, and finally I stepped outside of even the frame of making, by pointing out the pure phenomenon of a grid of black planes, sun and shadow, that stretches the length of Manhattan each day along Park Avenue. Then I indicated the recently installed line of pink mercury vapor lights that inscribed the green/black rectangle of Central Park. And finally I pointed out our growing commitment to the grid as the principal organizing device, over time from Wall Street, where avenues open and narrow angle off and dead end on small squares in a rich and diverse pattern, to Upper Manhattan where the grid becomes even increasingly formal in the dulling monotony of its logic. So, for the sake of argument, let's say I have now questioned all of the tenets of art making as heretofore framed as elements of abstract pictorial thought.

STOCKEBRAND: So where does all this lead us?

etc.; los elementos de la producción del arte; y el marco intelectual más básico de la intención, que por supuesto ha cuestionado también el arte moderno. Duchamp deja caer una cuerda y corta su plantilla precisamente donde éste ha caído...casualidad. Pollack derrama unas gotas de pintura, un accidente, y a partir de ahí prosigue. John Cage recurre a lo incidental en el sonido del ambiente. Y así, ¿dónde está el significado? ...

En el cuarto piso del Whitney hice una instalación usando esencialmente los elementos del espacio existentes: un piso de pizarra negra, que dejé vacío; el diseño cuadrículado modular del techo, que no cambié para nada; y la ventana del frente, la cual, por ser la única fuente de luz, impone forzosamente una cierta perspectiva. A todo esto agregué tela de malla que ocupaba todo el largo del espacio, sostenido por una barra de acero negro de dos por dos pulgadas a la altura de los ojos, con una línea negra correspondiente, también de dos pulgadas, que circunscribía el rectángulo del cuarto. El resultado era tan desorientador que algunos observadores suponían que no estaban viendo nada, y otros se tropezaron aparatosamente con la barra que estaba al nivel de su visión. De cualquier forma, la instalación requería que el observador comenzara por el principio y examinara por sí mismo el proceso normalmente subliminal de percibir las cualidades inherentes a cualquier espacio dado, donde por supuesto no hay tal cosa como un espacio vacío. Así que el dejar vacío un cuarto de 120 por 50 pies en Nueva York fue una idea radical. No sería tan radical aquí en Marfa, donde el espacio es al mismo tiempo poder y hermosura. Así que hay el espacio, y luego hay el espacio.

STOCKEBRAND: Siga.

IRWIN: Entonces tenemos una instalación en un museo de arte, carente de significado alguno, lleno de contenido,

IRWIN: Well, for the moment we have placed questions over answers, inquiry before performance as central to the art process.

STOCKEBRAND: So it's a process of discovering what's there, and relating it to what you are making?

IRWIN: Yes, a properly posited question will in time inevitably lead to real answers. This relationship is often lost in the limited insight of historical method to place all of our great cultural moments, our renaissances as the moment of the highest level of performance. Combine this with the historically informed practice of educating all of us to art through repeated exposure to a series of wonderful art objects as art. In effect turning the object of art into the subject of art. Now while each of these arts is art, none of them has, in fact, ever consumed the pure subject. One of the critical consequences of modern art has been to take back the subject from the object of art– to, in effect, reverse this cart before the horse mystique, i.e. questions, answers, inquiry, performance, process, system.

STOCKEBRAND: If you break all of the frames of reference isn't something of value lost?

IRWIN: Since all information is contextually bound and all understanding is understanding within an operative frame of reference, the answer is resounding yes. The beauty of a tightly wound context like, say, painting, is that anyone conversant with the history of painting can take any marks I might make on canvas and weigh them with and against the whole rich history of marks in painting, grounding the most subtle and sophisticated kinds of dialogue and judgement. When I first questioned the edge and broke the frame of my paintings in the mid 1960s, no one knew what to do with them. Were they painting or sculpture or

compuesto de una serie de elementos orgánicos sencillos: un plano negro, una línea negra inscrita y un patrón cuadrículado. Utilizando estos mismos elementos como el mecanismo de enlace, me alejé del marco venerado del museo y pinté el plano grisáceo de la intersección de la Quinta Avenida con la Calle 42. Luego coloqué un cable de acero que encerraba un espacio rectangular en las torres del World Trade Center. Y por último propuse trazar con láser un cuadrículado al nivel del tercer piso, desde la Calle 57 hasta lo que entonces era el edificio Pan Am, siguiendo por la Avenida Park; luego me alejé aún del marco de la producción del arte, apuntando hacia el puro fenómeno de un conjunto cuadrículado de planos negros, sol y sombra, que se extiende a diario a lo largo de la isla de Manhattan por la Avenida Park. Luego indiqué la hilera recién instalada de luces de vapor de mercurio color de rosa que define el rectángulo verdinegro del Parque Central. Y por último enfatice nuestro compromiso cada vez más intenso con la forma cuadrículada como mecanismo organizador fundamental, desde Wall Street (donde las calles empiezan y se terminan formando ángulos agudos, desembocando en pequeñas placitas y creando múltiples y fascinantes patrones) hasta el extremo norte de Manhattan (donde todo se vuelve aún más formal dentro de la aburrida monotonía de su lógica). Entonces digamos que he acabado por cuestionar todos los preceptos de la hechura del arte según su marco tradicional como elementos del pensamiento abstracto.

STOCKEBRAND: ¿Así que se trata de un proceso de descubrir lo que está en un lugar y relacionarlo con lo que uno está haciendo?

IRWIN: Sí. Una pregunta debidamente formulada conducirá con el tiempo a respuestas. Este es un hecho que pierden de vista con demasiada frecuencia los que se inscriben en la

Site-Specific Works in Solo Exhibitions

1970
ARTIST'S STUDIO, VENICE BEACH, CALIFORNIA
(October 2–25)
Site-conditioned installation:
Skylight – Column

1970-71
THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK
(October 24, 1970–February 16, 1971) Site-conditioned installation: *Fractured Light – Partial Scrim – Eye Level Wire*

1971
THE PACE GALLERY, NEW YORK
Column, installed at Donald Judd's studio, 101 Spring Street, New York, New York (April 24–May 29)

***WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA** (p.16)
(May 18–July 25) Site-conditioned installation: *Slant Light Volume*

1972
ACE GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
Site-conditioned installation:
Room Angle Light Volume

FOGG ART MUSEUM, HARVARD UNIVERSITY, CAMBRIDGE MASSACHUSETTS
(April 7–16) Site-conditioned installation: *Skylight Ambient V Volume*

just plain Hollywood? So while I may have gained the potential of a whole new dimension, contextually I was in the middle of nowhere, left with only the gross distinction of in and out. What we need to do is re-frame the question: What would be the extended frame of reference for an open inquiry of the phenomenal dimensions of art? Any artist who thinks he can work in the vacuum outside such established frames, land artists, light and space art, art in public spaces, without making a serious attempt to address and resolve these questions is missing the point?

STOCKEBRAND: Where do you see yourself in this spectrum?

IRWIN: Well, as I have said, my paintings of the mid 60s broke the frame while everyone else on the cusp, Stella, Olitski, Noland, etc. backed away from the issue, my dot and disc paintings grounded the so called "Art of Light and Space." (This may piss off those artists who would like you to believe that they arrived there as the result of some kind of immaculate conception.) And the discoveries I made there of the qualities of a phenomenal perception still inform my inquiry, which is currently practiced in the area of the loosely defined and rapidly corrupted venue of so-called "Art in Public Places."

STOCKEBRAND: What do you mean by a "loosely defined 'Art in Public Places'"?

IRWIN: Well to begin with the seemingly obvious, there are two terms: "Public Art" and "Art in Public Places", which are commonly used as if, in fact, they are interchangeable. When even the most cursory examination will tell you they are saying two different things. Yet all the various practices under these two rubrics are thrown into the pot, liberally seasoned with a potpourri of ambitions and served up as a mish-

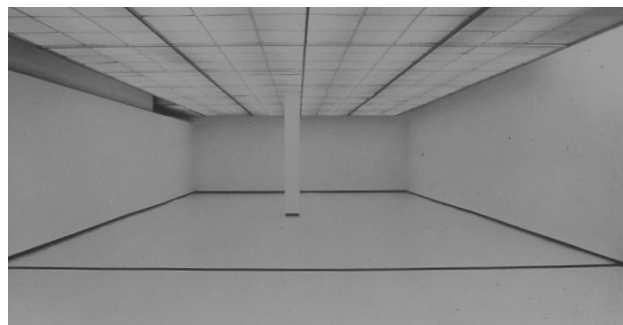
perspectiva limitada del método histórico para ubicar la totalidad de nuestros grandes momentos culturales, identificando nuestros renacimientos como las coyunturas de mayor rendimiento. A esto se aúna la práctica convencional de educarnos enseñándonos una serie de maravillosos objetos de arte como si ellos fueran el arte. Convierten así al objeto del arte en el tema del arte. Ahora bien, aunque es cierto que cada uno de estos artes es arte, ninguno ha consumido el tema puro. Una de las consecuencias del arte moderno ha sido recuperar el tema, separarlo del objeto, revirtiendo la tendencia de empezar la casa por el tejado, a saber: preguntas, respuestas, investigación, realización, proceso, sistema.

mash of good intentions. In general, the ambitions for a "Public Art" fall into three reasonably useful categories: 1) that modern art has lost its way; that the estrangement caused by its abstractions needs to be mended; 2) as a residual from the Bauhaus, art in the service of utilitarianism; 3) as a holdover of Marxist theory of collective meaning. All hold in common the same theme, the immediate service of the public good. And are all revisionist in character, consciously or unconsciously. And, as I have stated before, the one reason for "Art in Public Places" is in pursuing the historical trajectory of modern art's need, now to find a way to work outside the traditional values.

cia, la respuesta es que sí. La gran ventaja de cualquier contexto denso como, digamos, la pintura, es que cualquiera que tenga conocimiento de la historia de la pintura puede ver una serie de marcas que yo haga sobre un lienzo y compararlas con toda la gama de la historia de la pintura para ofrecer apreciaciones sutiles y matizados y entablar el diálogo. Cuando primeramente cuestioné el borde y rompí los marcos de mis pinturas a mediados de los sesentas, nadie sabía qué hacer con ellas. ¿Eran pintura o escultura o simplemente producciones de Hollywood? Así, aunque yo podía ganar potencialmente una inmersión totalmente nueva, en cuanto a contextos estaba en medio de la nada: la única distinción que se hacía se basaba en si mis obras eran o



ROBERT IRWIN, SCRIM HALL, 1988. RICE UNIVERSITY, HOUSTON, TEXAS.



OPEN SPACE, 1990. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES. BLACK LINE VOLUME, 1975/76. MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO.

STOCKEBRAND: Si se rompen todos los marcos referenciales, ¿no se pierde algo de valor?

IRWIN: Como toda información depende de su contexto y toda comprensión opera dentro de un marco de referen-

STOCKEBRAND: But is it really outside?

IRWIN: Yes and no. It's actually kind of a halfway house. Consequently, it's riddled with contradictions, which is a good reason for having to

no exitosas y populares. Hace falta replantear la pregunta: ¿Cuál sería el marco referencial extendido para examinar abiertamente las dimensiones fenomenales del arte? Cualquier artista que piense que puede trabajar den-

GALERIE SONNABEND, PARIS, FRANCE
Site-conditioned installation: *Split Room Slant Scrim*

MIZUNO GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(November) Site-conditioned installation: *Skylight Volume Column*

1973
"WORKS IN SPACES" SAN FRANCISCO MUSEUM OF ART, CALIFORNIA,
(February 9–April 8)
Site-conditioned installation: *Retinal Replay Volume*

THE PACE GALLERY, NEW YORK
(December 1–28)
Site-conditioned installation: *Eye Level Wall Division*

1974
MIZUNO GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA
(January 29–February 23)
Site-conditioned installation: *Wall Division – Portal*

WRIGHT STATE UNIVERSITY ART GALLERIES, DAYTON, OHIO
(October 10–November 10)
Site-conditioned installation: *Two Story – Flat Floating Plane*

UNIVERSITY OF CALIFORNIA ART GALLERIES, SANTA BARBARA, CALIFORNIA
(December 3–15)
Site-conditioned installation: *Two Room Wall – Wall Scrim*

1974–75
THE PACE GALLERY, NEW YORK
(December 7, 1974–January 4, 1975) Site-conditioned installation: *Soft Wall*

clear up our definitions. And sort out our motives.

STOCKEBRAND: I feel like I have seen a lot of it before.

IRWIN: Well you have. Certainly the idea of commissioning artists to make art is not new. And the idea of servicing public institutions or illustrating social myths is not new. That's in part why I said "Public Art" is revisionist, and not very important.

STOCKEBRAND: How do you avoid this?

IRWIN: Well you can't. And it's not just a question of avoiding it..it is the case in point. While in the early stages it must seem like the differences are just a nuance .. caught between two intuitive truths .. that on

tro del vacío que hay fuera de los marcos establecidos (artistas de la tierra, el arte a base de la luz o el espacio) sin procurar abordar y resolver estas cuestiones no comprende algo fundamental.

STOCKEBRAND: ¿Dónde se sitúa usted dentro de todo este espectro?

IRWIN: Bueno, como he dicho anteriormente, en los sesentas mis pinturas rompieron el marco, mientras que todos los demás artistas de vanguardia (Stella, Olitski, etc.) se hacían los desentendidos. A su vez, mis pinturas de punto y disco sirvieron de cimiento al llamado "arte de la luz y el espacio" (1). (Esto quizá haga enojar a aquellos artistas que quisieran hacer creer que su obra es el resultado de una especie de inmaculada concepción.) Y los des-

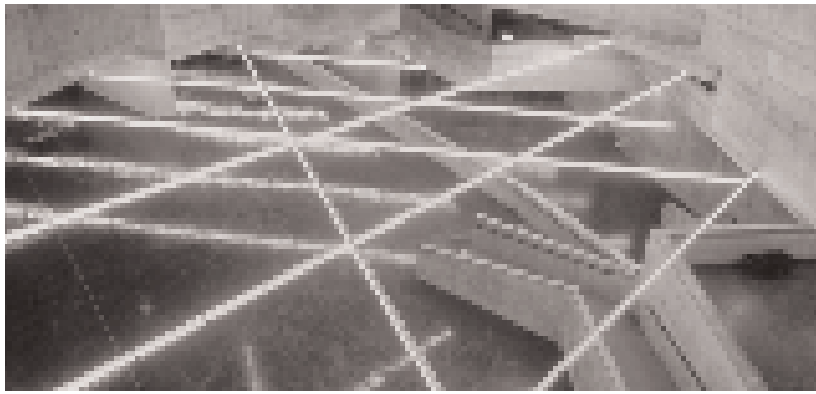
and much nurturing. To put this in the focus of our discussion, the critical history of modern art is now over two hundred years in the making.. and we are only at the halfway point in it's development.. and it will likely take another two hundred years before we know the full import of its consequences.. and whether or not it was a good idea in the first place.

STOCKEBRAND: What I hear you saying .. is that this 'change' is much more subtle than how we think of change in an everyday social context.

IRWIN: Yes, this 'change' begins at the very root of the human psyche .. and gains a new set of values only by dwelling directly in them. Which

STOCKEBRAND: ¿Qué quiere decir eso, que el "arte en lugares públicos" está mal definido?

IRWIN: Para comenzar con lo que debería ser obvio, existen dos términos: "arte público" y "arte en lugares públicos", los cuales se manejan como si fueran intercambiables. Pero no hace falta profundizar mucho para darnos cuenta de que son cosas muy distintas. Y sin embargo, todo lo que se hace bajo los dos apelativos se echa a una sola olla, se condimenta con abundantes ambiciones y se sirve con las mejores y más revueltas intenciones. De modo general, lo que se ambiciona para el "arte público" se puede dividir en tres categorías bastante útiles: (1) que el arte moderno se ha extraviado del camino y que el efecto nocivo de este des-



the one hand "Nothing is ever really new." ..while on the other hand, "Nothing is ever really quite the same." Change resides in that discrete increment between the two, and only manifests itself after time

coverimientos que yo hice allí sobre las cualidades de la percepción fenomenal todavía informan mi investigación, la cual sigue practicándose en el campo mal definido y fácilmente corruptible del llamado "arte en lugares públicos".

over an extended period of time results in a change in our consciousness, actions, and practices which in turn has consequences for our institutions and beliefs. Which is why I say .. "change causes revolutions in

carrilamiento debe ser corregido, (2) como efecto residual del Bauhaus, que el arte debe ser utilitario y (3) como escuela del pensamiento marxista, que el arte debe propagar un sentido colectivo. Los tres tienen en común la idea del

1975-1977
"CONTINUING RESPONSES" THE FORT WORTH ART MUSEUM, TEXAS (July 27, 1975-July 1977)
Site-conditioned installations: *Stairwell Soft Wall; Atrium Scrim Veil; String Volume; String Drawing; Four Corner - Lobby; Window - Window; Black Rectangle; 12 City Designations of "Incidental Sculptures"*

1975
BOEHM GALLERY, PALOMAR COLLEGE, SAN MARCOS, CALIFORNIA (October 16-28)
Site-conditioned installation: *Eye Level Room Division*
MIZUNO GALLERY, LOS ANGELES, CALIFORNIA (October 21-November 15)
Site-conditioned installation: *Scrim Veil*

1975-76
* MID-CAREER SURVEY OF "LINE," "DISC," AND "DOT" PAINTINGS, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, CHICAGO, ILLINOIS (p.20) (November 8, 1975-January 4, 1976) Site-conditioned installation: *Scrim V- Black Line Volume*

1976
WALKER ART CENTER, MINNEAPOLIS, MINNESOTA (February 28-April 4)
Site-conditioned installations: *Four Corners Room - Room; Window Indication; Repeat Slant Light Volume (1971)*

our lives much more so than revolutions cause change."

STOCKEBRAND: And you see the role of art as acting as this root of change in our lives?

IRWIN: Yes!

STOCKEBRAND: Would you care to elaborate on this?

IRWIN: Let me try and ground my answer a bit by giving you a brief history of modern art as I understand it. In the early- mid to late 19c this history of modern art accomplished a break with the past employing a technique the philosopher Edmund Husserl termed a "phenomenological reduction" .. a return to our ground in individual perception to gain a new philosophic perspective in what Malevich terms "the desert of pure feelings" establishing feelings to be the equal of intellect. Mondrian in turn supplied a new conceptual ground where beauty becomes the equal of truth. With his step by step investigation of the shift in our perception from things seen and understood from a quantitative perspective to things seen and understood from a qualitative perspective. Abstract Expressionism in its turn supplied a new visual vocabulary from A-Z, de Kooning to Pollock, and the syntax .. the physics of seeing .. for its employment. You could now say, for the sake of argument that we have arrived at the halfway point .. with the inception of "art in public places" where it is that we begin testing in the everyday world how we might practice employing the values and principles and techniques of modern art, which I will term phenomenological, with all of the attendant implications for social change.

STOCKEBRAND: Why phenomenological?

IRWIN: As the counterpoint to the desire for a transcendent art that has been the norm. Classical art has

arte al servicio del bienestar público. Todos son de carácter revisionista, consciente o subconscientemente. Como dije anteriormente, el único motivo de la existencia del "arte en lugares públicos" es la necesidad por parte del arte moderno, y dentro de su trayectoria histórica, de encontrar la manera de funcionar independientemente de los valores tradicionales.

STOCKEBRAND: Pero ¿de veras funciona de manera independiente?

IRWIN: Sí y no. Está como entre dos aguas, y por consiguiente hay muchas contradicciones. Por eso mismo debemos precisar nuestras definiciones y explicarnos bien nuestros propósitos.

STOCKEBRAND: A mí me parece que he visto antes mucho de esto.



IRWIN: Y sí lo ha visto. Claro, la idea de darles comisiones a los artistas para que hagan arte no es nueva. Tampoco lo es la idea de beneficiar a las instituciones públicas e ilustrar los mitos públicos. Es en parte por eso que dije que

long been aspired to be "timeless". So it is important to note that the introduction of the phenomenal in modern art was never meant to be the anti-thesis .. nor an either-or hierarchical proposition. Husserl noted in his "phenomenological reduction" the critical caveat of "bracketing out .. setting aside .. what we know for the moment in seeking out a ground in the world where we might ask "how things might be otherwise". This is a crucial principal for modern thought .. that two truths, two realities can and do exist simultaneously. This fact is the litmus test of a conditional art.

STOCKEBRAND: Can you expand on what you mean by a litmus test?

IRWIN: In the phenomenal realm all

things exist four dimensionally .. everything is energy .. requiring an individual perceiver to actively put things into play and keep them in play. Needless to say it's radical to even consider the idea of a non-hier-

el "arte público" es revisionista, y no muy importante.

STOCKEBRAND: Y entonces ¿cómo se evita esto?

IRWIN: No es fácil. Y no se trata sólo de evitarlo. Es el caso que hay que debatir. Pero en estas primeras etapas, debe parecer que las diferencias son simples molestias. Permítame explicarme. La historia crítica del arte moderno tiene unos 200 años de vida. Y tendrán que pasar otros 200 años antes de podamos conocer a fondo todos sus efectos y si valió la pena. Sólo se puede adquirir un conjunto nuevo de ideas si residimos directamente en ellas, lo que por definición es un proceso a largo plazo que puede evaluarse únicamente a plazos cortos. Hasta la fecha, este proceso ha logrado un rompimiento con el pasado, empleando un proceso que Husserl llamó una "revolución fenomenológica", un retorno a nuestra base en la percepción individual, y adquirir luego un nuevo fundamento filosófico dentro de lo que Malevich llama "el desierto de los sentimientos puros", instalando a los sentimientos en el mismo plano de importancia con el intelecto. Mondrian proveyó el nuevo terreno conceptual, donde la belleza y la verdad son igualmente importantes, con su investigación sistemática del desplazamiento de nuestra percepción desde las cosas vistas y comprendidas desde una perspectiva cuantitativa a las cosas mismas cosas entendidas desde una perspectiva cualitativa. El expresionismo abstracto vino a proporcionar un nuevo vocabulario visual de A a Z, de Reinhardt a Pollock, junto con la sintaxis necesaria para utilizarlo. Podría decirse que hemos llegado ahora a la mitad del camino, y que es hora de probar cómo ensayaríamos la implantación de los valores y principios del arte moderno, a los que yo llamo fenomenológicos, con todas las implicaciones que aportan para el cambio social.

STOCKEBRAND: ¿Por qué "fenomenológicos"?

UNIVERSITY OF MARYLAND ART GALLERY, COLLEGE PARK

(September–October 29)

Site-conditioned installations:
Gallery – Volume Rectangle; Lawn – Open Rectangle; Hillside – Straight Line; Quad Indication – Crossing Paths

1977

* WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK (p.22/23)
(April 16–May 29)

Site-conditioned installations:
Black Plane (42nd St. & 5th Ave.); Line Rectangle (World Trade Center); Grid (Park Ave., 57th-51st – uncompleted); Black Planes – Light and Shadow (Park Ave.); Line Rectangle – Mercury Vapor Lights (Central Park); Grid, City Plan – Early vs. Late

1978

PORTLAND CENTER FOR THE VISUAL ARTS, OREGON

(November)

Site-conditioned installation:
Scrim Wall

1979

* UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY (p.21)

(March 4–April 29)

Site-conditioned installation:
Three Plane Triangulation

1985

SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART, CALIFORNIA

(September 13–October 12)

Site Project: *A Single Plane: 324 Parts*

* THE PACE GALLERY, NEW YORK (p.21)

(GET DATES)

Site-conditioned installation:

Pace Window

archical social ordering which in itself should explain why the idea of a conditional art in public places is riddled with contradictions .. questions like .. what would a non-hierarchical structure look like? and how would it work? And what would be the consequences of it's practice? So while on the one hand it is critical that artists begin the process of testing the tenets of modern thought directly in the workaday world.. on the other, this is *not* the reason why anyone invites you to do a project..

STOCKEBRAND: I'm sure most of the people who invite you to do a project already have an idea what it is they expect you to do.

IRWIN: Bingo! Most of my invitations these days are for me to create another garden .. which is the last thing I can do. Even though I am now qualified to do so .. to do another one *now* would beg the issue.

STOCKEBRAND: So how do you work around this?

IRWIN: With patience. Since it's not just about doing another project but equally about rethinking the methodology .. it's ever more imperative that I work only in response. When I am now asked to do a project the first thing I do is examine everything there is to know about the invitation. First to see if the project affords me the opportunity to extend my root inquiry. Mindful that this is not why they invited me in the first place .. they have their own rhymes and reasons, needs and desires .. even though at times their rhetoric has come to sound *as if* we might be starting out on the same page .. you soon find that all the old criteria and methods .. contracts and politics still apply. The nuance is how I approach these invitations .. is to begin by saying I will look at their site and listen to their needs with no obligations. And if I can come up with

IRWIN: En la realidad cuatridimensional, todo es energía y es percibido dentro del campo inmediato del observador individual, en acción, lo que debería explicar por qué la idea del arte en los lugares públicos está llena de contradicciones. Cuando emprendo ahora la mayoría de mis proyectos, parto del concepto de seguir un método moderno, viendo cada proyecto para determinar si puedo extender esta investigación o no, si bien éste no es el motivo por el cual me han invitado a participar. Ellos tienen sus propios ritmos y razones legítimos para invitarme. Y aun cuando a veces la retórica utilizada da la impresión de que estamos en el mismo renglón, una vez emprendido el trabajo se descubren las mismas viejas metodologías-contratos

an idea that seems worth the doing .. which I think meets both our criteria, I then translate this idea into a specific proposal. Up to that point they don't owe me anything and I don't owe them anything. Now, once we have the specifics of a mutually agreed upon proposal .. we can agree on the grounds for an extended relationship. While this process may not make good business sense .. more importantly I have established the ethical grounds for my participation and for the results.

STOCKEBRAND: Can you explain a bit more what it is you mean by ethical?

IRWIN: Every act has an import and a consequence .. a purpose if you will, as an artist, it is not just the

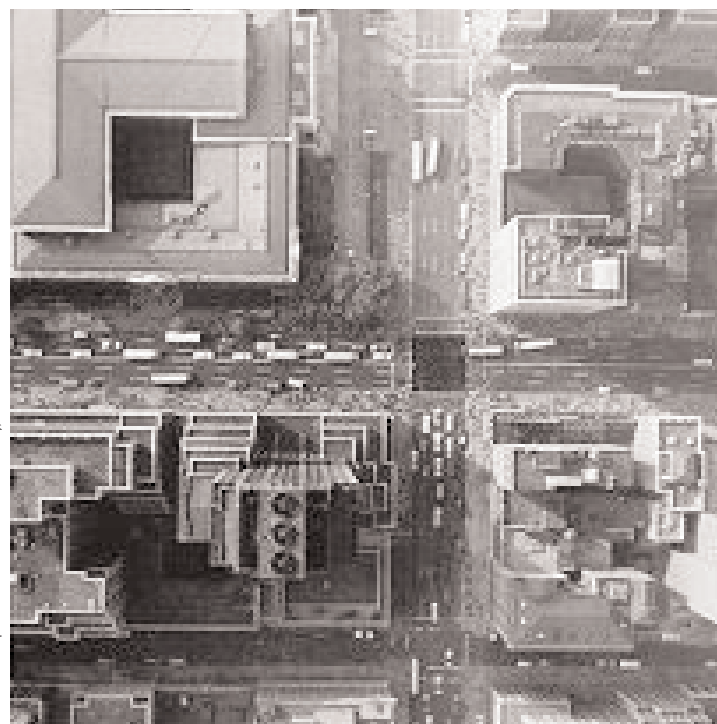
cumpla tanto con los requisitos suyos como con los míos, entonces elaboro un proyecto específico con base en esa idea. Así puedo comprobar si mi concepto llena las necesidades de ellos, según su perspectiva. Hasta ahí yo no les debo nada y ellos no me deben nada a mí. Una vez que acordemos las bases específicas de una propuesta y un acuerdo mutuo podemos acordar las condiciones de una relación extendida (lo cual no es muy astuto desde el punto de vista de los negocios). Pero lo que es más importante, he establecido el fundamento ético que regirá mi participación.

STOCKEBRAND: ¿Puede explicar un poco más lo que quiere decir por "ético"?

IRWIN: Cada acto tiene una importancia y una consecuencia, un propósito, si usted quiere. No es sólo lo que hace el artista, sino, en igual medida, el propósito detrás de aquello lo que debe dar significado al acto artístico. Actuar de manera ética implica dejarse guiar por este principio.

STOCKEBRAND: ¿Me podría dar un ejemplo?

IRWIN: Bueno, digamos que yo soy un artista cuyos cuestionamientos me han llevado a romper con la ortodoxia del arte de galería. Y esta investigación me impulsa a salir al desierto para crear una obra integrada. Entonces, cuando me encuentro completamente aislado, necesito pensar en cómo elaborar un producto que satisfaga tanto mis requisitos estéticos como los de quienes me han encargado la obra. Nadie puede trabajar dentro de un vacío. Y un diálogo activo es crítico para la innovación social o para cualquier idea nueva. ¿Puedo hacer una exhibición fotográfica basada en esa obra o exhibir muestras o recuerdos de la obra en una galería sin sacrificar fundamentalmente la importancia y el significado de la obra? Este es un dilema ético pertinente, contemporáneo



BLACK PLANE (42ND STREET AND 5TH AVENUE), 1977.

PART OF EXHIBITION AT WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, NEW YORK.

y criterios que siguen vigentes. El matiz que rige mi respuesta a estas invitaciones es que empiezo por decir que veré cualquier sitio sin obligación alguna. Si se me ocurre una idea que valga la pena, y que según mi criterio

things you do, but equally the purpose behind them that need to infuse the act with it's meaning. To adhere to this...is to act ethically.

1990
* MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES, CALIFORNIA (p.20)
Site-conditioned installation: *Open Space*

1992
* THE PACE GALLERY, NEW YORK (p.24/25)
(September 19–October 17)
Site-conditioned installation: 1°2'3"4°

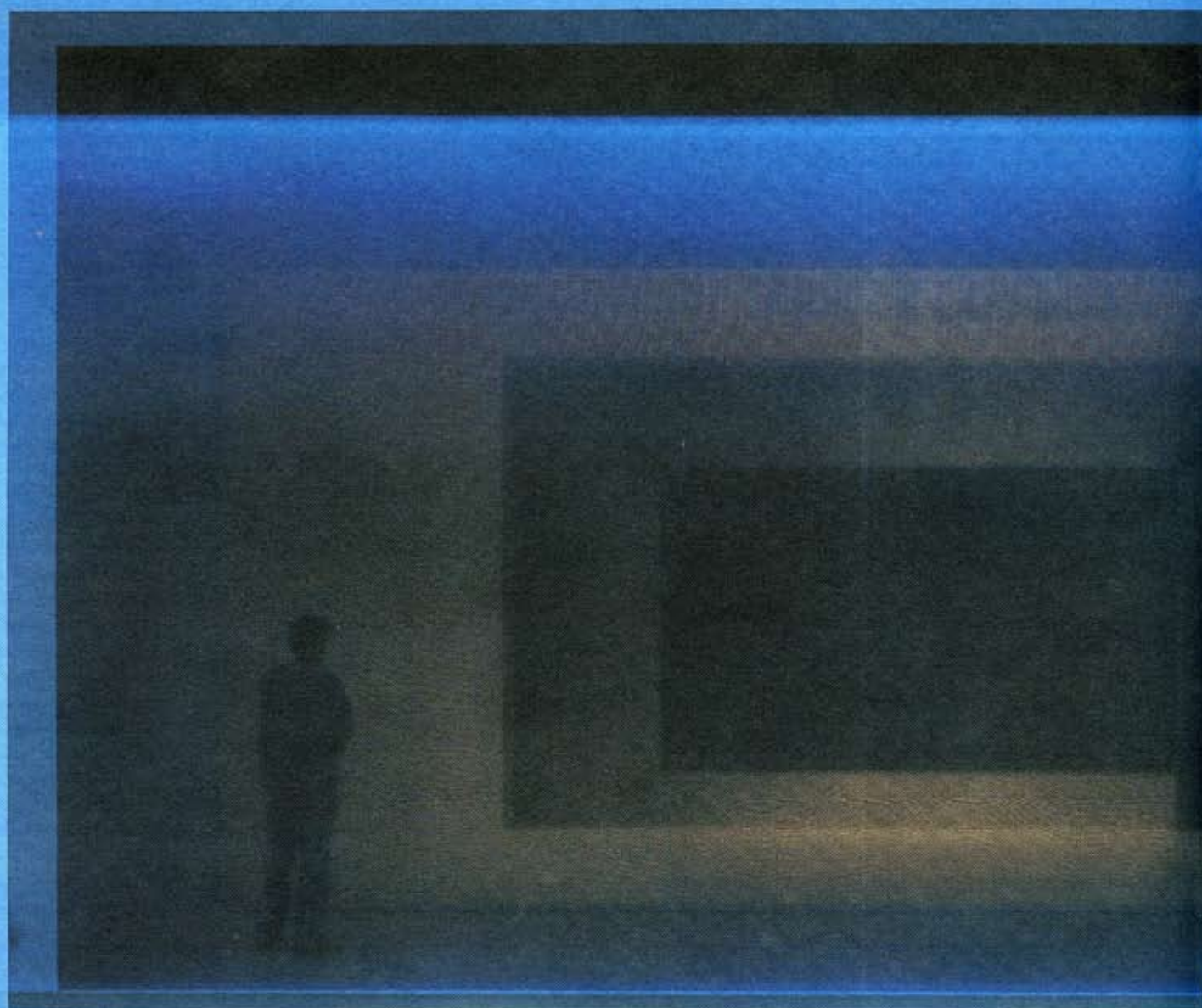
1993
MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES, CALIFORNIA
Site-conditioned installations: *Bougainvillea Canopy, Rising Rectangles*

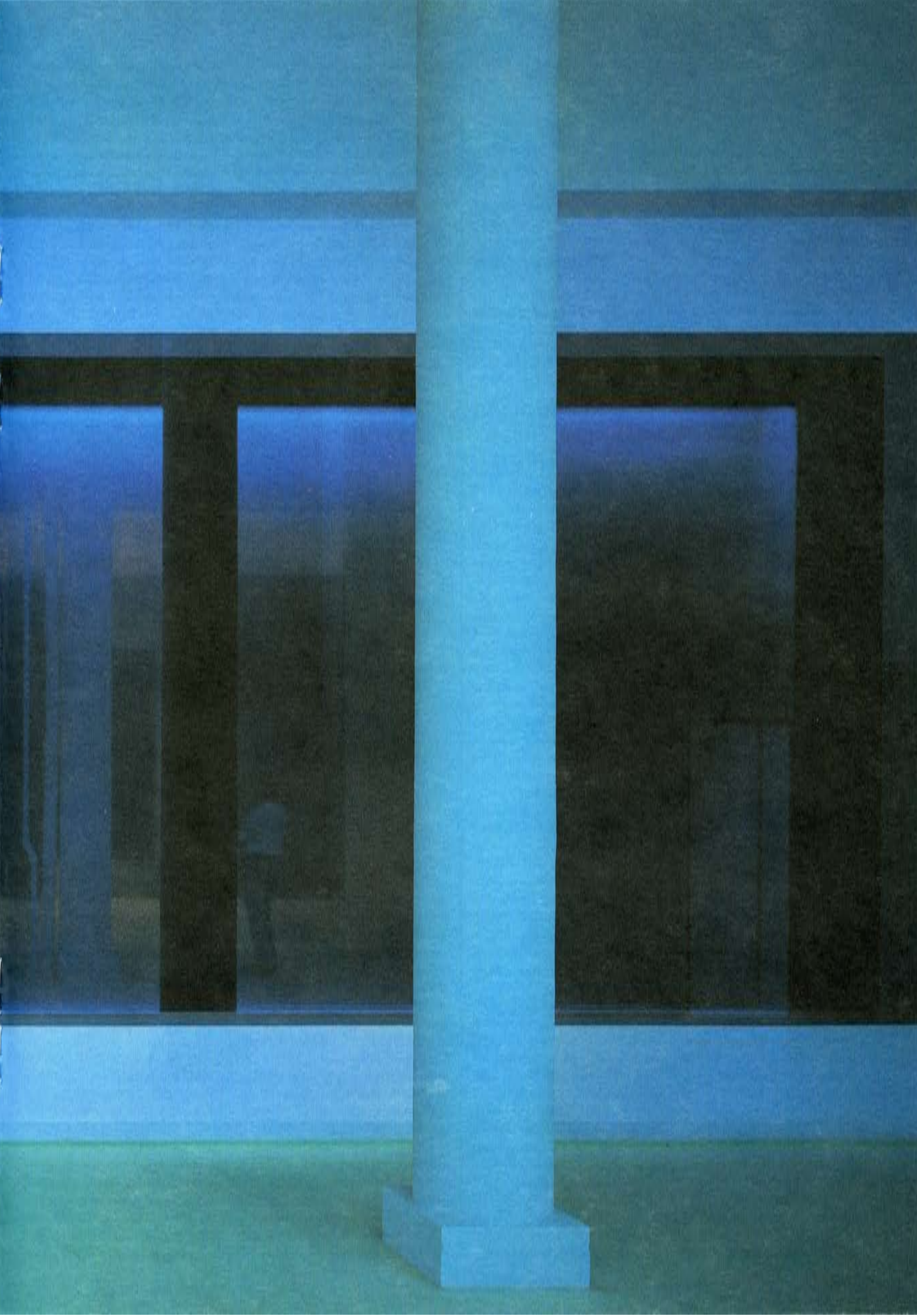
1994
* KÖLNISCHNER KUNSTVEREIN, COLOGNE, GERMANY (cover), MUSEE D' ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS, FRANCE
Site-conditioned installation: *A Progression Object – Non-object*

1995
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, MADRID, SPAIN
Site-conditioned installations: *Spanish Fans, Hallway Progression*

1997
"A SITE-DETERMINED INSTALLATION BY ROBERT IRWIN: 1° 2' 3' 4" MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SAN DIEGO, LA JOLLA, CALIFORNIA (May 18–August 31)

1998-99
DIA CENTER FOR THE ARTS, NEW YORK
(May 1, 1998–July 24, 1999)
Site-conditioned installations: *Prologue: X 18³ and Excur-sions: Homage to the Square³*





One Decade of Artists in Residence at the Chinati Foundation

The Chinati Foundation's Artist in Residence Program was initiated about ten years ago, when Donald Judd invited John Wesley to spend some time in Marfa to paint. The Chinati Foundation continued to host a small number of artists during the early 1990s. Since 1994, five or six artists from around the world are in residence at Chinati for periods of two to three months each. Living in an apartment on the museum grounds and typically working in Chinati's Locker Plant building in downtown Marfa, the artists are able to spend time in a stimulating yet contemplative environment. They also contribute great vitality to the museum and the town, and opening receptions of the residents' work have become popular events in the local community. Past newsletters have featured lists and photographs of current resident artists. We take the opportunity here to give an overview of past residents and provide an update on their recent exhibitions, publications, and other projects.

Listed alphabetically, the names are followed by the artist's country of origin and year of residency.

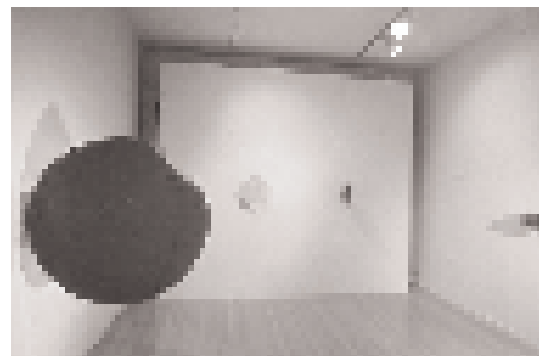
Una década de artistas en residencia en la Fundación Chinati

El programa de Artistas en Residencia de la Fundación Chinati dio inicio hace unos diez años, cuando Donald Judd invitó a John Wesley a quedarse en Marfa por un tiempo para pintar. Chinati siguió invitando a un reducido número de artistas durante principios de los noventas. Desde 1994, cinco o seis artistas de todo el mundo están en residencia en Chinati por periodos de dos a tres meses cada uno. Viven en un apartamento en los predios del museo y suelen trabajar en el edificio que tiene la Fundación en el centro de Marfa, y así pasan su tiempo dentro de un ambiente estimulante y al mismo tiempo contemplativo. También aportan mucha vitalidad al museo y al pueblo, y las recepciones de apertura de sus exhibiciones son eventos populares en la comunidad. En números anteriores de este boletín hemos publicado listas y fotografías de los artistas en residencia actualmente. Ahora queremos presentar un panorama de los residentes anteriores y sus recientes exhibiciones, publicaciones y otros proyectos.

[LISTED ALPHABETICALLY, THE NAMES ARE FOLLOWED BY THE ARTIST'S COUNTRY OF ORIGIN AND YEAR OF RESIDENCY.]

DEGENHARD ANDRULAT, Germany, 1998: During the past three years, Degenhard has had several solo shows of his paintings and works on paper, including shows at Galerie Michael Schneider, Bonn, Germany; marquardt Ausstellungen, Munich, Germany; and Galerie Jette Rudolph, Berlin, Germany. His most recent exhibition at marquardt Ausstellungen, *Yellow – light – straight*, was accompanied by a catalog of the same title. Outside of Germany, his work has recently been shown in group shows at Petra Bungert Projects, Brussels, Belgium; Galerie Eric Dupont, Paris, France; and Hiroshima Prefectural Art Museum, Japan.

DEGENHARD ANDRULAT, Alemania, 1998: Durante los últimos tres años, Degenhard ha tenido varias exhibiciones de sus obras exclusivamente, incluyendo las de la Galería Michael Schneider en Bonn, marquardt Ausstellungen en Munich y la Galería Jette Rudolph en Berlin. Su exhibición más reciente en marquardt Ausstellungen in, *Amarillo – luz – derecho* estuvo acompañada de un catálogo con el mismo título. Fuera de Alemania su obra se ha exhibido con la de otros artistas en Proyectos Petra Bungert, Bruselas, Bélgica; Galería Eric Dupont, París, Francia; y el Museo Prefectural de Hiroshima en Japón.



JOHN BEECH, *ROTATING PAINTINGS*, 2001. GALLERY PAULIE ANGLIM, SAN FRANCISCO. SUSAN CHORPENNING, *MARFA & RUIN*, 2001. CHINATI FOUNDATION.

IGOR ANTIC, France, 1998: Igor is the recipient of a 2000 Pollock-Krasner Foundation Award. He had several solo exhibitions in France and Serbia, and last year his work was included in the Fifth Biennale de Lyon, France and the Ninth Triennial of Sculpture, Pancevo, Serbia. Other group exhibitions include *Jardins secrets 4* at Hospital Charles Foix, Ivry sur Seine, France and Solinger Kunstverein, Germany in 2001; *Creation of Destruction*, Videomedeia, Novi Sad, Serbia in 2000; and *Humanitarian* at The Living Art Museum, Reykjavic, Iceland in 1999.

IGOR ANTIC, Francia, 1998: Igor recibió en el año 2000 un reconocimiento de la Fundación Pollock-Krasner. Exhibió sus obras en Francia y Serbia, y el año pasado su obra se incluyó en la Quinta Bienal en Lyon, Francia y la Novena Trienal de la Escultura en Pancevo, Serbia. Otras exhibiciones en grupo incluyen *Jardins secrets 4* en el Hospital Charles Foix, Ivry-sur-Seine, France y Solinger Kunstverein, Alemania en 2001; *Creación de la destrucción*, Videomedia, Novi Sad, Serbia en 2000; y *Humanitario* en el Museo de Arte Vivo, Reikiavik, Islandia en 1999.

INGOLFUR ARNARSSON, Iceland, 1992: Following his residency, Ingólfur co-founded the Second Floor Exhibition space in Reykjavik, Iceland with Pétur Arason. His work is now in the permanent collection of

INGÓLFUR ARNARSSON, Islandia, 1992: Tras su residencia, Ingólfur cofundó la Exhibición del Segundo Piso en Reikiavik con Pétur Arason. Ahora su obra forma parte de la colección permanente de la Fundación Chinati y se exhibe

the Chinati Foundation, and continues to be shown in many exhibitions throughout Europe. Recent solo exhibitions have been held at the Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Germany; CCNOA, Brussels; and the Reykjavik Municipal Art Museum. Ingólfur's work was included in the group exhibition *hvít*, held at the Living Art Museum in 2000, which also included fellow former resident Andreas Karl Schulze; the show was accompanied by a catalog. Ingólfur has been a professor at the Iceland Academy of the Arts since 2000.

STEPHAN BAUMKÖTTER, Germany, 1993: Solo exhibitions of Stephan's work have been held throughout Eu-

en muchos lugares de Europa. Ha tenido exhibiciones de sus obras exclusivamente en el Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; CCNOA, Bruselas; y el Museo de Arte Municipal de Reikiavik. La obra de Ingólfur estuvo incluida en la exhibición grupal con catálogo, *hvít*, celebrada en el Museo de Arte Vivo en 2000, junto con la del también ex residente de Chinati Andreas Karl Schulze. Desde 2000 Ingólfur es profesor en la Academia de las Artes de Islandia.

STEPHAN BAUMKÖTTER, Alemania, 1993. Ha tenido exhibiciones como expositor único en toda Europa, incluyen-



JULIAN DASHBER, LOCKER PLANT LOCKER PLANT, 2001. CHINATI FOUNDATION. RUPERT DEESE, M & T FIVE WAVES NO. 2, 2000.

rope, including recent shows at Kunstmuseum, Bonn; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Austria; Diözesanmuseum, Cologne, Germany; Galerie Claes Nordenhake, Stockholm, Sweden; Galerie Rupert Walsler, Munich; and others. In the United States, his work was included in *The Tao of Painting: Principles of Monochrome*, The MAC, Dallas in 2000 and in a solo exhibition at Mary Barone, New York in 1997.

KAREN AND JÖRG VAN DEN BERG, Germany, 1994: Karen and Jörg teach at the University Witten/Herdecke, Germany, where they initiated the program "art in dialog." The program welcomes the development of artworks or workshops accompanied by seminars and presentations with the participants. Recent exhibitions they curated include

do las de fecha reciente en el Kunstmuseum, Bonn; Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz, Austria; Diözesanmuseum, Colonia, Alemania; Galerie Claes Nordenhake, Estocolmo, Suecia; Galerie Rupert Walsler, Munich; y otros. En los Estados Unidos su obra estuvo incluida en *El Tao de la pintura: Fundamentos de la monocromía* en el MAC de Dallas en 2000 y en una exhibición en Mary Barone, Nueva York, 1997.

KAREN Y JÖRG VAN DEN BERG, Alemania, 1994: Karen y Jörg enseñan en la universidad Witten/Herdecke, Alemania, donde iniciaron el programa "Arte en diálogo". El programa fomenta el desarrollo de obras de arte o talleres acompañados de seminarios y presentaciones con los participantes. Entre las exhibiciones recientes que ellos han dirigido se incluyen *Bleibe*, en la Akade-

Bleibe, at the Akademie der Künste, Berlin in 2000 and *Echo's Pool*, Niederrhein, Germany in 2001/2002.

JOHN BEECH, USA, 1998: John's most recent exhibition was held this year at Gallery Paule Anglim, San Francisco, where he showed new works including Rotating Paintings. Other recent solo shows were held at Stark Gallery, New York City; Alexander Nagel, Toronto, Canada; and Petra Bungert Projects, Brussels. He received a 1999 Pollock-Krasner Foundation Award, and recently published his first catalog.

MARGRÉT H. BLÖNDAL, Iceland, 2000: Since her residency last summer, Margrét had two solo exhibitions, at the Institute of Visual Arts, Milwaukee in 2000 and at Slúnkaríki, Ísafjörður, Iceland in 2001. Recent group exhibitions include CAMP, in Lejre, Denmark; MYND, at Henie-Onstad Kunstsenter, Oslo, Norway, and *This Earth is a Flower*, at Construction in Process, Poland.

ALEXANDER BRAUN, Germany, 1999: In the past two years, Alexander has shown in many group exhibitions, including *Transfer* at the Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain (with accompanying catalog) and *For Once, Then, Something* at Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Scotland. Recent solo exhibitions were held at the Kunstverein Celle and Museum Bochum, Germany, among others. Alexander also continues to write about art and is frequently published in *Kunstforum International*, *Artis*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, and other newspapers and magazines.

SUSAN CHORPENNING, USA, 2001: Susan was in residence this year during May and June, when she created two temporary site-specific outdoor works: *Marfa Ruin*, an installation specific to the context of the dilapidated army hospital and *Chinati Field*, located in the field behind the Arena. Following her residency Susan relocated from New York to Los Angeles.

ANDREA CLAIRE, USA, 2000: Andrea was recently awarded a public art commission by Art in General, New York, and will participate with a contribution in the *Art on Canal Street* project next spring. Her solo

mie der Künste, Berlin en 2000 y *El estanque de Eco*, Niederrhein, Alemania en 2001/2002.

JOHN BEECH, EEUU, 1998: La más reciente exhibición de John Beech fue este verano en la Galería Paule Anglim, San Francisco, donde exhibió obras nuevas que incluían Pinturas rotatorias [foto]. Otras exhibiciones recientes como expositor único fueron en la Galería Stark de Nueva York; Alexander Nagel, Toronto, Canadá; y Proyectos Petra Bungert, Bruselas. John recibió el Premio de la Fundación Pollock-Krasner en 1999 y publica su primer catálogo este año.

MARGRÉT H. BLÖNDAL, Islandia, 2000: Desde que fue residente el verano pasado, Margrét ha tenido dos exhibiciones sola, en el Instituto de Artes Visuales de Milwaukee en 2000 y en Slúnkaríki, Ísafjörður, Islandia en 2001. Sus exhibiciones recientes en grupo incluyen CAMP, en Lejre, Dinamarca; MYND, en el Henie-Onstad Kunstsenter de Oslo, Noruega, y *Esta Tierra es una flor*, en Construcción en proceso, Polonia.

ALEXANDER BRAUN, Alemania, 1999: En los últimos dos años, Alexander ha participado en muchas exhibiciones de grupo, incluyendo *Transfer*, en el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, España (con su respectivo catálogo) y *For Once, Then, Something* en la Galería Fruitmarket, Edimburgo, Escocia. Como expositor único ha exhibido obras en Kunstverein Celle y el Museum Bochum, Alemania, entre otros. Alexander sigue escribiendo sobre arte y publica con frecuencia en *Kunstforum International*, *Artis*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, y otros periódicos y revistas.

SUSAN CHORPENNING, EEUU, 2001: Susan estuvo en residencia este año durante mayo y junio, cuando creó dos obras al aire libre expresamente para Chinati: *Ruina de Marfa*, una instalación vinculada específicamente con el ruinoso hospital del Ejército [foto] y Campo de Chinati, localizado en el descampado detrás de la Arena. Tras su residencia, Susan se dejó Nueva York para radicar en Los Angeles.

ANDREA CLAIRE, EEUU, 2000: a Andrea le fue concedida últimamente una comisión por parte de Art in General, de Nueva York, y participará también en *Arte en la Calle Canal* en primavera de 2002. Montó su exhibición *Corredor*

exhibition *Corridor* was shown earlier this year at Caren Golden Fine Art, New York.

JULIAN DASHPER, New Zealand, 2001: The Chinati Foundation was Julian's host organization during his year as a Fulbright Scholar in the US. In addition to Marfa, he spent time in New York, Chicago, Los Angeles, and Nebraska to conduct research on artists' archives and archiving systems. His residency concluded with an exhibition at the Locker Plant during Chinati's May symposium on Dan Flavin. Forthcoming exhibitions will be held in Berlin, Germany; Auckland and Wellington, New Zealand; Amsterdam, Holland; and Sydney, Australia.

este año en Caren Golden Fine Art, Nueva York.

JULIAN DASHPER, Nueva Zelanda, 2001: Durante su año en EE.UU. como becario Fulbright, Julian tiene su sede en la Fundación Chinati. Además de su residencia en primavera pasada, Julian estuvo en Nueva York, Chicago, Los Angeles y Nebraska, llevando a cabo investigaciones sobre archivos y sistemas de archivos de artistas. Su residencia en Chinati culminó aquí en mayo con su exhibición durante el simposio sobre Dan Flavin. Tiene programadas otras en Berlín, Auckland, Amsterdam, Sydney y Wellington.

1999. Other recent solo exhibitions took place at Robert Miller Gallery, New York, and Brenau University Galleries, Gainesville, Georgia. Rackstraw was inducted into the American Academy and Institute of Arts and Letters in 1999.

JEFF ELROD, Houston, 1998: After his residency Jeff moved from Houston to New York, where he had a solo exhibition at the Pat Hearn Gallery in 2000. He was included in Dave Hickey's exhibition *Fabstraction*, which opened at the University of Nevada Art Gallery in 1998 and traveled to the Texas Gallery, Houston. This year he was included in the Whitney Museum's

en 1999. Otras exhibiciones recientes como expositor único fueron en la Galería Robert Miller de Nueva York y las Galerías de la Universidad Brenau en Gainesville, Georgia. Rackstraw fue admitido como miembro de la Academia e Instituto Americanos de Artes y Letras en 1999.

JEFF ELROD, Houston, 1998: Tras su residencia Jeff se trasladó de Houston a Nueva York, donde tuvo una exhibición como expositor único en la Galería Pat Hearn en 2000. Su obra estuvo incluida en la exhibición de Dave Hickey, *Fabstraction*, que inició en la Universidad de Nevada en 1998 y pasó luego a la Galería Texas en Houston. Este año participó en la exhibición *But Streams*, del Museo Whitney [foto], y a presente



RUPERT DEESE, USA, 1994: During the past few years, Rupert has had several solo exhibitions at the Nancy Hoffman Gallery in New York City, including shows of paintings in 2000 and prints in 1999. He recently published two limited edition books, *Surf Music* and *The Center of the Lake*, combining his prints with poems by Sam Deese and Todd Young. These limited edition books were presented at a reading with the poets at the Marfa Book Company during Chinati's May symposium.

RUPERT DEESE, EEUU, 1994: En los últimos años Rupert ha tenido varias exhibiciones como expositor único en la Galería Nancy Hoffman de Nueva York, incluyendo exhibiciones de pinturas en 2000 y grabados en 1999. Hace poco publicó dos libros de edición limitada, *Música de surf* y *El centro del lago*, combinando sus grabados con poemas de Sam Deese y Todd Young. Estos libros se dieron a conocer con una lectura con los poetas en la Marfa Book Company durante el simposio de mayo pasado.

BitStreams exhibition, and he is currently preparing a solo exhibition to be held at Leo Koenig Gallery, New York.

Jeff está preparando una exhibición para la Galería Leo Koenig en Nueva York.

RACKSTRAW DOWNES, USA, 1998 and 1999: Drawings Rackstraw made during his first stay at Chinati were exhibited at Texas Gallery, Houston and Marlborough Gallery, New York, in 1998. The related paintings were shown during the Chinati Foundation Open House in

RACKSTRAW DOWNES, EEUU, 1998 and 1999: Se exhibieron en 1998, en la Galería Texas de Houston y la Galería Marlborough de Nueva York, dibujos hechos por Rackstraw durante su primera estancia en Chinati. Las pinturas relacionadas fueron exhibidas durante el Open House de la Fundación Chinati

ANGELINA FERREIRA, Portugal, 1996: Angelina's work has recently been shown at Centro Galego de Arte Contemporanea, Spain and Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Spain. She was invited to create an outdoor work as part of Villa Expo, Largo das Bicas, Alameda dos Oceanos.

ANGELINA FERREIRA, Portugal, 1996: La obra de Angelina ha sido expuesta recientemente en España en el Centro Galego de Arte Contemporáneo y el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. La invitaron a crear una obra al aire libre como parte de la Villa Expo, Largo das Bicas, Alameda dos Oceanos.

HOWARD GOLDKRAND, USA, 2001: Several years ago Howard started his performance project SoundLab, which involves electronic musicians, DJ culture, video and computer animation and Internet broadcasting. He also creates site-specific installations with a loosely knit artist collec-

HOWARD GOLDKRAND, EEUU, 2001: Hace varios años Howard inició un proyecto llamado SoundLab, que involucra músicos electrónicos, la cultura de los disk jockeys (DJs), la animación en video y computadora y la emisión electrónica en Internet. También crea instalaciones específicas para determinados

JEFF ELROD, NINNI, 2001
DANIEL GÖTTIN, WALL INSTALLATION, 1997. GALLERY GEN, TOKYO, JAPAN.

KATHARINA GROSSE, XXX, 2000. HAMBURGER BAHNHOF, BERLIN, GERMANY.
KATHARINA HINSBERG, FRIEZE, 2000. CHINATI FOUNDATION.

tive called Cultural Alchemy. Howard is in residence at Chinati this fall, and presented a special sound event in collaboration with his partner, Beth Coleman, aka DJ Singe, during the Open House.

DANIEL GÖTTIN, Germany, 1993: Daniel has exhibited widely since his residency, including shows in Europe, Australia, Japan, and the USA. In 1995 he collaborated with fellow former Chinati Resident Jurek Wybraniec at Galerie Goddard de Fiddes in Perth, Australia. Other solo exhibitions were held at Haus für konstruktive und konkrete Kunst Zürich, Switzerland; Europäisches Patentamt, Berlin, Germany; Galerie Gisèle Linder, Basel, Switzerland; Gallery Gen, Tokyo, Japan; and others. His paintings were shown in the US in a recent group exhibition at Esso Gallery, New York.

KATHARINA GROSSE, Germany, 1999: Katharina was a finalist for the 2000 Preis der Nationalgalerie für junge Kunst Berlin [National Gallery Prize for Young Art], and created a site-specific wall painting for the exhibition of the four finalists at the Hamburger Bahnhof in Berlin, Germany. Other solo exhibitions were recently held at Galerie Mark Müller, Zürich, Switzerland and Galerie Nächst St. Stephan, Vienna, Austria. She created a site-specific wall painting for *Selections Fall '99* at the Drawing Center in New York, and realized an outdoor painting on a billboard in Auckland, New Zealand during a residency at the University of Auckland. This October she created a wall painting for the UCLA Hammer Museum in Los Angeles. Since 2000, Katharina teaches at the Kunsthochschule Berlin-Weissensee.

CHRISTINA HEJTMANEK, USA, 2001: Christina was in residence during August and September this year, which resulted in an exhibition of her new, nature-based photographs during the October Open House.

RAGNA HERMANNSDOTTIR, Iceland, 1990: Ragna has exhibited throughout Iceland, and had a solo exhibition at the Living Art Museum in Reykjavic earlier this year. During the past three years, Ragna has produced and published several artists books combining images and text, which include *Hugblaer Atmosphere* and *Sign-Post*.

sitios con un conjunto artístico llamado Alquimia Cultural. Howard está haciendo su residencia este otoño y presentó un evento acústico especial en colaboración con su amiga Beth Coleman, también conocida como DJ Singe, durante el Open House.

DANIEL GÖTTIN, Alemania, 1993: Daniel ha exhibido su obra extensamente desde su residencia, con eventos en Europa, Australia, Japón y Estados Unidos. In 1995 colaboró con el también ex residente en Chinati Jurek Wybraniec en la Galería Goddard de Fiddes en Perth, Australia. Como expositor único ha exhibido en Haus für konstruktive und konkrete Kunst Zürich, Suiza; Europäisches Patentamt, Berlín, Alemania; Galerie Gisèle Linder, Basel, Suiza; Galería Gen, Tokio, Japón; y otros. Sus pinturas fueron exhibidas en Estados Unidos en una exhibición de grupo en la Galería Esso de Nueva York. [foto]

KATHARINA GROSSE, Alemania, 1999: Katharina fue finalista para el Preis der Nationalgalerie für junge Kunst [Premio de la Galería Nacional para Artistas Jóvenes] National Gallery Prize for Young Art, y creó una pintura mural para la exhibición de los cuatro finalistas en el Hamburger Bahnhof en Berlín. También exhibió recientemente como expositora única en la Galería Mark Müller de Zurich, Suiza y en la Galería Nächst St. Stephan, Viena, Austria. Katharina creó una pintura mural específicamente para *Selections Fall '99* en el Drawing Center de Nueva York, e hizo una pintura en un cartelera publicitaria en Auckland, Nueva Zelanda durante su residencia en la Universidad de Auckland. Este otoño realizará una pintura mural para el Museo Hammer de la Universidad de California en Los Angeles. Desde 2000, Katharina es Profesora de la Kunsthochschule Berlin-Weissensee.

CHRISTINA HEJTMANEK, EEUU, 2001: Christina estuvo en residencia durante agosto y septiembre de este año y montó una exhibición de sus nuevas fotografías durante el Open House de octubre.

RAGNA HERMANNSDOTTIR, Islandia, 1990: Ragna ha exhibido en toda Islandia y como expositora única en el Museo de Arte Vivo en Reikiavik este año. Durante los últimos tres años, Ragna ha producido y publicado varios libros de arte que combinan imágenes y texto, entre ellos *Hugblaer Atmosphere* y *Sign-Post*.

KATHARINA HINSBERG, Germany, 2000: Katharina's recent catalog, *Zirkumstanzen*, documents her latest solo exhibitions at the Kunstverein Freiburg, the Dortmunder Kunstverein, and her Locker Plant exhibition held during Chinati's 2000 Open House. She was selected for a residency at Cité des Arts, Paris, for the 2002-2003 season, and is preparing solo exhibitions to be held next year at Museum Schloss Hardenberg, Velbert and Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf, Germany.

LEONARD KEMP, USA, 1997: Leonard has been teaching art history, design, and drawing at the University of the Incarnate Word and St. Phillip's College in San Antonio, Texas. He showed his work at the Guadalupe Cultural Arts Center, San Antonio, and the faculty show at St. Phillip's College. Leonard was awarded an ArtPace Travel Grant to study in London, England, and is currently enrolled as a graduate student in anthropology at the University of Texas, San Antonio.

ULRIKE KESSL, Germany, 1997: Ulrike's recent solo exhibitions include shows at Museum Folkwang, Essen, Germany; Goetheinstitut Rotterdam, The Netherlands; Kulturforum Alte Post, Neuss, Germany; and Galerie Kraushaar, Düsseldorf, Germany. Her work has been included in group exhibitions at the City Museum Seoul, Korea; La Vigie, Nimes, France; Kunsthalle Göppingen, Germany; Yale Gallery, Seoul, Korea; and others. Her most recent publication documents several of her recent shows, including her Chinati Locker Plant installation of 1997.

KATHRANNE KNIGHT, USA, 1997: Kathranne has taught painting and drawing at the Creative Arts Workshop in 1997 and 1998. Her paintings were included in the 1999 exhibition *Women in the Visual Arts*, curated by Elizabeth Sussman for the Erector Square Gallery and in this year's exhibition *Artists from the Yale School of Art* at Hilles Gallery.

ANDERS KRÜGER, Denmark, 1994: Anders was selected to be next year's Visiting Artist at California State University Monterey Bay. He was a Visiting Artist at University of California San Diego in 1999, and an Artist in Residence at Headlands Center for the Arts in 1997. He had a solo exhibition at BildMuseet in Umeå, Sweden in 1998, and was

KATHARINA HINSBERG, Alemania, 2000: El catálogo reciente de Katharina, *Zirkumstanzen*, documenta sus últimas exhibiciones en Kunstverein Freiburg, Dortmunder Kunstverein y la antigua fábrica de Chinati en Marfa durante el Open House de 2000. Fue seleccionada como residente en Cité des Arts, París, para la temporada 2002-2003, y está preparando exhibiciones para el año próximo en el Museo Schloss Hardenberg, Velbert y Galerie Gaby Kraushaar, Düsseldorf, Alemania.

LEONARD KEMP, EEUU, 1997: Leonard enseña historia del arte, diseño y dibujo en la University of the Incarnate Word y St. Phillip's College en San Antonio, Texas. Exhibió su obra en el Centro de Arte Cultural Guadalupe en esa misma ciudad y en la exhibición de obras de los profesores de St. Phillip's College. Leonard ganó un subsidio de ArtPace Travel para estudiar en Londres y actualmente estudia antropología a nivel de posgrado en la Universidad de Texas en San Antonio.

ULRIKE KESSL, Alemania, 1997: Sus exhibiciones recientes como expositora única incluyen las del Museum Folkwang, Essen, Alemania; Goetheinstitut Rotterdam, Holanda; Kulturforum Alte Post, Neuss, Alemania; y Galerie Kraushaar, Düsseldorf, Alemania. Sus obras han sido exhibidas en exhibiciones de grupo en el Museo Municipal de Seúl, Corea; La Vigie, Nimes, Francia; Kunsthalle Göppingen, Alemania; Galería Yale, Seúl, Corea; y otros. Su [most recent] publicación documenta varias de sus últimas exhibiciones, incluyendo la del Locker Plant de Chinati en 1997.

KATHRANNE KNIGHT, EEUU, 1997: Kathranne ha enseñado pintura y dibujo en el Taller de Arte Creativo en 1997 y 1998. En 1999 sus pinturas estuvieron incluidas en la exhibición *La mujer en las artes visuales*, dirigida por Elizabeth Sussman para la Galería Erector Square en y en la exhibición *Artistas de la Escuela de Arte Yale* de este año en la Galería Hilles.

ANDERS KRÜGER, Dinamarca, 1994: Anders fue seleccionado como el Artista Visitante en la Universidad Estatal de California en Monterey Bay para el año que viene, cargo que ocupó en la Universidad de California en San Diego en 1999. En 1997 fue Artista en Residencia en el Centro de Arte Headlands. En 1998 tuvo una exhibición como expositor único en BildMuseet, Umeå, Suecia,

included in group shows at Konstin-
dustriMuseet, Copenhagen, Denmark;
Norrtälje Museum, Sweden; and Färgfabri-
ken, Stockholm, Sweden.

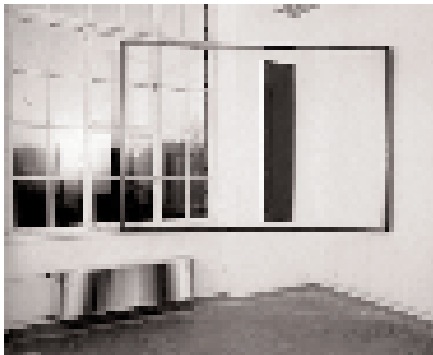
KUMIKO KURACHI, Japan, 1998: Ku-
miko currently lives and works in
Düsseldorf, Germany, as the result
of a Japanese Government Grant to
study overseas. She had a solo exhibi-
tion at the Hillside Gallery in
Tokyo, Japan in 1999, and has
shown work at Cap House, Kobe,
Japan and the Kunstakademie Düs-
seldorf's Rundgang.

MARYELLEN LATAS, USA, 1996: Mary
Ellen is represented by the Barbara
Krakow Gallery, Boston, where she
shows her work regularly in group

y participó en exhibiciones grupales en
Konstin-
dustriMuseet, Copenhagen; el
Museo Norrtälje en Suecia; y Färgfabri-
ken, Estocolmo, Suecia.

KUMIKO KURACHI, Japón, 1998: Kumiko
vive y trabaja actualmente en Düssel-
dorf, Alemania con un subsidio del go-
bierno japonés. Exhibió sus obras co-
mo expositora única en la Galería
Hillside de Tokio en 1999 y ha exhibido
también en la Casa Cap de Kobe, Ja-
pón y el Rundgang de la Kunstakade-
mie Düsseldorf.

MARYELLEN LATAS, EEUU, 1996: Mary
Ellen está representada por la Galería
Barbara Krakow, de Boston, donde ex-
hibe con regularidad. Sus obras han si-



and solo exhibitions. Her work has
also been included in group exhibi-
tions at the New England School of
Art and Design, Suffolk University,
Boston; Fuller Museum of Art, Brock-
ton, Mass.; University Art Museum,
University of New Mexico, Albu-
querque; and others.

BEVERLY LOWRY, USA, 2000: The
book Beverly finished at Chinati,
*Her Dream of Dreams, the Rise and
Triumph of Madam C.J. Walker*, will
be published by Alfred A. Knopf in
the fall of 2002. Her book *Crossed
Over* will be reissued as an Anchor-
Vintage paperback this fall, coincid-
ing with a movie version starring
Diane Keaton and Jennifer Jason
Leigh. Beverly recently completed a
residency in Bellagio, Italy, support-
ed by the Rockefeller Foundation.
She plans to start work on a biogra-

do incluidas en exhibiciones de grupo
en la New England School of Art and
Design de la Universidad Suffolk, Bos-
ton; el Museo de Arte Fuller de Brock-
ton, Massachusetts; el Museo de Arte
de la Universidad de Nuevo México,
Albuquerque; y otro lugares.

BEVERLY LOWRY, EEUU, 2000: El libro
que Beverly terminó en Chinati, *Her
Dream of Dreams: The Rise and
Triumph of Madam C. J. Walker*, será
publicado por Alfred A. Knopf en el
otoño de 2002. Y su libro *Crossed Over*
será reeditado este otoño, coincidiendo
con con la aparición de la versión filmi-
ca protagonizada por Diane Keaton y
Jennifer Jason Leigh. Beverly terminó
hace poco una residencia en Bellagio,
Italia, apoyada por la Fundación Roc-
kefeller. Piensa comenzar su biografía
de Harriet Tubman este otoño y sigue

phy of Harriet Tubman this fall, and
continues to teach and direct the
non-fiction writing track of the Mas-
ters of Fine Arts program at George
Mason University in Fairfax, Vir-
ginia.

JAMES MALONE, USA, 1995: Since
his residency, Jim has regularly
shown at the Jan Weiner Gallery in
Topeka, Kansas; Rachel Harris
Gallery in Fort Worth, Texas; Barry
Whistler Gallery in Dallas, Texas;
and others. He was included in a
group exhibition at the Carlsbad
Museum and Art Center in Carls-
bad, New Mexico earlier this year.

ELIZABETH MCBRIDE, USA, 1995: Elizabeth
moved to Marfa the year
following her residency. She is cur-
rently working on a book of personal
essays about West Texas, and has
published several early chapters in
The Houston Chronicle and *ARTlies*.
She has shown her art work in Mar-
fa and Houston, and created an in-
stallation on low-level atomic radi-
ation poisoning at the office of *The
Big Bend Sentinel* in Marfa in Octo-
ber 1999. Her writings about art
are published in *ARTlies* and *ART-
news*, and Elizabeth is beginning to
write poetry again after spending
most of the past five years on prose.

MICHAEL MEREDITH, USA, 2000: Sev-
eral of the architectural and sound
projects Michael worked on during
his residency last summer have re-
ceived attention in the press. His de-
sign for a private house was fea-
tured in *Architecture Magazine* in
May, and *McSweeney's* Issue No. 6
includes a CD with a selection of
theme songs Michael composed for
friends in Marfa. He taught design
studios at the University of Michigan
School of Architecture last year, and
joined the faculty of architecture at
the University of Toronto, Canada in
the fall of 2001.

ANN-MICHELE MORALES, USA, 1999:
Since her residency, Ann-Michele
has been included in exhibitions at
the Joan Grona Gallery, San Anto-
nio; Art Center, Corpus Christi; and
Mexic-Arte Museum, Austin. She
participated in a two-person show at
the RC Gallery in San Antonio this
October.

VALÉRIE MRÉJEN, France, 1998: Valérie
recently completed a three-
month residency at the 18th Street
Arts Complex in Los Angeles. Her
work is included in this year's *Mark-*

enseñando en el programa de Maestría
en Bellas Artes que ella dirige en la
Universidad George Mason de Fairfax,
Virginia.

JAMES MALONE, Fort Worth, Texas,
1995: Desde que fue residente en Chi-
nati, Jim ha exhibido su obra con regu-
laridad en la Galería Jan Weiner de To-
peka, Kansas; la Galería Rachel Harris
de Fort Worth; la Galería Barry Whis-
tler de Dallas; y otras. También fue in-
cluida en una exhibición grupal en el
Museo y Centro Artístico de Carlsbad,
New Mexico este año.

ELIZABETH MCBRIDE, EEUU, 1995: Eliza-
beth se vino a vivir a Marfa al año si-
guiente de su residencia. Actualmente
está escribiendo un libro de ensayos
personales sobre el oeste de Texas y ha
publicado ya varios capítulos en *The
Houston Chronicle* y *ARTlies*. Ha exhibi-
do sus obras en Marfa y Houston y ha
creado una instalación sobre la intoxi-
cación por radiación atómica de bajo
nivel en las oficinas del *Big Bend Sen-
tinel* en Marfa en octubre de 1999. Sus
artículos sobre arte siguen publicandose
en *ARTlies* y *ARTnews*, y Elizabeth
empieza de nuevo a escribir poesía
después de cultivar durante cinco años
la prosa.

MICHAEL MEREDITH, EEUU, 2000: Varios
de los proyectos arquitectónicos y
acústicos en que Michael trabajaba en
verano pasado durante su residencia
han sido objeto de comentarios en la
prensa. Su diseño para una casa parti-
cular apareció en *Architecture Magazi-
ne* en mayo, y el número 6 de la revista
McSweeney's incluye un CD con una se-
lección de canciones que Michael com-
puso para sus amigos en Chinati. Ense-
ñó diseño en la Escuela de Arquitectura
de la Universidad de Michigan el año
pasado y se incorporará a la Facultad
de Arquitectura de la Universidad de
Toronto, Canadá, este otoño.

ANN-MICHELE MORALES, EEUU, 1999:
Desde que fue residente, Ann-Michele
ha exhibido en la Galería Joan Grona
de San Antonio, el Art Center de Cor-
pus Christi, y el Museo Mexic-Arte en
Austin. Está participante en una exhibi-
ción de dos expositores en la Galería
RC de San Antonio este mes de octubre.

VALÉRIE MRÉJEN, Francia, 1998: Valérie
terminó hace poco una residencia de
tres meses en el 18th Street Art Complex
en Los Angeles. Sus obras se incluyen
en la exhibición *Marcando el territorio*

KUMIKO KURACHI, INSTALLATION AT KUNSTAKADEMIE DÜSSELDORF, GERMANY, 2001.
ANDERS KRÜGER, DEL MAAR, 1998. BILDGALERIE, UMEÅ, SWEDEN.

ing the *Territory* exhibition at the Irish Museum of Modern Art, Dublin; as well as other exhibitions throughout Europe. Last year she showed at the Centre National de la Photographie in Arles, France, and had a solo show at Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon, France, among others.

JOOST VAN OSS, The Netherlands, 1994: During the past few years, Joost has collaborated with Sherrie Levine on several works that were subsequently shown at Paula Cooper Gallery, New York and Jablonka Galerie, Cologne. Individually, he participated in a two-person show at the Westenburg Gallery in Marfa in 1999.

en el Museo Irlandés de Arte Moderno en Dublín y en otras exhibiciones en toda Europa. El año pasado exhibió en el Centro Nacional de Fotografía en Arles, Francia y en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lyon, Francia, entre otros.

JOOST VAN OSS, Holanda, 1994: Durante los últimos años, Joost ha colaborado con Sherrie Levine en varias obras que posteriormente fueron exhibidas en la Galería Paula Cooper de Nueva York y la Galería Jablonka de Colonia. [REPHRASE TO MATCH NEW ENGLISH TEXT NEW ENGLISH TEXT NEW ENGLISH TEXT].



MICHAEL MEREDITH, SKY HOUSE, 2001, DESIGN FOR HOUSE IN CALIFORNIA. CLAUDIA SCHMACKE, XXXX, 1999, CHINATI FOUNDATION.

SIGRUN PAULSEN, Germany, 1996: Sigrun has created several site-specific installations in buildings throughout Germany, including the Evangelische Kirche, Hochheim am Main; St. Marien, Berlin Kreuzberg; Architekturbüro sprinerchrobok, Berlin; and others. Group exhibitions include *Linie – Farbe – Material*, Senat für kulturelle Angelegenheiten, Berlin, and *Zum Thema Quadrat*, Durhammer Galerie, Frankfurt, Germany.

SIGRUN PAULSEN, Alemania, 1996: Sigrun ha creado varias instalaciones específicas para edificios en toda Alemania, incluyendo la Evangelische Kirche, Hochheim am Main; San. Marién, Berlín Kreuzberg; Architekturbüro sprinerchrobok, Berlín; y otros. Sus exhibiciones en grupo incluyen *Linie – Farbe – Material*, Senat für kulturelle Angelegenheiten, Berlín, y *Zum Thema Quadrat*, Galería Durhammer, Frankfurt, Germany.

CARINA PLATH, Germany, 1995: Last year Carina completed her Ph.D. in art history at the Ruhr-Universität Bochum, Germany. She received a Masters Degree from the Center for Curatorial Studies, Bard College, New York earlier this year. She has curated exhibitions at the Goethe In-

CARINA PLATH, Alemania, 1995: El año pasado Carina terminó su doctorado en Historia del Arte en la Ruhr-Universität Bochum en Alemania. Recibió una Maestría del Centro de Estudios Curatoriales, Bard College, Nueva York este año. Ha dirigido exhibiciones en el Instituto Goethe de Nueva York y el Centro

stitut, New York, and the Bard Center for Curatorial Studies. Last summer she held a curatorial internship at the MAK Center for Art and Architecture at the Schindler House, Los Angeles, where she prepared a publication on five years of artists-in-residence at the center. She recently became the director of the Kunstverein Münster, Germany.

MAKOTO SASAKI, Japan, 1999: This year Sasaki's work was included in *By the Hand*, an exhibition at the California University Art Museum, Long Beach, California. He also participated in a show at the Muka Gallery in New Zealand, and had a number of group and solo exhibitions in Japan. Last year he published *Heartbeat Drawings 1995–2000*, documenting five years of drawings based on the beat of his heart.

CLAUDIA SCHMACKE, Germany, 1999: Claudia was invited to participate in *Selections Fall 2001* at the Drawing Center, New York, as well as a group exhibition at the Goethe Institut New York. Earlier this year she was a resident at the Bemis Foundation in Omaha, Nebraska, and participated in the International Studio Curatorial Program in New York last year. Solo exhibitions of her work were recently held at artothek, Cologne, Germany; North Utstillingsted, Copenhagen, Denmark; and Kunstverein Recklinghausen, Germany; among others.

ANDREAS SCHMID, Germany, 2000: Since his residency at the end of last year, Andreas showed his work at Centre d'Art Passerelle in Paris, France, and is planning exhibitions at Goethe Institut Hong Kong and Sammlung Daimler Chrysler, Berlin, Germany during 2002. He continues to publish and lecture about contemporary Chinese art, and organized the 2001 symposium "The Artist's Voice" in collaboration with the Academy of Fine Arts Berlin and the Institute for Foreign Relations. Andreas also was a visiting artist in Ljubljana, Slovenia, during 2001.

ANDREAS KARL SCHULZE, Germany, 1993: Andreas has had solo exhibitions in Europe, Australia, and Japan, including shows at Kunsthistorisches Institut, Bonn, Germany; Gallery Yamaguchi, Osaka, Japan; Petra Bungert Projects, Brussels, Belgium; Goethe Institut, Osaka, Japan; Pestorius Gallery, Brisbane, Australia; and others. Last year he

Bard de Estudios Curatoriales. El verano pasado hizo un internado curatorial en el Centro MAK de Arte y Arquitectura de la Casa Schindler en Los Angeles, donde preparó una publicación sobre cinco años de artistas en residencia en el Centro. Hace poco fue nombrada directora del Kunstverein Münster en Alemania.

MAKOTO SASAKI, Japón, 1999: Este año la obra de Sasaki estuvo incluida en la exhibición *Por la mano* en el Museo de Arte de la Universidad de California en Long Beach. También participó en una exhibición en la Galería Muka en Nueva Zelanda y en una serie de exhibiciones en Japón. El año pasado publicó sus *Dibujos al ritmo del corazón 1995–2000*, recogiendo cinco años de dibujos basados en los latidos de su corazón.

CLAUDIA SCHMACKE, Alemania, 1999: Claudia fue invitada a participar en *Selecciones otoñales 2001* en el Centro de Dibujo de Nueva York y también en una exhibición de grupo en el Instituto Goethe en esa ciudad. Este año estuvo como residente en la Fundación Bemis en Omaha, Nebraska y participó en el Programa Curatorial de Estudio Internacional el año pasado en Nueva York. Como expositora única ha exhibido sus obras en artothek, Colonia, Alemania; Utstillingsted del Norte, Copenhague, Dinamarca; y el Kunstverein Recklinghausen, Alemania, entre otros.

ANDREAS SCHMID, Alemania, 2000: Desde su residencia al final del año pasado, Andreas ha exhibido su obra en el Centre d'Art Passerelle en París y planea otras exhibiciones para el Goetheinstitut Hong Kong y Sammlung Daimler Chrysler en Berlín durante 2002. Sigue publicando y dando conferencias sobre el arte chino contemporáneo, y organizó el simposio "La voz del artista" en colaboración con la Academia de Bellas Artes de Berlín y el Instituto de Relaciones Exteriores. Andreas será artista visitante en Ljubljana, Eslovenia, a finales de este año.

ANDREAS KARL SCHULZE, Alemania, 1993: Andreas ha exhibido como expositor único en Europa, Australia y Japón, incluyendo eventos en el Kunsthistorisches Institut, Bonn, Alemania; Galería Yamaguchi, Osaka, Japón; Proyectos Petra Bungert, Bruselas, Bélgica; Instituto Goethe, Osaka, Japón; Galería Pestorius, Brisbane, Australia; y otros. El año pasado participó junto

participated alongside Ingólfur Arnarsson in the group exhibition *hvít* at the Living Art Museum in Reykjavik, Iceland.

KATE SHEPHERD, USA, 1996: Following her first residency, Kate returned to Chinati in 1997 to create a series of prints in the museum's print studio. She was invited for a residency at the Lannan Foundation in Santa Fe in 1999, where she exhibited paintings and drawings created during her stay there. Lannan subsequently published a catalog featuring the work. More recently, Kate's work was the subject of solo exhibitions at Galerie Lelong in New York and Barbara Krakow Gallery in Boston.



KATE SHEPHERD, LIGHT SHARD, SPANISH GRILLE (WINDOW ON LEFT), 2001. INSTALLATION VIEW IN ARTIST'S STUDIO. EMI WINTER, UNTITLED WOODBLOCKS, 2001. CHINATI FOUNDATION.

JENNIFER SIEGAL, USA, 1997: Since 1997 Jennifer is an Associate Professor at Woodbury University in Burbank, California. Her architecture firm, Office of Mobile Design (OMD), has been active since 1998, focusing on the design and construction of portable, demountable, and mobile structures. OMD's work has received a number of awards and has been published in magazines like *Domus*, *Dwell*, *LA Architect*, *Lotus*, *Wallpaper*. Jennifer's projects have also been exhibited at Form Zero Art+Architecture Bookstore, Santa Monica; Pacific Design Center, Los Angeles; University of Southern California School of Architecture Gallery, Los Angeles; and others.

DANIELA STEINFELD, Germany, 1997: Recent solo exhibitions of

with Ingólfur Arnarsson in the exhibition *grulap hvít* en el Museo de Arte Vivo en Reikiavik, Islandia.

KATE SHEPHERD, EEUU, 1996: Tras su primera residencia, Kate volvió a Chinati en 1997 para crear una serie de grabados en nuestro estudio. La invitaron a ser residente en la Fundación Lannan en Santa Fe en 1999, donde exhibió pinturas y dibujos creados durante su permanencia allí. Posteriormente, Lannan publicó un catálogo con estas obras. Más recientemente, la obra de Kate se exhibió en la Galería Lelong en Nueva York y la Galería Barbara Krakow en Boston.

JENNIFER SIEGAL, EEUU, 1997: Desde 1997 Jennifer es Profesora Adjunta de la Universidad Woodbury en Burbank, California. Su empresa arquitectónica, Office of Mobile Design (OMD), es activa desde 1998, concentrándose en el diseño y la construcción de estructuras portátiles, montables y móviles. La labor de OMD ha sido acreedor a una serie de reconocimientos y se ha publicado en revistas como *Domus*, *Dwell*, *LA Architect*, *Lotus*, y *Wallpaper*. Los proyectos de Jennifer han sido exhibidos también en la Librería Form Zero Arte+Arquitectura en Santa Monica; Pacific Design Center, Los Angeles; la Galería de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de California del Sur en Los Angeles; y otros lugares.

DANIELA STEINFELD, Alemania, 1997: Daniela ha exhibido como expositora

Daniela's work were held at Konrad Fischer Galerie, Düsseldorf, Germany; Sara Meltzer Gallery, New York; Vous Etes Ici, Amsterdam, The Netherlands; Fries Museum, Leeuwarden, The Netherlands; DEKP Kunstraum, Hannover, Germany; and others. Her work was included in many group exhibitions in Europe and the United States, including shows at USF Contemporary Art Museum, Tampa, Florida; University of Dallas Haggerty Gallery, Irving, Texas; Neue Kunst Galerie, Mannheim, Germany; A.A. Wallace Gallery, SUNY College, New York; Schnitt Ausstellungsraum, Cologne, Germany; Kunsthall Rotterdam, The Netherlands; and others.

SONNY THORBJORNSDOTTIR, Iceland, 1993: Sonny has participated in several exhibitions in Iceland and Germany. During the past seven years she has been working in theater, designing stages and costumes. Since last year she has been working as a designer and the cultural attaché for the Living Art Museum in Reykjavik, Iceland.

KARIEN VANDEKERKHOVE, Belgium, 1997: Recent solo exhibitions of Karien's work were held at CC De Spil, Roeselare, Belgium and Croxhapox, Gent, Belgium. She was also included in group shows at artistcollective, Oostende, Belgium; Galerie Shiko, Tokyo, Japan; and in Axis, an exhibition that traveled from Ghent to Jakarta and Singapore. She continues to lecture regularly at the Bko, Brussels/Overijse, Belgium.

RICHARD WEARN, New Zealand, 1999: After being a Visiting Professor at Ohio University in Athens, Ohio from 1999 to 2000, Richard taught at the University of Cincinnati as an adjunct faculty member. He had a solo exhibition at the Linda Schwartz Gallery in Cincinnati this year, and was included in a group show at the Contemporary Arts Center, Cincinnati, last year.

BRIAN WENDLEMAN, Sweden, 1991: Brian was selected as an artist in residence at the Nordic Artists' Centre, Norway for the 2001/2002 season.

JOHN WESLEY, USA, 1989: Last year Jack's work was the subject of an extensive retrospective accompanied by a catalogue at PS1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York. The Fogg Art Museum at Har-

única últimamente en la Galería Konrad Fischer, Düsseldorf, Alemania; Galería Sara Meltzer, Nueva York; Vous Etes Ici, Amsterdam; Museo Fries, Leeuwarden, Holanda; DEKP Kunstraum, Hannover, Alemania; y otros. Sus obras estuvieron incluidas en muchas exhibiciones grupales en Europa y los Estados Unidos, incluyendo el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Florida del Sur en Tampa; la Galería Haggerty de la Universidad de Dallas en Irving, Texas; Neue Kunst Galerie, Mannheim, Alemania; Galería A.A. Wallace, SUNY College, Nueva York; Schnitt Ausstellungsraum, Colonia, Alemania; Kunsthall Rotterdam, Holanda; y otros lugares.

SONNY THORBJORNSDOTTIR, Islandia, 1993: Sonny ha participado en varias exhibiciones en Islandia y Alemania. Durante los últimos siete años ha trabajado en el teatro diseñando trajes y decorados. Durante el último año ha trabajado como diseñadora y como agregada cultural para el Museo de Arte Vivo en Reikiavik, Islandia.

KARIEN VANDEKERKHOVE, Bélgica, 1997: Exhibiciones recientes de sus obras exclusivamente se llevaron a cabo en CC De Spil en Roeselare, Bélgica y Croxhapox en Gante, Bélgica; la Galería Shiko, Tokio; y en Axis, una exhibición que viajó desde Gante a Yakarta. Karien sigue dando conferencias regularmente en el Bko de Bruselas/Overijse, Bélgica.

RICHARD WEARN, Nueva Zelandia, 1999: Tras ocupar el cargo de Profesor Visitante en la Universidad de Ohio en Athens, Ohio de 1999 a 2000, Richard se afilió a la Universidad de Cincinnati. Exhibió como expositor único en la Galería Linda Schwartz de Cincinnati este año y participó en una exhibición de grupo en el Centro de Arte Contemporáneo en la misma ciudad el año pasado.

BRIAN WENDLEMAN, Suecia, 1991: Brian fue seleccionado como artista en residencia en el Centro de Artistas Nórdicos en Noruega para la temporada 2001-2002.

JOHN WESLEY, EEUU, 1989: El año pasado la obra de Jack fue el tema de una amplia exhibición retrospectiva acompañada de un catálogo en el Centro de Arte Contemporáneo PS1 en Long Island City, Nueva York. El Museo de Arte

vard University in Cambridge, Massachusetts, showed his work earlier this year, and Chinati organized an extensive exhibition of his paintings and gouaches in 1998. Additional solo exhibitions have been held at Texas Gallery, Houston; Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles; Fredericks Freiser Gallery, New York; and Danese Gallery, New York. He will have solo shows at Gagolian Gallery, London, England, and Fredericks Freiser Gallery, New York. The Chinati Foundation is preparing to renovate a building on the museum grounds for a permanent installation of his work (see Message from the Director, p. 2), and is very grateful for his contribution of four editions of silkscreens to benefit the museum (see Chinati Editions, p.38).

EMI WINTER, Mexico, 2001: During her residency at the beginning of the year, Emi worked with master printer Robert Arber in Chinati's print studio to complete several groups of prints. The resulting relief prints and woodblocks were shown in Marfa during Chinati's May symposium, and have subsequently been shown at the Instituto de Artes Gráficas in Oaxaca, Mexico.

JUREK WYBRANIEC, Australia, 1996: Jurek teaches at the Western Australian School of Art, Design and Media in Perth, Australia. Recent solo exhibitions of his work have been held at Goddard de Fiddes Contemporary Art, Perth; Project 11, Sydney Australia; Hebel_121, Basel, Switzerland; and elsewhere. He has organized several joint exhibitions with fellow former resident Daniel Göttin, including *lounge* at Goddard de Fiddes Contemporary Art and *WASADM project* at the Western Australian School of Art, Design and Media. Jurek will have an Australia Council Studio Residency in Los Angeles during 2002.

ARTISTS IN RESIDENCE/ ARTISTAS EN RESIDENCIA 2002:

Gudrun Flach, Germany
Jaroslaw Flicinski, Poland
Hlynur Hallsson, Iceland
Graciela Hasper, Argentina
Nestor Kruger, Canada
Albrecht Kunkel, Germany
Katie Merz, United States
Thomas Müller, Germany

Fogg de la Universidad Harvard, en Cambridge, Massachusetts, exhibió su obra este año, y Chinati organizó una extensa exhibición de sus pinturas y gouaches en 1998. También ha exhibido como expositor único en la Galería Texas de Houston; Galería Daniel Weinberg, Los Angeles; Galería Fredericks Freiser, Nueva York; y Galería Danese, Nueva York. El año entrante exhibirá en la Galería Gagolian de Londres y la Galería Fredericks Freiser en Nueva York. La Fundación chinati se prepara actualmente para renovar uno de sus edificios para instalar su obra en forma permanente (ver "Mensaje de la directora", pág. 2) y le agradece mucho que haya aportado cuatro ediciones de serigrafías en beneficio del museo (ver "Ediciones Chinati", pág. 38).

EMI WINTER, México, 2001: Durante su residencia a principios de este año, Emi trabajó con Robert Arber en el estudio de Chinati para realizar varios grupos de grabados. Las obras que resultaron de esta experiencia fueron exhibidas en Marfa durante el simposio patrocinado por Chinati en el mes de mayo, y posteriormente se han exhibido en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, México.

JUREK WYBRANIEC, Australia, 1996: Jurek enseña en la Escuela de Arte, Diseño y Medios del Oeste de Australia en la ciudad de Perth. Últimamente ha exhibido su obra como expositor único en Arte Contemporáneo Goddard de Fiddes, en Perth; Project 11, Sydney, Australia; Hebel_121, Basel, Switzerland; y otros lugares. Ha organizado varias exhibiciones conjuntamente con nuestro también ex residente Daniel Göttin, entre ellas *lounge*, en Arte Contemporáneo Goddard de Fiddes y *WASADM project* en la Escuela de Arte, Diseño y Medios del Oeste de Australia. Jurek estará en Los Angeles en el año 2002 como residente patrocinado por el Australia Council.

Internships

The Chinati Foundation initiated a University Internship Program in 1990, and has hosted seventy-eight students and recent graduates since that time. Interns come from throughout Texas, the United States, and abroad. To date, students from ten foreign countries are represented among our past interns. Typically, six to eight interns come for periods of up to three months each. They are exposed to many different areas of the museum operation, such as conducting tours of the collection for visitors, assisting with research, maintaining the grounds and buildings, providing administrative support, preparing exhibition spaces, and assisting in the preparation of museum events and publications.

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

To apply for an internship position, please send a resume and cover letter describing your interests and experience.

Museum internships are generously supported by the **HAMMAN FOUNDATION** and the **TEXAS COMMISSION ON THE ARTS**.

INTERNS/INTERNADOS 2001:

Justin Almqvist, Grand Prairie, Texas
Justin Beal, Yale University, New Haven, Connecticut
Francis Berden, Provinciale Hogeschool Limburg, Belgium
Landon Brown, Art Institute of Chicago, Illinois
Christopher B. Fellerhoff, University of Illinois
Anders Hansen, Royal Academy of Fine Arts, Copenhagen, Denmark
Anne Mannes, San Francisco, California
Colin Rae, Edinburgh College of Art, Scotland
Tina Weidner, Munich, Germany
Erica van Zon, Auckland University of Technology, New Zealand

Internados

Desde que la Fundación Chinati inauguró en 1990 su Programa para Internados Universitarios, han participado más de 78 estudiantes y graduados provenientes de todo el estado de Texas, los Estados Unidos y diez países extranjeros. En años recientes hemos recibido de seis a ocho internos cada vez durante periodos de hasta tres meses. Los internos trabajan en estrecha colaboración con todo el personal de Chinati, llegando a conocer varios aspectos de la operación del museo: servir de guía a los visitantes, ayudar con la investigación, contribuyendo al mantenimiento de las instalaciones, brindando apoyo administrativo, preparando espacios de exhibición y asistiendo en la preparación de eventos y publicaciones del museo.

Los internados son principalmente para alumnos universitarios, muchos de los cuales reciben crédito académico en la institución donde están inscritos. Invitamos solicitudes: hay vacantes durante todo el año y revisamos continuamente las solicitudes. Los participantes se hospedan en las instalaciones del museo y reciben un estipendio de \$75 semanales. Gozan de pleno acceso a nuestra colección y biblioteca y de la oportunidad única de relacionarse con arquitectos, pintores, estudiosos y otros profesionales que visitan Chinati. Tienen contacto diario con visitantes al museo, personal, artistas en residencia y otros internos.

Para solicitar un internado, favor de enviar una carta en que describa sus intereses y experiencias, adjuntando su curriculum.

Los internados del museo gozan del generoso apoyo de la FUNDACION HAMMAN y la TEXAS COMMISSION ON THE ARTS.

Summer Art Classes

2001

The 2001 Summer Art Program for local children was taught by sculptor Kate Hunt, who first came to Marfa in 1998 to attend the Chinati Foundation's *Art and Architecture* symposium on a faculty grant from Lawrence University in Appleton, Wisconsin. During the past two years she was the chair of the studio division of the School of Visual Arts at the University of North Texas in Denton, where she taught sculpture and brought computer technology into the program. She visited the Chinati Foundation regularly and

Clases de arte en el verano de 2001

El Programa de Arte en el Verano para los niños de la localidad estuvo a cargo de la escultora Kate Hunt, quien vino por primera vez a Marfa en 1998 para asistir al simposio *Arte y arquitectura* con un subsidio de la Universidad Lawrence en Appleton, Wisconsin. Durante los últimos dos años Hunt fue directora del departamento de estudio de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad de North Texas en Denton, donde enseñó escultura e incorporó la tecnología de las computadoras a su progra-

tion, teaching aspects of color and form, solid versus transparent structures, and natural versus artificial light. Working with paper, wood, and paint, the students made sculpture and built functional objects like benches and small chairs. Fun projects resulted in the construction of birdhouses, suits of armor and swords, and animal figures. The program concluded with the traditional Family Day, featuring an exhibition of the students' work at Chinati's Locker Plant building in downtown Marfa. The public reception was enjoyed by many family members and visitors from the community.

Kate Hunt was assisted by Chinati intern Francis Berden, a painter from Belgium, and Marfa High School student Ruben Madrid. The Chinati Foundation is grateful for donations and assistance this program received from area residents Rob Crowley, Billy Marginot, and Troy Sheldon.

de Flavin exhibidas al aire libre. Los proyectos asignados se relacionaban directamente a la colección, enseñando aspectos de color y forma, estructuras macizas y transparentes, y luz natural y artificial. Trabajando con papel, madera y pintura, los estudiantes hicieron esculturas y construyeron objetos prácticos como bancas y sillas pequeñas. Los divertidos proyectos resultaron en la fabricación de casitas para pájaros, espadas y armaduras, y figuras de animales. El programa finalizó con el tradicional Día de la Familia, en que hubo exhibición de las obras de cada estudiante, desfile y un picnic disfrutado por familiares y visitantes de la comunidad.

Kate Hunt fue asistida en su labor por Francis Berden, un pintor belga e interno de Chinati, y por el preparatoriano Rubén Madrid de Marfa. La Fundación Chinati agradece también los donativos y la ayuda prestados al programa por Rob Crowley, Billy Marginot y Troy Sheldon.



coordinated student volunteers to help the museum during annual Open House celebrations and symposia.

The summer art classes have been an important part of the Chinati Foundation's educational programming since the late 1980s, and continue to be offered free of charge to local elementary and middle school students. This year more than fifty children were enrolled in two sessions, meeting twice a week during the months of June, July, and August. Building on the previous year's curriculum of mainly two-dimensional work, the focus this summer was on sculpture. Students toured Chinati's permanent installations to look at and discuss the new Dan Flavin installation and Donald Judd's outdoor concrete works. Classes were developed to relate projects to the collec-

ma. Visitó regularmente la Fundación Chinati y coordinó a los estudiantes voluntarios que ayudaban en el museo durante los festejos y simposios del Open House anual.

Las clases de arte veraniegas han sido un aspecto importante de la programación educativa de la Fundación Chinati desde finales de los 1980s, y siguen ofreciéndose gratuitamente a los muchachos de las primarias y secundarias de la localidad. Este año, se inscribieron más de 50 alumnos en dos sesiones, las cuales se celebraban dos veces por semana durante los meses de junio, julio y agosto. Partiendo de tema del año pasado—obras en dos dimensiones principalmente—se hizo hincapié este año en la escultura. Los participantes hicieron un recorrido de las instalaciones permanentes de Chinati para observar y discutir la nueva instalación de Dan Flavin y las obras de concreto

Open House 2001

The fifteenth annual Chinati Foundation Open House celebration took place on October 6 and 7, 2001. In addition to open viewing of the permanent collection, Chinati opened a temporary exhibition by Fred Sandback that will remain on view through August 2002. Sandback also gave an informal talk at his exhibition on Saturday afternoon, which took the shape of a conversation with Michael Govan, Marianne Stockebrand, and Gianfranco Verna. Artist in Residence Christina Hejtmank showed an exhibition of photographs created during her stay, and former Lannan Foundation residents Dana Levin and Deborah Eisenberg read from their work at the Marfa Book Co. on Saturday afternoon. The traditional Saturday Open House Dinner was attended by about 800 guests, including several hundred friends from the local community. Held at the Arena, the evening featured music by Mariachi Aquila and a traditional bonfire after dark. Artist in Residence Howard Goldkrand brought the evening to a close with a special sound event performed in collaboration with his partner Beth Coleman, aka DJ Singe.

The Chinati Foundation also hosted a Benefit Dinner catered by Hous-

Open House 2001

El XV Open House anual de la Fundación Chinati se celebró los días 6 y 7 de octubre de 2001. Además de exhibir su colección permanente, Chinati presentará una exhibición temporal de Fred Sandback, que permanecerá en Chinati hasta finales de agosto de 2002. El artista dio una presentación informal el sábado por la tarde, la cual consistió en una conversación con Michael Govan, Marianne Stockebrand y Gianfranco Verna. La artista en residencia Christina Hejtmank exhibió fotografías creadas durante su estadía, y los residentes de la Fundación Lannan, Dana Levin y Deborah Eisenberg, dieron una lectura de su obra en la Marfa Book Company la tarde del sábado. A la tradicional cena del sábado asistieron unos 800 invitados, además de varios centenares de amigos de la comunidad local. La cena fue en la Arena, con música del Mariachi Aquila y una hoguera después de oscurecer. El artista en residencia Howard Goldkrand presentó un evento acústico especial con su colega Beth Coleman, también conocida como DJ Singe.

La Fundación Chinati también patrocinó una cena con servicio de comida proporcionado por Houston's Café Annie el viernes 5 de octubre en la Arena para recabar fondos. Parte del progra-

ton's Café Annie on Friday, October 5 at the Arena. Part of the evening program was a staged reading of Wallace Shawn's play *Marie and Bruce* directed by Chinati's Associate Director Rob Weiner. Wallace Shawn and Deborah Eisenberg read the play's leading rolls, and the supporting cast featured local residents, friends, and special guests. A second public performance was held on Saturday for Open House visitors and the Marfa community. The Chinati Foundation is very grateful to Wallace Shawn and Deborah Eisenberg for their enthusiastic participation in this event, to Ben Berryhill and Robert Del Grande of Café Annie for their contribution of the Benefit Dinner, and to Pablo Alvarado, Lynn and Tim Crowley, Janie and Dick DeGuerin, Rand and Jeannette Elliott, and Charles Mary Kubricht and Ron Sommers for their generous support of the Open House program.

Conservator Hired at Chinati

The Chinati Foundation is pleased to announce the addition of a new staff member, Francesca Esmay, as the museum's first full-time conservator. She holds a Masters Degree from Columbia University's graduate program in Architectural Conservation and has worked in the Objects Conservation departments of the Museum of Modern Art and the Metropolitan Museum of Art in New York. At Chinati, she supervises the establishment of a new conservation studio and laboratory.

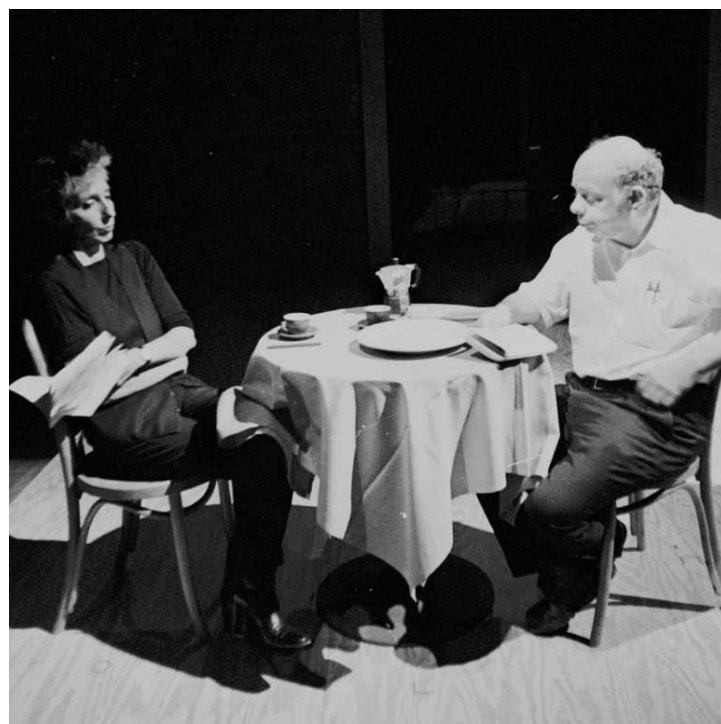
THE CHINATI FOUNDATION HAS RECEIVED GENEROUS GRANTS TOWARDS A NEW CONSERVATION FACILITY AND EQUIPMENT FROM THE BROWN FOUNDATION AND THE HOUSTON ENDOWMENT, INC.

Judd Exhibitions in Europe

In 2002, three European museums will present major exhibitions of Donald Judd's work. Tate Modern in London and the Stedelijk Museum in

ma consistió en una lectura dramática de la obra *Marie y Bruce*, de Wallace Shawn. La pieza fue ejecutada por Wallace Shawn y Deborah Eisenberg en los papeles estelares, apoyados por un reparto de vecinos de la localidad e invitados especiales. La obra se repitió el sábado para los visitantes generales del Open House y la comunidad de Marfa.

La Fundación Chinati agradece profundamente a Wallace Shawn y Deborah Eisenberg su entusiasta participación en este evento, a Ben Berryhill y Robert Del Grande del Café Annie por su contribución de la cena, y a Pablo Alvarado, Lynn y Tim Crowley, Janie y Dick DeGuerin, y Charles Mary Kubricht y Ron Sommers por su generoso apoyo



DEBORAH EISENBERG AND WALLACE SHAWN DURING THE STAGED READING

OF SHAWN'S MARIE AND BRUCE AT THE CHINATI FOUNDATION.

del programa del Open House.

Nueva conservadora en Chinati

La Fundación Chinati se complace en anunciar que Francesca Esmay se ha afiliado con la Fundación en calidad de conservadora, la primera persona en ocupar este cargo tiempo completo. Francesca obtuvo su Maestría del Programa de Conservación Arquitectónica de la Universidad Columbia y ha trabajado en los departamentos de Conservación de Objetos del Museo de Ar-

Amsterdam are collaborating on the first major Judd retrospective since the artist's death in 1994, and an exhibition organized by the Bielefeld Kunsthalle in Germany will concentrate on Judd's early work. The Bielefeld exhibition opens on May 5 and remains on view through July 21, 2002. With approximately 70 works including paintings from the 1950s, drawings, and sculpture, Bielefeld will feature exemplary Judd works that have never been exhibited. The show is being curated by Thomas Kellein and will be accompanied by an illustrated catalogue.

The Tate Modern/Stedelijk Museum retrospective will first be shown in Amsterdam, where it will open in late May and remain on view

through August, 2002. The show will then travel to London and be on view at the Tate Modern from September 19, 2002 through January 5, 2003. It will begin with Judd's first three-dimensional pieces from the early 1960s and will then follow the development of his work – Judd's original use of industrial materials, the complex handling of color, and refined spatial considerations. A group of 16 plywood wall pieces from 1978 will be loaned from the Chinati Foundation's collection. The exhibition is curated by Nicholas Serota, Director of the Tate, London and Rudi Fuchs, Director of the Stedelijk Museum, Amsterdam, and will also be accompanied by a fully illustrated catalogue with essays by Fuchs, Serota, David Batchelor, David Raskin, and Richard Shiff.

te Moderno y el Museo de Arte Metropolitano en Nueva York. Aquí en Chinati, coordinará el establecimiento de un nuevo estudio y laboratorio de conservación.

[SPANISH: CHINATI HAS RECEIVED GENEROUS GRANTS TOWARDS A NEW CONSERVATION FACILITY AND EQUIPMENT FROM

THE BROWN FOUNDATION AND THE HOUSTON ENDOWMENT, INC.]

Exhibiciones de Judd en Europa

En el año 2002 habrá importantes exhibiciones de la obra de Donald Judd en tres museos europeos. El museo Tate Modern de Londres y el Stedelijk de Amsterdam están en colaboración para hacer la primera exhibición retrospectiva desde la muerte del artista en 1994, mientras que otra exhibición organizada por el Bielefeld Kunsthalle en Alemania, que se celebrará del 5 de mayo al 21 de julio de 2000, se enfocará en las obras de Judd de su primera época. Aproximadamente 70 obras que incluyen pinturas de los años cincuenta, dibujos y esculturas, Bielefeld pondrá al alcance del público obras que nunca se han exhibido. El curador del evento es Thomas Kellein, y habrá catálogo ilustrado. La exhibición de Tate Modern/Stedelijk aparecerá primero en Amsterdam, donde se inaugurará a finales de mayo y permanecerá hasta finales de agosto de 2002. Luego se transportará a Londres, donde se podrá apreciar en el Tate Modern desde septiembre 19 hasta el 5 de enero de 2003. Comienza desde las primeras piezas de Judd en tres dimensiones, que datan de principios de los sesenta, y seguirá el desarrollo de su obra: su uso original de materiales industriales, el complejo manejo del color y las consideraciones sofisticadas del espacio. La Fundación Chinati prestará un conjunto de 16 piezas para pared hechas de triplay en 1978 a la exhibición, que estará curada por Nicholas Serota, Director del Tate, y Rudi Fuchs, Director del Stedelijk e incluirá un catálogo ilustrado con ensayos escritos por Fuchs,

Serota, David Batchelor, David Raskin y Richard Shiff.

Chinati in the Press

THE NEW YORKER

LIGHT IN JUDDLAND
BY PETER SCHJELDAHL

...The place should be world famous, somehow. But Chinati, like its founder, bristles with defenses against vulgar renown. Such is its cussedness and esoteric glamour. Despite Chinati's reputation as the Xanadu of Minimalism, I had somehow avoided visiting it until late this summer, on the occasion of the installation of a marvelous work – *Untitled (Marfa project)* – by Judd's closest artistic peer, the late Dan Flavin. The piece deploys three hundred and sixty colored fluorescent lights in six former barracks. Its effect, like that of Chinati over all, is both punctilious and intoxicating. Chinati anticipates visitors who are more pilgrims than tourists.... Dan Flavin, the light sculptor, was something of a Braque to Judd's Picasso, though he was less obviously subordinate in achievement. Flavin's work has brought home to more than one art lover the world-changing import of Minimalism, which reversed the old order of subject and object in artistic experience. Instead of focussing on a thing, a viewer becomes the self-conscious focus of a situation – and what's more situational than light? The experience of being literally illuminated by Flavin's cannily arrayed, perfectly scaled fluorescent fixtures can have emotional consequences that seem preposterously out of proportion to their matter-of-fact cause.... *Untitled (Marfa project)* is a triumphant handshake of Judd and Flavin at the summit of that world.... The general effect is enforced meditation. No matter how busy your mind may be, its circuits are overridden by the work's steady effulgences....The piece would be overbearing if you tried to resist it, but resistance is out of the question. You have never encountered anything that is at once more laconic and more beautiful....

The New Yorker, September 25, 2000

Recortes De Prensa

LUZ EN JUDDLANDIA
POR PETER SCHJELDAHL

...este lugar debería ser, de alguna manera, mundialmente famoso. Pero Chinati, al igual que su fundador, repudia el vulgar renombre. Así es su exasperante idiosincrasia y su esotérico glamour. Pese a su fama como el Xanadú del minimalismo, por alguna razón yo había podido evitar conocerlo hasta finales de este verano, cuando se instaló allí una obra maravillosa, "Sin título (Proyecto Marfa)", de Dan Flavin, digno colega artístico de Judd. En ella se despliegan 360 luces de color fluorescentes en seis antiguos cuarteles militares. Su efecto, como el que produce Chinati en general, es al mismo tiempo meticuloso y embriagante. Chinati se dispone a recibir visitantes que más bien son peregrinos, no turistas... Dan Flavin, el escultor con luz, era algo así como el Braque que se contraponía al Picasso que representaba Judd, aunque su subordinación en cuanto a lo que logró resulta menos evidente. La obra de Flavin subraya, para más de un amante del arte, la estremecedora importancia del minimalismo, que invirtió el viejo orden de sujeto y objeto dentro de la experiencia artística. En lugar de fijar su atención en una cosa, el observador se convierte a sabiendas en el punto focal de una situación – y (acaso existe algo más situacional que la luz? La experiencia de sentirse iluminado literalmente por estas instalaciones tan astutamente situadas y hechas a tan perfecta escala es capaz de producir consecuencias emocionales que parecen absurdamente desproporcionadas con respecto a su humilde origen y causa... "Sin título (Proyecto Marfa)" es un triunfante apretón de manos entre Judd y Flavin en la cima de ese mundo... El efecto general es el de la meditación obligada. Por muy ocupado que se encuentre el cerebro y sus circuitos, éstos se ven conquistados por las constantes refulgencias de la obra... la cual sería intimidante si uno tratara de resistirla, mas la resistencia es imposible, inútil. No se ha encontrado jamás nada que sea a la vez más lacónico y más hermoso...

The New Yorker, 25 de septiembre de 2000

ARTFORUM

THE THERE THERE
BY RONALD JONES

On October 7 and 8, the art faithful (some 1,000 in all) will converge on a tiny town in West Texas. Their Mecca? The annual Chinati Foundation Open House. When Donald Judd pitched camp in an abandoned army fort in Marfa back in '82, it seemed as if he had gone out of his way to pinpoint the middle of nowhere. But ever since the foundation opened its doors to the public four years later, the art savvy (and social) have flocked to the remote location – at least for the annual Open House.

...For anyone who has made the pilgrimage, the willingness of the culture cognoscenti to break from the art world's gravitational centers isn't hard to understand: To walk among the foundation's low-lying, unadorned buildings, all but swallowed up by a desert that extends in every direction, is to feel the pull this austere landscape must have exerted on the artist. Judd envisioned a phenomenal symmetry between sublime culture and sublime nature, and much of the work he selected for the foundation helps make that equilibrium explicit – while reconfirming his taste for the unambiguous....

If the Minimalist magic anticipated when the lights officially go on in the newest addition to Judd's desert museum-cum-Gesamtkunstwerk is at times a little overshadowed by all the schmoozing,...the convergence of two protean talents against an awe-inspiring vista fairly guarantees that the ado will be about something....

Artforum, September 2000

VANITY FAIR

SAFE FLAVIN:
DAN FLAVIN LIGHTS UP TEXAS
BY DAVE HICKEY

You stand with your companions amid hued surfaces in an atmosphere of shadowless luminosity, at once beholders of and participants in a work of art composed of its own specters – as if auditioning to be angels in a 14th century painting, or shopping in a convenience store.

LA EXPERIENCIA QUE
VALE LA PENA
POR RONALD JONES

El 7 y 8 de octubre acudirán a un pueblo del oeste de Texas los apasionados del arte (entre todos, unas mil gentes). (Su Mecca? El Open House anual de la Fundación Chinati. Cuando Judd acampó en Marfa en 1982, en una fortaleza del ejército, parecía que se había esforzado precisamente para situarse geográficamente en medio de la nada. Pero desde que la Fundación abrió sus puertas al público cuatro años después, los conocedores (y los sociables) del arte acuden con entusiasmo a este remoto paraje, al menos para el Open House anual...

Como lo comprenderán los que hayan hecho el peregrinaje, no resulta difícil para los conocedores de nuestra cultura abandonar los centros gravitacionales del mundo del arte, ya que el caminar entre los edificios bajos y escuetos de la Fundación, casi tragados por un desierto que se extiende en todas las direcciones, evoca en el caminante la misma atracción austera que debió tentar a Judd. El aprehendió una simetría fenomenal entre la cultura sublime y la naturaleza sublime, y muchas de las obras que escogió para la Fundación ayudan a explicitar esa simetría, al mismo tiempo que revalidan su propio gusto por lo inequívoco....

Si, cuando las luces se enciendan oficialmente, la magia minimalista en el museo desértico de Judd se ve minimizada a veces ella misma por las pláticas y chácharas de los concurrentes, al menos la convergencia de dos enormes talentos proteicos dentro de este imponente escenario con vista panorámica garantizará que la experiencia habrá valido la pena con creces....

Artforum, septiembre de 2000

DAN FLAVIN
ILUMINA A TEXAS
POR DAVE HICKEY

Allí estás con tus compañeros, entre las superficies de color, dentro de una atmósfera de luminosidad sin sombra, contemplando y al mismo tiempo participando en una obra de arte compuesta de sus propios espectros, como si estuvieran haciendo audiciones para ser ángeles en un cuadro del siglo XIV o haciendo compras en una tienda de au-

That is the Flavin Effect: grandeur and banality in equal measure. It is fitting, then, that Dan Flavin's *Untitled (Marfa Project)*, a light installation that constitutes his magnum opus, should now occupy six remodeled barracks in Marfa (population 2,500), ranged across the naked steppe of far southwest Texas, where grandeur and banality flicker on the tides of one's own self-esteem....

Natural and fluorescent light segue into one another down the length of each room. In six rooms 16 fluorescent fixtures and their counterparts in reverse colors blaze like a Basie horn section. In the other six, portals illuminated by occluded fixtures glow and blend like fragments of Satie remembered. The net effect of Flavin's spectacle, seen in conjunction with Judd's 100 mill-aluminum boxes, installed nearby in two converted artillery sheds, is an understanding that Flavin and Judd, in their maturity, were no more Minimalist than Palladio was – that they were, all three, classicists of exquisite refinement, employing a finite set of maneuvers within a restricted field of materials to produce oeuvres of infinite variety.

Vanity Fair, September 2000

toservicio. Se trata del Efecto Flavin, consistente en cantidades iguales de la grandeza y la banalidad. Es justo, entonces, que el Proyecto Marfa (Sin título) de Dan Flavin una instalación luminosa y su obra maestra, ocupe ahora seis cuarteles remodelados en Marfa (población 2,500), situados en la desnuda estepa del suroeste de Texas, donde la grandeza y la banalidad centellean en la marea del amor propio de uno.

La luz natural y la fluorescente se penetran en cada salón. En seis salones, 16 unidades de la instalación, con sus homólogos en colores opuestos, se exhiben como la sección de cuernos en la banda de jazz de Count Basie. En los otros seis, las luces se mezclan y brillan suavemente como fragmentos de Satie recordados. El efecto neto del espectáculo de Flavin, visto conjuntamente con las cajas de aluminio de Judd instaladas en dos edificios de almacenamiento para artillería, es la comprensión de que Flavin y Judd, en su madurez, no fueron más minimalistas que Palladio; que los tres fueron clasicistas de exquisito refinamiento que se valieron de una cantidad finita de maniobras dentro de un campo limitado de materiales para crear obras de una variedad infinita.

Vanity Fair, septiembre de 2000

ISSUE

MARFA, THE CHINATI FOUNDATION

BY JEFF KOPIE

Judd had an awesome confidence (his detractors call it egotism) backed up by real aesthetic achievement and a formidable intelligence. The main reason for his move to Texas – and for the subsequent creation of the Chinati Foundation – was that Marfa offered him an opportunity to take his work further and gave the work a chance to endure. The move had a strong political aspect as well, for in Marfa, Judd was able to develop and sustain the economic strength needed to put his ideas about society and the economy to work. No significant artist of Judd's generation went further in combining his art with constructive political and societal engagement.... In the last year of his life, many of Judd's works were made in Marfa, and the vast majori-

MARFA, LA FUNDACION CHINATI

POR JEFF KOPIE

Judd tenía una poderosa confianza en sí mismo (que sus detractores llamaban egoísmo), respaldada por logros estéticos innegables y una inteligencia formidable. La principal razón por la cual se trasladó a Texas – y por la que creó la Fundación Chinati – es que Marfa le ofrecía la oportunidad de llevar su obra un paso más allá, de que perdurara. Había también un aspecto político, ya que en Marfa Judd pudo desarrollar y mantener la fuerza económica necesaria para poner en funcionamiento sus ideas acerca de la sociedad y la economía. Ningún artista de la época le gana a Judd en lo referente a la combinación de su arte con un compromiso constructivo económico y social. Durante el último año de su vida, Judd hizo muchas de sus obras en Marfa, y la

ty of his income was poured into property and installations in the town. The economic benefits of his activity, in a town with a 30+ percent unemployment rate, shouldn't be forgotten.

Chinati's uniqueness is based in its idea of permanence, in the idea of art before everything else. Current contemporary art museums assert the wonders of their architecture or the creative contortions of their curatorial teams. Art either gets lost, or becomes beside the point.... With its remote location and the specificity of its purpose, the Chinati Foundation can't afford much in the way of curatorial or architectural spectacle. This is both its greatest strength and what sets it apart from other museums.

...In 1998, the Lannan Foundation established two houses for writers' residencies in Marfa, and a group of affluent Houstonians have been buying up unused commercial and residential properties throughout town. Incredibly, Marfa now has a good bookstore with a wine bar (!) right beside City Hall...

issue, Fall 2000

Art in America

THE CHINATI FOUNDATION: A MUSEUM IN PROCESS

BY DAPHNE BEAL

At the outset, Judd had conceived the institution as a museum for just three artists – himself, [Dan] Flavin and [John] Chamberlain – that would permanently show large-scale works (or large groups of work) in thoughtfully selected spaces. In time, the idea grew to include works by others, which were either donated by the artists, bought by Judd for Chinati, owned by Judd and loaned to Chinati, or, in some cases, jointly owned by him and Chinati. ...

For Chinati, Judd created his 1982-1986 masterwork, the 100 mill-aluminum boxes installed in the big, light-filled spaces of modified military storage buildings.... At Chinati, too, he worked out much of his architectural thinking, altering buildings once dedicated to military use so that the new exhibition spaces retained their history without being limited by it. At the same time, he was designing, renovating and reconfiguring his living and working spaces in the many buildings he

gran mayoría de sus ingresos fueron canalizados hacia propiedades e instalaciones en esta ciudad. Los beneficios financieros de su actividad, en un pueblo con una tasa de desempleo mayor de 30%, no deben pasar inadvertidos.

La unicidad de Chinati se basa en su concepto de lo permanente, la idea del arte ante todo lo demás. Hoy en día los museos de arte se precian de las maravillas de su arquitectura o de la contorsionada creatividad de sus curadores; el arte o se pierde o se vuelve secundario. La Fundación Chinati, con su ubicación tan remota y su propósito tan específico, no se preocupa por los virtuosismos arquitectónicos o curatoriales, y en esto estriba su gran valor y su diferencia de los demás museos.

... En 1998 la Fundación Lannan estableció dos casas para escritores-en-residencia, y un grupo de personas acaudaladas de Houston viene comprando terrenos comerciales y residenciales en todo el pueblo. Increíblemente, Marfa cuenta ahora con una buena librería donde se sirve vino, justo al lado del Palacio de Gobierno municipal.

issue, otoño de 2000

LA FUNDACION CHINATI: UN MUSEO EN PROCESO

POR DAPHNE BEAL

En un principio, Judd había concebido la institución como un museo para tres artistas sólo – él mismo, Flavin y John Chamberlain – donde se exhibirían permanentemente obras a gran escala (o grandes grupos de obras) en espacios cuidadosamente seleccionados. Con el tiempo, el concepto evolucionó para abarcar obras de otros artistas, sean donadas por éstos, compradas por Judd para Chinati, propiedad de Judd y prestadas a Chinati o, en algunos casos, propiedad conjunta de Judd y Chinati...

Judd creó su obra maestra para Chinati: las cien cajas de aluminio instaladas en los grandes y luminosos espacios de edificios de almacenamiento militar.... En Chinati también Judd maduró gran parte de su pensamiento en cuanto a la arquitectura, modificando antiguos edificios militares para crear espacios de exhibición que conservaran su historia sin verse limitados por ella. Al mismo tiempo se entregaba a la tarea de diseñar, renovar y reconfigurar los espacios donde vivía y trabajaba en varios edificios de su propiedad en Marfa. "Su medio era el espacio", co-

owned around town. "His medium was space," states Canadian curator and longtime board member Brydon Smith.

...it is Judd's extraordinary idea that prevails. In 1983, he wrote, "It's a myth that difficult art is difficult." If there is any place equal to the task of dispelling that myth, it is Chinati, which provides an immensely satisfying context for contemporary art. And the 12 hours (on a good day) that it takes to get to Marfa from New York only make one all the more alert to Judd's vision upon arriving.

Art in America, October 2000

Art in America

DAN FLAVIN, POSTHUMOUSLY
BY TIFFANY BELL

The Marfa plans had a long gestation. The initial contract for the work to fulfill Judd's conception of a museum of permanently installed work by him, Flavin and John Chamberlain was issued by the Dia Art Foundation in 1979. Flavin traveled to Marfa in the early 1980s, and models of the buildings and meeting notes suggest that he conceived his plans around that time. Nonetheless, he did not disclose his ideas completely until March 1996....

Although Marfa's tilting corridors were a striking new development for Flavin, the use of diagonals and other aspects of the piece derive from earlier works. Flavin's first solely fluorescent piece to be exhibited employed a diagonal element: *the diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)* was a single 8-foot fixture with a cool-white lamp placed on the wall at a 45-degree angle. The spacing of the parallel lamps at Marfa relates to *untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein on not seeing anyone in the room)*, 1968, a work in which a rank of single cool-white lamps is set vertically into a doorway. In that work, lamps face away from the viewer, illuminating an empty room while blocking passage into it like the Marfa works that are barricaded at each end. In both cases, the architecture and lights oper-

menta el curador canadiense y miembro del consejo administrativo, Brydon Smith.

...lo que permanece es la extraordinaria idea de Judd. En 1983 escribió: "Es un mito que el arte difícil sea difícil." Si existe algún lugar que pudiera desvanecer ese mito, es Chinati, donde el arte contemporáneo encuentra un contexto que satisface enormemente. Y las 12 horas que se tarda (si todo marcha bien) para llegar a Marfa desde Nueva York sólo sirven para subrayar la visión que debió haber contemplado Judd al llegar.

Art in America, octubre de 2000

DAN FLAVIN,
POSTUMAMENTE
POR TIFFANY BELL

Los planes para Marfa tuvieron un largo periodo de gestación. El contrato inicial para el trabajo que respondería a la concepción que tenía Judd de un museo de obras de él mismo, de Flavin y de John Chamberlain instaladas en forma permanente fue emitido por la Fundación de Arte Dia en 1979. Flavin viajó a Marfa a principios de los 1980s y, a juzgar por los modelos de los edificios y por apuntes tomados durante varias reuniones, se puede suponer que Judd concibió sus planes durante ese tiempo. Sin embargo, no hizo públicas sus ideas hasta marzo de 1996.

Aunque los corredores desiguales de Marfa eran algo nuevo para Flavin, el uso de diagonales y otros aspectos de la instalación se derivan de obras anteriores. La primera obra exclusivamente fluorescente exhibida por Flavin contenía ya un elemento diagonal: *diagonal del 25 de mayo de 1963 (a Robert Rosenblum)* medía ocho pies, y en la pared, a un ángulo de 45 grados, se colocó una lámpara de luz blanca. Los espacios entre las lámparas paralelas en Chinati se relacionan con *sin título (a Dorothy y Roy Lichtenstein al no ver a nadie en el cuarto)*, de 1968, una obra en que una hilera de lámparas de luz blanca se ubica verticalmente en el umbral de una puerta. En esta obra, las lámparas proyectan su luz en sentido contrario de donde está el observador, iluminando un cuarto vacío al mismo tiempo que impide la entrada al mismo, como las obras en Marfa que tienen barricadas en cada extremo. En ambos casos, la arquitectura y las luces operan en tensión unas con las otras. Las paredes invitan a pasar, pero las

ate in tension with each other. The walls invite passage but the lamps prevent it; the lights shine forth brilliantly only to be contained and framed by the walls. The Marfa works, however, are neither as blunt nor as austere as the 1968 work, with its cool, colorless light.

Art in America, October 2000

THE BIG BEND Sentinel

FLAVIN INSTALLATION
COMPLETES JUDD'S VISION
FOR CHINATI
BY STERRY BUTCHER

...What helps is the fact that there is a lot of walking involved in seeing the Flavin work: a march up the hallways to the lights themselves, turn around and walk back to the door. Then a trek outside and across the courtyard to the other side of the building for another trip up and back that hallway, then outside again for the two or three minute stroll to the next building. All that time spent approaching the work, moving away from the work, re-approaching it and walking to the next building gives the viewer a chance to re-group and re-think what is going on with the piece. This arrangement to keep the viewer actively moving inside and outside and down the line of six buildings seems deliberate, for there's a surprising amount of information and color to take in. The separation between buildings allows for a few minutes sanctuary to put it all into place. Flavin's choice of the buildings' sequence – with the last building at the southernmost tip of the museum – likewise appears planned, for as the colors combine and change as the viewer walks from to another, the landscape off to the left appears to build a crescendo too, opening up a broader and broader vista to the southeast. Where Judd's work seems detached and almost completely independent from the viewer, highlighting itself against the backdrop of the landscape, the Flavin piece does the opposite. From the end of one Flavin corridor looking out the two windows at the opposite end, it is the landscape that takes on a vivid brilliance, like looking out of a doll's house to the big world outside....

lámparas lo impiden; las luces brillantes se impulsan hacia afuera, pero se ven contenidas y enmarcadas por las paredes. Las obras de Marfa, sin embargo, no son ni tan directas ni tan austeras como la obra de 1968, con su luz fría, exenta de color.

Art in America, octubre de 2000

OBRA DE FLAVIN
ACABA DE REALIZAR
LA VISION DE JUDD
PARA CHINATI
POR STERRY BUTCHER

...Lo que favorece la contemplación de la obra de Flavin es el hecho de que hay que caminar mucho: un paseo por el pasillo para acercarse a las luces mismas, darse la vuelta y caminar de nuevo hasta la puerta. Luego salir y atravesar el patio hacia el otro lado del edificio para entrar y repetir la experiencia, luego otra vez al aire libre y caminar dos o tres minutos al próximo edificio. Todo ese tiempo dedicado a acercarse y alejarse de la obra y los paseos entre edificios le da tiempo al espectador para pensar y repensar lo que sucede con la exhibición. Este arreglo, que obliga al visitante a estar activo en sus movimientos dentro y fuera de los edificios, parece deliberado, porque hay mucha información y mucho color que absorber. La separación entre los edificios proporciona el tiempo necesario para ponerlo todo en perspectiva. La secuencia de los edificios, el último de los cuales se encuentra al extremo sur del museo, también parece estar planeada, ya que mientras se combinan y cambian los colores, también el paisaje que se aprecia a un lado izquierdo parece llegar a un crescendo, abriéndose cada vez más hacia el sureste. Mientras que la obra de Judd parece separada y casi independiente del espectador, perfilándose contra el fondo del paisaje, la de Flavin hace lo opuesto. Desde un extremo de un corredor de Flavin, viendo a través de las dos ventanas situadas al otro extremo, es el paisaje el que cobra una vívida brillantez, como si estuviéramos en una casa de muñecas y nos asomáramos a la ventanita para contemplar el gran mundo exterior....

Big Bend Sentinel, 5 de octubre de 2000

LIGHTS OF THE DESERT

BY LAURA MOFFATT

Some very unusual things happened in west Texas last week. For one, the weather switched from temperatures in the 90's to an onslaught of snow and wind that froze the trees and cacti into glassy ice structures. The other events were no less spectacular, if less unexpected. Some 1,400 people attended the annual open house weekend held by the Chinati Foundation in Marfa, a town of approximately 2,500 inhabitants set high in the Chihuahuan desert. Although some of the events were unraveled by the tempestuous weather, the inauguration of Dan Flavin's Untitled (Marfa project) dazzled all the more brilliantly....

ARTFORUM

The Guardian (London), October 17, 2000

DAN FLAVIN

BY LIBBY LUMPKIN

...Suffice it to say that everything about the location conspires to encourage the nostalgic and the mystically inclined. As a consequence, the achievement of Dan Flavin's Untitled (Marfa project), 1996, permanently installed at the Chinati in October, is doubly impressive. The work, whose design was completed by Flavin shortly before his death in 1996, has no more difficulty cutting through the romantic, land art-aesthetic fog generated by Marfa's exotic locale than his earliest fluorescent lamp pieces had in dispensing with the 2,000 year-old association of luminescence with mysticism and spirituality. In fact, the monumental size of Flavin's Marfa project, which occupies six buildings and a total of 36,000 square feet, and the peculiarities of its systematic design suggest that the skeptic Flavin took the opportunity at the end of his career to reassert, on a grand, theatrical scale, the resolute secularism with which his career had begun....

The visual feast of colored light, created in four standard, factory-issue

LUCES DEL DESIERTO

POR LAURA MOFFATT

Ocurrieron unas cosas muy extrañas la semana pasada en el oeste de Texas. Por ejemplo, la temperatura descendió desde los 90 grados Fahrenheit a un frío acompañado de nieve y vientos que dejaron congelados a árboles y cactus, convirtiéndolos en vidriosas estructuras heladas. Los demás acontecimientos, aunque no tan inesperados, no fueron menos espectaculares. Unas 1,400 personas asistieron al Open House de la Fundación Chinati en Marfa, un pueblito de unos 2,500 habitantes situado en las alturas del Desierto Chihuahuense. Aunque algunos de los eventos se vieron amenazados por el inhóspito clima, con este trasfondo la inauguración de la obra Sin Título (Proyecto Marfa) de Dan Flavin resultó aun más deslumbradora.

The Guardian (Londres), 17 de octubre de 2000

DAN FLAVIN

POR LIBBY LUMPKIN

Basta con decir que todo lo relativo a este lugar se conjura para inspirar a los nostálgicos y los que sienten inclinación por el misticismo. Por consiguiente, el logro de Sin título (Proyecto Marfa) de Dan Flavin (1996), instalado de manera permanente en Chinati en octubre, es doblemente impresionante. La obra, cuyo diseño fue acabado por el artista poco antes de su muerte en el citado año, desvanece la bruma romántica del arte estético de la tierra, generada por el exotismo de Marfa, con la misma facilidad que sus primeras piezas elaboradas con luz fluorescente pusieron fin a la asociación que, desde hacía dos mil años, había existido entre la luminosidad y el misticismo y la espiritualidad. De hecho, las dimensiones monumentales del Proyecto Marfa, que ocupa seis edificios y un total de 36,000 pies cuadrados, junto con las peculiaridades de su diseño sistemático sugieren que el escéptico Flavin aprovechó esta oportunidad al final de su carrera para reafirmar, a gran escala y con mucha teatralidad, el secularismo resolutivo con que su carrera había iniciado....

El festín visual de luces de color, creado en cuatro colores comunes y corrientes, se resiste a la alegorización trascendental con la misma porfía que los vitrales color azul y amarillo de Matisse en la capilla de Vence; el apareamiento de los colores se realiza en toda la obra

hues, resists transcendental allegorization as profoundly as do Matisse's blue and yellow stained-glass windows in the chapel at Vence; the color pairings are distributed throughout the work without apparent explanation, satisfying only the most basic requirement of variation. Rather than some mythic umbilicus, Flavin's work reads, quite literally, as the middle of nowhere the least mysterious of lights.

Thus Flavin's Marfa project, at once pleasingly seductive and disconcertingly withholding, leads its pilgrims to the same dead end at which Wittgenstein found himself after years of contemplating color. In his late writings, which inspired the mid-twentieth-century resurgence of the tradition that has come to be called Minimalist philosophy, Wittgenstein was forced to conclude that, in most cases, the prospects for a substantial meta-theory are meager. Indeed, Flavin's Marfa project may owe its apparent Bergamot-Chelsea freshness to the renewed interest in Minimalist philosophy as expressed in the colorful secularity of recent abstract painting. Certainly, the interest on the part of younger artists in Flavin and many of his contemporaries, particularly Ellsworth Kelly, Bridget Riley, and Gene Davis, indicates a sea change, both in the present culture and in the readings of 60's abstraction. In short, Flavin's fluorescent lamps hold their own in Marfa by holding onto an antimystical, antispiritual aesthetic an elegantly decentered, thoroughly secular *despoblado*.

domus

Artforum, December 2000

MARFA, TEXAS:

JUDD AND FLAVIN'S DREAM

BY DEYAN SUDJIC

...This is also the town that Donald Judd chose as the setting for one of the most remarkable artistic projects of the twentieth century....

And it was here that he made art, as well as came the place in which he came closer to making architecture than any artist of his generation. He had in his mind a blindingly clear idea of creating a place which could serve as an absolute point of reference for his art, and that of his contemporaries, that would, as he liked

sin explicación aparente, satisfaciendo tan sólo el requisito más fundamental de la variación. En lugar de algún mítico cordón umbilical, esta obra de Flavin se manifiesta llanamente como lo que es: las menos misteriosas entre las luces, ubicadas todas en medio de la nada.

Así, el Proyecto Marfa, halagador y seductivo y al mismo tiempo desconcertante y esquivo, conduce a sus peregrinos al mismo callejón sin salida donde se encontraba Wittgenstein tras años de contemplar el color. En sus últimos escritos, que inspiraron a mediados del siglo veinte el resurgimiento de la tradición que ha venido llamándose la filosofía minimalista, Wittgenstein no tuvo más remedio que reconocer que, en la mayoría de los casos, la posibilidad de construir una metateoría substancial es mínima. Por cierto, el Proyecto Marfa quizá deba su frescura a lo Bergamot-Chelsea al renaciente interés en la filosofía minimalista según se expresa en el secularismo lleno de colorido de la pintura abstracta reciente. Seguramente el interés en Flavin y muchos de sus contemporáneos—particularmente Ellsworth Kelly, Bridget Riley y Gene Davis—que demuestran los artistas jóvenes marca un cambio de derrotero, tanto en la cultura actual como en la lectura de la abstracción de los años sesenta. En suma, las lámparas fluorescentes de Flavin en Marfa se imponen por su insistencia en depender de una estética antimística y antispiritual, un despoblado elegantemente descentralizado y completamente secular.

Artforum, diciembre de 2000

MARFA, TEXAS: EL SUEÑO DE JUDD Y FLAVIN

POR DEYAN SUDJIC

Este es también el pueblo que escogió Judd como escenario de uno de los más asombrosos proyectos artísticos del siglo veinte....

Y aquí es donde hizo su arte y donde tuvo mayor éxito que cualquier otro artista de su generación en hacer arquitectura. En su mente había vislumbrado con deslumbrante claridad la imagen del lugar que podría servir de punto de referencia absoluto para su arte y el de sus contemporáneos, un lugar que, como decía él, sobreviviría como la vara de medir del arte fuera de los museos y del sistema de galerías comerciales. Había que trabajar con el paisaje y con

to say, survive as a standard measurement that would define art outside the museums, and outside the commercial gallery system. It involved working with the landscape, and with the existing buildings of the fort, transforming some buildings inside and out, planning completely new buildings, designing furniture, and painstakingly making and placing his own art. The truly remarkable thing is how well he has succeeded, and how much, six years after his death, it continues to grow. The barrack huts and sheds scattered artlessly over the landscape have become a kind of Stonehenge. A pilgrimage site that creates the truly surreal sight of the Border Patrol packing pistols and bullet proof vests and crackling radio hand sets sitting down to tuck into burritos at Carmen's alongside the quintessentially metropolitan figure of the director of Amsterdam's Stedelijk Museum....

Domus, December 2000

The New York Times

EL ÚLTIMO GRAN ARTE DEL SIGLO VEINTE

POR MICHAEL KIMMELMAN

THE LAST GREAT ART OF THE 20TH CENTURY BY MICHAEL KIMMELMAN

The last great work of the 20th-century American art has just been finished in this cattle town, a tumbleweed-tossed speck in the high desert plain near the Mexican border known here as "el despoblado," the uninhabited place, 200 miles south-east of El Paso. The work is by Dan Flavin, the light artist, who before he died in 1996 left instructions for completing "Untitled (Marfa project)"....

Marfa is no longer news to venture-some art world types, who since the mid-90's have been making the pilgrimage at a rate that now approaches 10,000 visitors to Chinati a year, but this seems a good moment to reconsider the place both because of Flavin's work and because of the relevance of Judd's agenda today. Big-thinking characters...are in too short supply in the art world these days.... Judd, whose work looks better as time goes by, reminds us via his Marfa empire what it is to take care unreservedly, even maniacally, about art, which he regarded as synonymous with life, not peripheral to it....

los edificios de la fortaleza, transformando algunos de éstos por dentro y por fuera, planeando edificios totalmente nuevos, diseñando muebles y creando y colocando sus propias obras de arte. Lo verdaderamente notable es hasta qué punto ha triunfado y lo mucho que esto sigue creciendo, a seis años de su muerte. Los cuarteles desparramados sin ton ni son por este terreno se han convertido en una especie de Stonehenge. Se trata de un lugar de peregrinaje en el que se puede contemplar una escena tan inverosímil como la de un par de agentes de la Patrulla Fronteriza, con sus pistolas, sus chalecos antibalas y el ruido de la estática de sus transmisores-receptores portátiles, sentados ambos al mostrador del restaurante Carmen's, listos para zamparse sus burritos del día, al lado del correctísimo director del Museo Stedelijk de Amsterdam.

Domus, diciembre de 2000

La última gran obra de arte del siglo veinte en Estados Unidos acaba de terminarse en este pueblo ganadero, un lugarcito a 300 kilómetros de El Paso, anidado en la altiplanicie desértica cercana a la frontera mexicana que recibe el nombre de "despoblado". La obra es de Dan Flavin, el artista de la luz, quien, antes de fallecer en 1996, dejó instrucciones para terminar su Sin título (Proyecto Marfa)...

Marga ya no es noticia para los iniciados en el mundo del arte, los cuales desde mediados de los noventa vienen acudiendo en peregrinaje a la Fundación Chinati en cantidades que se aproximan a los 10,000 visitantes anuales. Pero este momento se hace propicio para reconsiderar el lugar, tanto por la obra de Flavin como por la perenne actualidad de lo realizado por Judd. Escasean en forma lamentable los personajes de grandes ideas en el mundo del arte hoy... Judd, cuyas obras se ven cada vez mejores con el paso del tiempo, nos recuerda mediante su imperio en Marfa qué significa dedicarse en cuerpo y alma al arte, que él consideraba sinónimo de vida, y no su acceso...

Chinati es un museo. O en realidad un antimuseo. Judd reconoció hace más de 30 años el camino por el que iban los museos de arte, y él marchó en dirección contraria. "El arte es sólo una

Chinati is a museum. Or really an antimuseum. Judd figured out more than 30 years ago where American museums were going, and he marched the other way. "Art is only an excuse for the building housing it, which is the real symbol, precise as chalk screeching on a blackboard, of the culture of the new rich," he wrote about museums 20 years ago. He seems more correct than ever.

Chinati is the opposite of today's populist palaces for spectacle architecture and revolving-door installations. In life, artists make works one at a time, each work having an independence and integrity. Here Judd made sure that works are seen as the artists made them and wanted them to be seen, one at a time, in spaces designed for and permanently devoted to them.

It is a beautiful idea. Arrogant, too? Of course. So what?...

Marfa, by its remoteness, restores to the experience of looking at a one-of-a-kind work of art its desired otherness and thereby it's natural dignity.... Or put it this way: the art here in Marfa, given space and a home in perpetuity, is treated with a respect that becomes a moral point when regarded as a human metaphor.... The result is that we see Chinati today closer to the way Judd imagined but never saw it, Flavin's barracks being the crucial complement to the artillery sheds.

The impact is hypnotic. The art avoids fuzzy mystical-romantic interpretation by virtue of the low, tacky buzz of the industrial tubes, and by the enforced choreography that frustrates one's desire to walk straight through each building. To see a building complete, you must walk in one end of a barracks, march back outdoors and into the other end. The colors - half roadside billboard, half Tiepolo ceiling - achieve optical luxury in the same matter-of-fact way that Judd's aluminum boxes do: what you see is what you see, which in Flavin's case has an otherworldly effect, bathing you in subtly mixed luminosity, your interaction with the light and the empty space being the ultimate object of the work, the epitome of Minimalist parsimony and insinuation....

There are few places in the art world where an equivalent stillness exists: not the socially mandated silence of public museums, but a stillness that seems to have physical weight. This alone makes the long trip here worthwhile. You feel it as a presence

excusa para el edificio que lo alberga, que es el auténtico símbolo, tan preciso como la tiza que chirría en el pizarrón, de la cultura de los nuevos ricos", escribió Judd hace 20 años. Palabras proféticas, más ciertas que nunca.

Chinati es lo contrario de los palacios populistas actuales para la arquitectura de espectáculo y las instalaciones que duran sólo unos cuantos días en exhibición. En la vida real, los artistas hacen sus obras una por una, y todas tienen su independencia e integridad. Aquí Judd se aseguró de que las obras se van a ver tal y como el artista las creó y quería que se vieran, una por una, en espacios especiales dedicadas permanentemente a ellas. Es una idea hermosa. (También arrogante? Claro, ¿y qué?

Marfa, por su aislamiento, devuelve a la obra de arte única la otredad que se desea para ella, y así también su dignidad. O dicho de otro modo: aquí en Marfa el arte, provisto de su espacio y un hogar en la perpetuidad, se trata con un respeto que se convierte en punto de moralidad cuando se contempla como metáfora humana... El resultado es que hoy vemos a Chinati más como Judd se lo imaginó pero nunca logró verlo, y los cuarteles de Flavin forman el complemento crucial de los galpones de artillería...

El efecto es hipnótico. El arte se libra de la cómoda interpretación místico-romántica en virtud del zumbido bajo e irritante de los tubos de luz industrial y por la coreografía obligada que frustra el intento de caminar directamente a través de cada edificio. Para ver un edificio completo hay que entrar por un extremo, salir luego al aire libre y entrar de nuevo por el otro extremo. Los colores-mitad cartelera publicitaria y mitad techo Tiepolo-alcanzan el lujo óptico de la misma manera que las cajas de aluminio de Judd: lo que uno ve es lo que uno ve, que en el caso de Flavin involucra un efecto esotérico que baña a uno en luminosidades sutilmente mezcladas, siendo la interacción del observador con la luz y el espacio vacío el propósito final de la obra, la quintaesencia de la parsimonia y la insinuación minimalistas...

Hay pocos lugares en el mundo donde exista una calma semejante: no el obligatorio silencio social de los museos públicos, sino una quietud que parece cobrar peso físico. Esto en sí hace que el largo viaje valga la pena. Uno la siente como presencia tangible en los cuarteles de Flavin, con sus colores industriales zumbones e inexpressivos. El visitante se inclina a llenar el espacio vacío de estos edificios al igual que llena las cajas de Judd, con sentimiento

in Flavin's barracks, with its buzzing colors, deadpan and industrial. A visitor inclines to fill the empty space of these buildings, as one fills Judd's boxes, with sentiment (skepticism, insecurity, love, fear). They are Rorschachs, exemplifying Minimalism's enduring resonance. Each work enhances the other exponentially, squaring Marfa's effect, as Judd clearly hoped would happen 20 years ago. The projects share an American faith in visual empiricism and also mirror Judd and Flavin's relationship to American art: the two works play off each other as the two men played off each other in life.

The New York Times, February 4, 2001

THE TEXAS OBSERVER

MINIMAL SCULPTURE, MAXIMUM LIGHTS

BY ALIX OHLIN

...If Judd wanted to get away from the traditional use of a gallery space, Flavin's project calls attention to the space itself – the interior container he was referring to. He not only manipulates the space of the barracks by closing off the passage; he also (literally) highlights his own manipulation. Some of the fluorescent gates are recessed inside slanted niches, so that the light escapes from them and hits the wall. There it forms a painting made of sheer color, recalling Barnett Newman, Flavin's friend and mentor. It's a painting freed from the canvas and the frame. If you walk up close to it – entering, as you do, the world of painting – the light alters your perception of the air, the color of the room, even the way your own skin looks. Light in our culture is often associated with spirituality, and Flavin's lights are also playful in the brightness of their obviously commercial colors....

The effect is beautiful, and elusive. The light carves space, and makes you think about the architecture of the long, empty room, and the wide, empty landscape outside. Instead of utilitarian decoration – the stuff of industrial buildings and office cubicles – the fluorescent light looks meditative and ascetic. "No immediate feeling can be attributed to color," Judd also wrote, and you bring your own emotions to Flavin's work. "Untitled (Marfa Project)" doesn't tell

(escepticismo, inseguridad, amor, miedo). Son pruebas Rorschach que ejemplifican la resonancia duradera del minimalismo. Cada obra realza a la otra en forma exponencial, equilibrando el efecto que produce Marfa, así como había anhelado Judd que sucediera hace veinte años. Los proyectos comparan un arte americano: las dos obras cobran su identidad y valor en contraposición una con la otra, justamente como los dos hombres cobraban su personalidad y valor por la relación mutua que sostenía el uno con el otro.

The New York Times, 4 de febrero de 2001

MINIMA ESCULTURA, MAXIMA LUZ

POR ALIX OHLIN

...Si Judd quería alejarse del uso tradicional del espacio de galería, el proyecto de Flavin llama la atención sobre el espacio mismo: es el contenedor interior al que él se refería. Flavin no sólo manipula el espacio dentro del cuartel al cerrar el pasadizo, sino que hace hincapié en esta misma manipulación. Algunas de las puertas fluorescentes están empotradas en los nichos diagonales, de manera que la luz escapa de ellas y rebota en la pared. Allí forma una pintura hecha de puro color, recordando la obra de Barnett Newman, amigo y mentor de Flavin. Es una pintura liberada del lienzo y el marco. Si uno se acerca a ella – penetrando simultáneamente en el mundo de la pintura – la luz altera su percepción del aire, el color del cuarto, hasta la apariencia de la piel de uno. En nuestra cultura la luz se asocia a menudo con la espiritualidad, y las luces de Flavin emiten una fosforescencia casi sagrada, pero son también juguetonas dentro de la claridad de sus colores tan patentemente comerciales.

El efecto es bello, y huidizo. La luz esculpe el espacio y hace pensar en la arquitectura del cuarto largo y vacío y en el paisaje ancho y vacío que se encuentra fuera. En lugar de la decoración utilitaria, como en los edificios industriales y las oficinas, la luz fluorescente parece meditabunda y ascética. "No se puede atribuye inmediatamente ningún sentimiento al color", había escrito Judd, y es cierto que uno trae sus propias emociones a la obra de Flavin. Sin título (Proyecto Marfa) no le dice a uno qué debe pensar. Carece de un único concepto clave que comunicar, y es esta cualidad de reticencia, tal vez, la que explica su gran vigor...

what you think. It doesn't have a single, overbearing conceptual point to make, and this quality of withholding, perhaps more than anything else, accounts for its power....

Walter Benjamin famously ascribed the originality of a work of art to its "aura" a force that could be diminished by distance and reproduction. At a time when every masterpiece has its own postcard, when you can look at art on the web without leaving your home, Flavin's lights insist on direct experience. You have to see them in person, and you have to travel all the way to Marfa to do it. It's worth the trip.

The Texas Observer, April 13, 2001

NEW ART EXAMINES

THE CHINATI FOUNDATION MARFA, TEXAS

BY DAVID RASKIN

...Like the other Minimalists who were active in politically progressive causes such as the Art Worker's Coalition, the War Resister's League, and Citizens for Local Democracy during the '60's and '70's, Judd hoped that we would apply this empirical test to all areas of our lives. Because it was meant to be experienced in the moment, his art taught that ideas that fail in experience should be dismissed, whether those ideas are about art, democracy, the U.S. government, or the Vietnam War. His involvement in local politics underwent a radical shift in context when he began living in Marfa. By 1972, the Chicano movement was well advanced, especially in the border counties of West Texas. However, no strong Chicano leaders had emerged to galvanize Marfa; rather toward the end of the '70s, the Chicano majority began to take control of the political process as it became clear that the Anglo ranching community no longer had the votes required to govern by fiat.

Judd's support of Chicano issues mirrored the developments in Marfa. When he first moved to Marfa, there was evidently little respect for the Chicano artisans and craftsmen living there who worked with traditional techniques. He employed them in his architectural projects, which

Walter Benjamin atribuyó notablemente la originalidad de una obra de arte al "aura" que ésta posee, una fuerza que puede ser disminuida por la distancia y la reproducción. En una época cuando cada obra maestra cuenta con su correspondiente tarjeta postal, cuando se pueden ver las obras en Internet sin salir del hogar, las luces de Flavin insisten en la experiencia directa. Hay que verlas en persona, y para ello es necesario emprender el largo viaje a Marfa, Texas, un viaje que merece la pena.

The Texas Observer, 13 de abril de 2001

LA FUNDACION CHINATI EN MARFA, TEXAS

POR DAVID RASKIN

...Como los demás minimalistas que tomaban parte activa en las causas políticamente progresistas (Art Worker's Coalition, War Resisters League, Citizens for Local Democracy) durante los 1960s y 70s, Judd esperaba que nosotros aplicáramos también esta prueba empírica a todos los aspectos de la vida. Su arte, que tenía que ser experimentado en el momento, enseñaba que las ideas que fracasan como experiencia deben descartarse, sean ideas sobre el arte, la democracia, el gobierno estadounidense o la guerra de Vietnam. Su compromiso con la política local sufrió un cambio esencial cuando empezó a vivir en Marfa. Para el año 1972, el movimiento chicano estaba ya bien establecido, sobre todo en los condados fronterizos del oeste de Texas. Sin embargo, no habían surgido líderes chicanos fuertes que convolvieran Marfa; pero hacia finales de los 70s la mayoría chicana había empezado a apoderarse del proceso político, puesto que resultaba claro que los rancheros anglos ya no contaban con los votos necesarios para gobernar a su antojo. El apoyo prestado por Judd a la causa chicana reflejaba lo que sucedía en Marfa. Cuando se trasladó por primera vez a Marfa, había poco respeto por los artesanos chicanos de la localidad, los cuales trabajaban utilizando técnicas tradicionales. Judd los empleó en sus proyectos arquitectónicos, que a menudo tenían el propósito de conser-

were often designed to preserve the West Texas character of the original structures, especially by using adobe and cut stone walls. He also retained the names of properties he bought, including the Lujan House and Casa Perez, and he supplied Spanish-language names for *La Mansana*, one of the houses in which he resided, and for *La Fundación Chinati* (The Chinati Foundation), which has advanced this spirit. It serves the Marfa community through a range of activities, including offering free art lessons for local children, hosting an annual "everyone welcome" open house and dinner, encouraging art tourism and its accompanying economic revitalization, and publishing a newsletter in both Spanish and English....Through the dedication of the Chinati's long-standing staff, Judd's vision was ultimately realized....

New Art Examiner, April 2001



SOUTH BY SOUTHWEST
BY JED PERL

Part of the magic of Chinati, as Judd knew, comes straight out of the parched Southwestern landscape, which is probably the only area of the United States where art, architecture, and landscape form an ancient, abiding unity...

The light of the Southwest animates Judd's mill aluminum surfaces, turning them inky and dark in the shadows and sometimes almost transparent-feeling in the light, giving these impassive abstract forms a naturalistic dazzle.

...At Marfa, he designed beautiful courtyards using adobe... The absoluteness of his immense sculpture projects at Marfa – the hundred aluminum boxes and the series of fifteen concrete structures that lies beyond them, visible in the fields – raises questions about the power of abstract form to provoke emotion that have preoccupied architects and builders since ancient times, and certainly in the Southwest.

...The miracle of Judd's work is that his variations push a visitor's mind; you are experiencing, in visual terms, a symphonic tone poem...The

var el carácter tejano distintivo de las construcciones originales, sobre todo mediante el uso del adobe y las piedras de piedra tallada. Asimismo, Judd conservó los nombres de las propiedades que adquiría, como la Casa Luján y la Casa Pérez, y de su propia cosecha bautizó a La Mansana, una de las casas en las que él mismo residió, y la Fundación Chinati. La Fundación sirve a la comunidad mediante muchas actividades, que incluyen clases de arte gratuitas para los niños, el Open House y cena anual abierto a todos, que fomenta el turismo y el resurgimiento económico, y la publicación de un boletín en inglés y español...Gracias a la dedicación del personal de Chinati, la visión de Judd por fin se ha podido realizar...

New Art Examiner, abril de 2001

SURSUROESTE

POR JED PERL

Parte de la magia de Chinati, como Judd muy bien sabía, proviene directamente del árido paisaje del Suroeste, que es probablemente la única área de Estados Unidos donde el arte, la arquitectura y el paisaje forman una unidad antigua y duradera....

La luz del suroeste anima las superficies de las cajas de aluminio, volviéndolas oscuras como la tinta en la sombra, e impartiendoles una casi transparencia en la luz, comunicando a estas formas abstractas e impasibles un brillo naturalista.

...En Marfa, Judd diseñó hermosos patios usando el adobe... La calidad absoluta de sus inmensos proyectos esculturales en Marfa—las cien cajas de aluminio y las series de quince estructuras de concreto que se ven más allá, en los campos—nos obligan a cuestionar la capacidad de lo abstracto a suscitar las emociones que han preocupado a los arquitectos y constructores desde tiempos remotos, y ciertamente en el sudoeste norteamericano.

...El milagro de la obra de Judd es que dentro de las variaciones que éste contiene el visitante se ve obligado a pensar, a experimentar visualmente un poema sinfónico...El efecto es el de un delirio calmado pero emocionante, con variaciones y divisiones, de caja en caja, que todas de una vez hacen eco en la conciencia del observador.

The New Republic, 24 de septiembre de 2001

effect is of a quietly exhilarating delirium, with variations and divisions, box to box, echoing in one's memory all at once.

The New Republic, September 24, 2001

Ediciones

Chinati IV

La Fundación Chinati se complace en anunciar que John Wesley ha creado cuatro grabados exclusivamente para beneficiar al museo. Cada tercer año, un artista dona una edición de su obra a Chinati. Nuestras ediciones anteriores han sido de Edward Ruscha (*Intersecting Streets*, 1999), Robert Mangold (*Orange/Black Zone*, 1997) y Claes Oldenburg (*Soft Rotating Capitol*, 1995). La obra de John Wesley fue objeto de una exhibición retrospectiva dirigida por Alanna Heiss para el Centro de Arte Contemporáneo P.S.1 en 2000. También presentó sus obras como expositor único en el Museo de Arte Fogg, en Cambridge (2001), en la Galería Texas en Houston y la Galería Daniel Weinberg en Los Angeles (2000), y en la Galería Jessica Fredericks en Nueva York (1998, 1999). Están programadas otras exhibiciones para el año que viene en la Galería Gagosian en Londres y la Galería Fredericks Freiser en Nueva York. La Fundación Chinati organizó una exhibición de las pinturas y gouaches de Wesley y planea una instalación permanente de su obra en uno de los edificios del museo. El cincuenta por ciento del producto de la venta de sus grabados actuales estará dedicado a la realización de esta nueva instalación. Los cuatro grabados que Wesley ha creado para Ediciones Chinati IV son: *Busstop in Downtown Iceland* (serigrafía a 4 colores, 30 x 40 pulgadas), *B's Stair* (serigrafía a 5 colores, 30 x 35.5 pulgadas), *Brown Woman in Half Slip* (serigrafía a 5 colores, 40 x 30 pulgadas) y *Night Titanic* (serigrafía a 5 colores, 30 x 36 pulgadas). Cada imagen fue impresa en edición de 30 por Brand X Editions, Nueva York, sobre papel blanco Somerset radiant. Favor de llamar a la Fundación Chinati al 915-729-4362 para información sobre precios y disponibilidad.

Chinati Editions IV

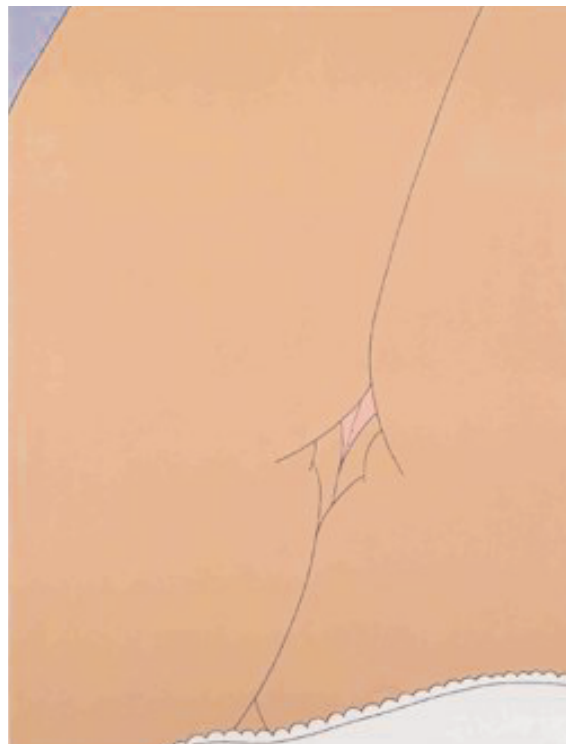
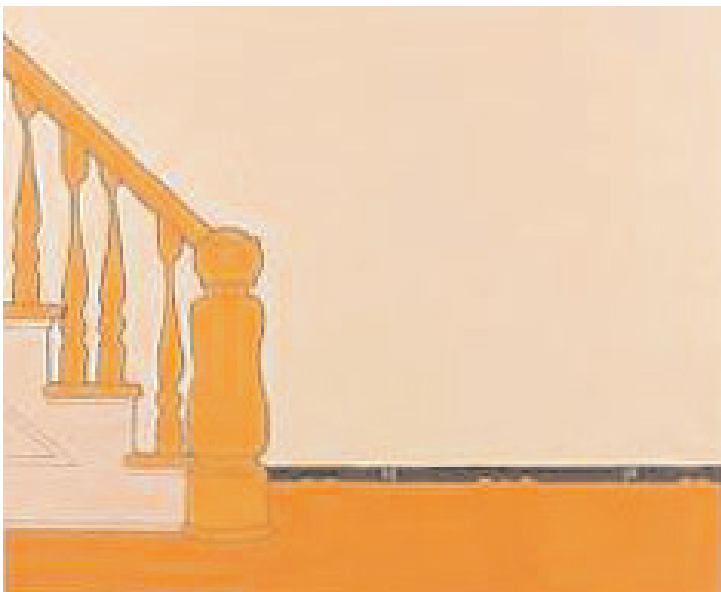
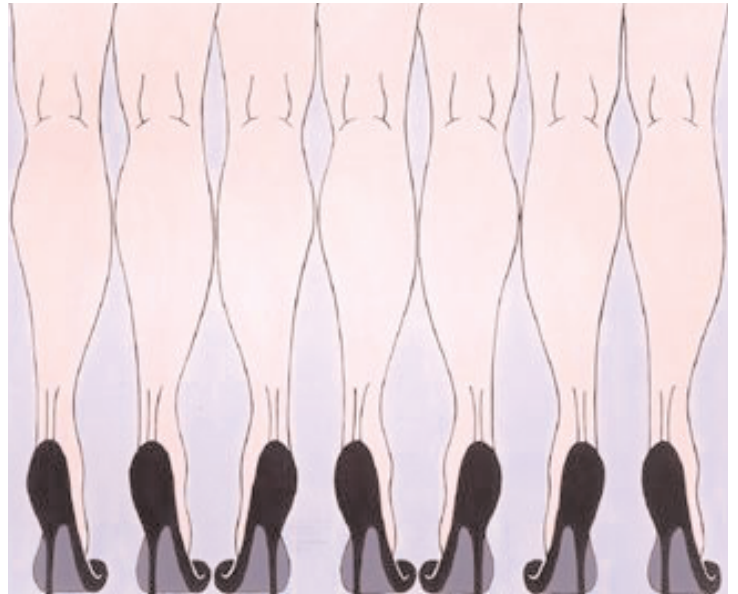
The Chinati Foundation is pleased to announce that John Wesley has created four prints exclusively to benefit the museum. Every other year, an artist generously donates a printed edition to Chinati. Previous Chinati Editions were created by Edward Ruscha (*Intersecting Streets*, 1999), Robert Mangold (*Orange/Black Zone*, 1997), and Claes Oldenburg (*Soft Rotating Capitol*, 1995).

John Wesley's work was the subject of a retrospective exhibition curated by Alanna Heiss for P.S.1 Contemporary Art Center, New York in 2000. Additional recent solo exhibitions were held at Fogg Art Museum, Cambridge (2001); Texas Gallery, Houston and Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles (2000); and Jessica Fredericks Gallery, New York (1998, 1999). Upcoming solo exhibitions will be held at Gagosian Gallery, London and Fredericks Freiser Gallery, New York.

The Chinati Foundation organized a large exhibition of Wesley's paintings and gouaches in 1998, and is now preparing a permanent installation of his work at the museum. Fifty percent of the proceeds from the sale of his benefit prints will be dedicated to the realization of this new John Wesley installation.

The four prints Wesley created for Chinati Editions IV are: *Busstop in Downtown Iceland* (4 color silkscreen, 30 x 40"), *B's Stair* (5 color silkscreen, 30 x 35.5"), *Brown Woman in Half Slip* (5 color silkscreen, 40 x 30"), and *Night Titanic* (5 color silkscreen, 30 x 36").

Each image was printed in an edition of 30 by Brand X Editions, New York City, on Somerset Radiant White paper. Please call the Chinati Foundation office at 915 729 4362 for prices and availability.



Membership

The Chinati Foundation is very grateful for the annual membership support it receives from over five hundred local, national, and international individuals and businesses. Their contributions are an important source of revenue that helps ensure the museum's continued stability and growth.

Basic membership for individuals and families start at \$100 (\$50 for students and senior citizens). Member benefits include free museum admission at all times; discounts on publications, posters, and *Chinati Editions*; the annual museum newsletter; advance notice of Chinati programs; and free or reduced admission to special events. Additional premiums are offered at higher membership levels. Please see the membership form on page 47 for a complete benefit listing.

Each year an internationally recognized artist creates a limited edition multiple exclusively for Chinati members contributing \$1000 or more. Past editions were created by Jack Pierson, Karin Sander, and Jeff Elrod. This year's multiple was created by London-based artist Cornelia Parker. Her edition of a photograph, called *Dust Breeding (on Judd)*, is an image of scanned dust and insects collected from Judd's aluminum works at the Chinati Foundation. Parker's work has been exhibited widely, and was included in shows at the Serpentine Gallery, Heyward Gallery, the 22nd International Biennial of São Paulo, and the Carnegie International 2000, among others. A solo exhibition of her work was shown at Boston's Institute of Contemporary Art in 1999. Parker was shortlisted for the Tate Gallery's Turner Prize in 1997, and was selected for a residency at ArtPace in San Antonio that same year.

Artist Christian Marclay is now preparing the next multiple, to be distributed to Chinati's new and renewing upper level members in 2002. The Chinati Foundation is very thankful for the generous contributions of Jeff Elrod, Christian Marclay, Cornelia Parker, Jack Pierson, and Karin Sander.

We would like to thank the many individuals who support the museum through their annual membership contributions for their dedication and support of Chinati. If you are not yet a member, we hope that you will consider joining the museum.

Membresía

La Fundación Chinati agradece sobremanera el apoyo que recibe en forma de membresía anual de más de quinientas personas y empresas locales, nacionales e internacionales. Sus contribuciones son una fuente de ingresos de inestimable importancia que garantizan la estabilidad y el crecimiento del museo.

La membresía básica para individuos y familias empieza al nivel de \$100 (\$50 para estudiantes y personas de edad). Los beneficios incluyen admisión gratuita al museo en todo momento; descuentos en publicaciones, posters y *Ediciones Chinati*; el boletín anual; aviso anticipado de los programas de Chinati y entrada gratuita o con descuento a eventos especiales. Se conceden beneficios adicionales a los miembros que aporten cuotas a nivel superior (favor de consultar el formulario que aparece en la página 47).

Cada año un artista de renombre internacional crea un múltiple en edición limitada exclusivamente para nuestros miembros que aportan \$1,000 o más. En años pasados estas ediciones han sido donadas con generosidad por Jack Pierson, Karin Sander y Jeff Elrod. La obra de este año es de la artista londinense Cornelia Parker y consiste en un conjunto de fotografías intitulado *Dust Breeding (on Judd)*. Se trata de una imagen de polvo escaneado sobre insectos recogido de las obras de Judd en aluminio en la Fundación Chinati. Las obras de Parker han sido exhibidas en muchos lugares, entre ellos la Galería Serpentine, la Galería Heyward, el XXII Bienio de Sao Paulo y el Carnegie International 2000. Se realizó una exhibición de sus obras como expositor único en el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston en 1999. Parker fue finalista para el Premio Turner de la Galería Tate en 1997 y en el mismo año fue nombrada artista en residencia en ArtPace en San Antonio.

El artista Christopher Markley está preparando el próximo múltiple para su distribución en 2002 entre los miembros nuevos y de nivel superior. La Fundación Chinati agradece en forma especial los aportes de Jeff Elrod, Christopher Markley, Cornelia Parker, Jack Pierson y Karin Sander.

Agradecemos a las muchísimas personas que apoyan al museo mediante sus cuotas de membresía anual y su dedicación. Si usted no se ha afiliado todavía, esperamos que lo haga pronto.

\$5,000+

Eileen & Michael Cohen
PaceWildenstein
James & Lundy Hedges

\$2,500+

Ms. Jenny Gibbs
Kathrin Michalke

\$1,000+

Brooke Alexander
Douglas Baxter
Thomas Bechtler
William Bernhard
John and Frances Bowes
Robin & Erika Congreve
Douglas S. Cramer
John W. & Arlene J. Dayton
Stephen DiCarmine
Larry A. & Laura R. Doll
Suzanne & Tom Dungan
Phyllis & George Finley
Elvira González
Robert & Rosario Halpern
Tim & Nancy Hanley
Sarah Harte & John Gutzler
Julianna Hawn & Peter Holt
Anton and Annick Herbert
Susi & Joachim Holy
Fredericka Hunter
William Jordan & Robert Brownlee
Ilya & Emilia Kabakov
Mr. & Mrs. I.H. Kempner III
Lorenz M. Moser
Steven H. and Nancy K. Oliver
Linda M. Pace
Jonathan and Evelyn Read
John G. Roche
Glen A. Rosenbaum
David Schaefer
Sara Shackleton
Karen D. Stein
Donna & Howard Stone
Mr. & Mrs. Alexander Stuart
Annemarie & Gianfranco Verna
Laurie Vogel
John Wesley
Mr. and Mrs. Wetsman
Bettina & Peter Wigglesworth-Weider
Dave H. & Reba Williams
Robert W. Wilson
Mike & Penny Winton
Laura Lee Woods
Takashi Yamaguchi
Hyong-Keun Yun

\$500+

Nancy Allen
Dolores An
Claire & Douglas Ankenman
Adelheid & Thomas Astfalk
Brian Boylan
Melva Bucksbaum
Sue & Allan K. Butcher
Ms. Isa Catto
Rex Cumming
Renato Danese
Suzi Davidoff & Carl E. Ryan

Rackstraw Downes
Chuck, Tedi & Kim Ellison
Franck Giraud
Glenn Gissler & Susan Harris
David Gordon Greenwood
Olive Hershey
Marieluise Hessel
Jane Hickie
Julia Hoerner
Roni Horn
Mr. & Mrs. Edward R. Hudson, Jr.
Helmut Jahn
Robert Jakob & David White
Dolores D. Johnson
Nathan Kurten
Gerda Maise & Daniel Göttin
Marfa Chamber of Commerce
Marfa National Bank
Matthew Marks
Mrs. Gaye V. McCullough
Michael Merz & Clare Casademont
Kate and Stuart Nielsen
Stuart & Robin Ray
Jody Rhone & Tom Pritchard
J.A. Robins
Horst Schmitter
Jonathan Seelig
Ms. Lea Simonds
Marcus Sloan & Shannon Hall
Nancy B. Tieken
Emily Todd
Gen Umezu
Ner Wesley
Siobhan Westapher
Charles B. & Barbara S. Wright

\$100+

Mark P. Addison
William & Elita Agee
Melissa & Daniel Alcorn
Brooke & Frank Aldridge
Missy & Rich Allen
Wagner & Annalee Schorr
Carolyn M. Appleton
Robert & Valerie Arber
Palмира A. Arellono
Richard Armstrong
Charles & Christine Aubrey
Roland Augustine
Richard Bachrach
Charles & Michele Baldonado
Monica Banko & Bram Meehan
Robert Barnett
Fabian Baron
Reuben & Joan Baron
Chuck Barron
Michael Bartalos
Frank N. & Susan F. Bash
Polly W. Beal
Toni & Jeff Beauchamp
Karl H. Becker
Ronald D. Bentley
Sue & Joe Berland
Ben Berryhill
Judith Birdsong
Christine Bisetto

Bonnie Bishop
 Deborah Bishop
 Rick and Cindy Black
 Elizabeth B. Blake
 Peter Blank
 Ross Bleckner
 Mary Bloom
 Ingrid & Theodor Bøddeker
 Annet Bol
 Kate Bonansinga & David Taylor
 Charles Boone & Josefa Vaughan
 Michael Booth
 Power Boothe
 Carey & Sam Bradley
 John Briggs
 Judge and Mrs. Jake Brisbin
 John Briscoe
 John Broaddus
 Michelle K. Brock
 Gregory Brooks
 Susan & Steve Brown
 Will & Simon Bruder
 Stephen V. Bucchieri
 Tom Buffalo Avion Capital
 Mary Jane Bunton
 John & Yasuko Bush
 David Cabrera & Alexander Gray
 Randy & Cacki Jewart
 Peter C. Caldwell
 Mollie R. & William T. Cannady
 Alice Carrington
 Dominic Carroll
 Chris Carson
 Christopher M. Cessac
 Judy Chapman
 Diane Cheatham
 C. Ursula Cipa
 Pamela Clapp
 Jim & Carolyn Clark
 Joe Clarke & Cheryl Streams
 Ishan E. Clemenco
 Professor Claudio Cobelli
 Rebecca & Gary Cohen
 Carol Cohen Burton
 Robert Colacello
 Ric Collier
 Frances Colpitt & Don Walton
 Susan Combs
 Lawrence Converso
 Mrs. Quarrier B. Cook
 Frances Ayers Cooper
 Elsie Cozens
 Mr. & Mrs. Allen B. Craig III
 Robert Craycroft & Anne Hanger
 Susan S. Criner
 Brian Cross
 Mr. & Mrs. George Q. Cross
 Don Culbertson
 Rose Cullivan Hock
 Molly Cumming
 Pud Cusack & Kristen Cliburn
 Mr. & Mrs. Louis B. Cushman
 Chris Dack & Gail Merel
 Brenda & Sorrel Danilowitz
 Hugh Davies
 Jack DeBartolo
 Frank Deese
 Martha & Rupert Deese
 Rupert & Helen Deese
 Dirk Denison
 Mr. and Mrs. Joseph Denton
 Peter Deschermeier
 David Deutsch
 Paul T. Dickel
 Zoe & Joel Dictrow
 Karl Dietz & Katharina Ehrhardt
 Vincent Doogan
 Richard Douglass & Julie Yamamoto
 Sophie Dry
 Monique Dubois
 Karen & Robert Duncan
 Fred & Char Durham
 Mary Beth Ebert
 Dan Edge
 Gregor Eichele & Christina Thaller
 Harold Eisenman
 Dietmar Elger
 Amy Eliot
 Mike & Dalia Engler
 Gail English
 Bradford A. Epley
 Christopher & Georgia Erck
 Ariane & Peter Fehlbaum
 Ronald Feldman
 Kaywin Feldman & Jim Lutz
 Peter Felix
 Claus Feucht
 Emily Fisher Landau
 Jim Fissel
 Bernardo Flores-Sahagun
 Urs Peter Flueckiger
 Rebecca L. Frenkel
 Pete P. Gallego
 Mona Garcia
 Richard George
 Leslie Gill
 Glen & Kirsten Gillman
 Sarah Glassock
 Barbara Glazer Rosenblatt
 Richard Gluckman & Tiffany Bell
 Robert Gober
 David Gockley
 Jennifer Golub
 Raymond Gomez & Paul Smith
 Louis F. Good
 Allen Goode
 Gayle Gordon
 Reno & Veit Görner
 Pia Gottschaller
 Louis Grachos
 Luiza Grandchamp
 Anthony Grant
 Bert & Jane Gray
 Cynthia Greenwald
 Jay Grimm
 Paul F. Groepler
 Stefan Grossmann Hensel
 Harry Gugger & Isabel Halene
 W. Mark Gunderson
 Earl and Janet Hale
 Christopher & Sherrie Hall
 Mrs. A.V. Halpern
 Margaret Hamilton
 Donna & Jim Hardin
 Lee A. Harrington
 Lawrence Harris
 James & Roxanna Hayne
 Emerson Head
 Walter Hebeisen
 Riitta & Mikko Heikkinen
 Mary Heilmann
 Joseph A. Helman
 Dale Henry
 Dorene & Frank Herzog
 Katharina Hinsberg & Oswald Egger
 Itaru Hirano
 Rolf & Erika Hoffmann
 Holly Hubbard
 William B. Hubbard
 Teresa Hubbard & Alexander Birchler
 Brigitte & Sigismund Huck
 Hilre Hunt
 David Interrante
 Christine Irwin
 Kimiyo Ishikawa
 Thomas Jackson
 Louise Jamail
 Jeff & Deborah Jamieson
 Dale Jenkins & Steve Sofge
 Bryan Jessee
 Michael Johnson
 Victor Blake Johnson
 Sharon Johnston and Mark Lee
 Elouise & Harry Jones
 Conway Jordan & David Chickey
 Mike & Fawzia Kane
 Jun Kaneko
 Joan B. Kaplan
 Al and Elayne Karickhoff
 Maiya Keck & Joey Benton
 James Kelly
 Peter Kelly & Mary Lawler
 Leonard & Margaret Kemp
 Leila Kempner & James McWilliams
 Jack & Lorri Hunter Kendrick
 David W. Kiehl
 Karl Kilian
 Renate Killmer
 Christina Kim
 Christopher M. King
 Michael Kinler
 Yoshihiko Kitano
 Ben & Margaret Kitchen
 Margaret K. Klineberg
 Daniel & Magie Knott
 Walther Koenig
 Christina Kopanidis
 Richard & Elizabeth Koshalek
 Douglas Koskay
 Barbara Krakow
 Martin Kunz
 Michael Jay Kuper
 Kumiko Kurachi
 George & Linda Kurz
 Mike Kutner
 Joan Lambert
 Liz Lambert & Margaret Tucker
 Tigie Lancaster
 Bettina Landgrebe
 John Lane & IngeLise Eckmann
 Irina Langhans & Michael Modelski
 Liz Larner
 Maryellen Latas
 Tim Leach
 Raymond J. Leary
 Margo H. Leavin
 Virginia Lebermann
 David Leclerc
 Ann & John Leonardo
 Katharina Leuenberger & Peter Vetter
 Karen & Steve Levine
 Roy & Rachel Levit
 Hilary Lewis
 Victoria & Marshal Lightman
 Peter Lindner
 James Linville
 Miner B. Long
 Richard Long
 Marley Lott
 Jennifer Luce
 Dr. Ulrich Luhmann
 Lawrence Luhring
 Ric Lum & Lea Flocchini
 Anstis & Victor Lundy
 Jack & Nancy Lynch
 Rodolfo Machado
 Ed & Joann Magruder
 Michael Maguire & Quality Quinn
 Peter Malin
 Sherry & Joel Mallin
 Patricia Marges & L.P. Zimmerman
 Billy & Crawford Marginot
 Adair Margo
 David Marks
 Nina Martin
 Alejandra Martin Del Campo
 Lisa Mason
 Steven & Niko Mayer
 Hondey & George McAlmon
 Lisa McAlmon Brown
 William & Janet McDonald
 Miles McEnery
 Andrew McFarland
 Michael McKeogh
 John McLaren
 Miles McManus
 Julie Main McNeely
 Donald McNeil & Emily Galusha
 Marsha & Jim Meehan
 Daniel & Dagmar Meister
 Anita Meyer
 Ellie Meyer & Glenn Madrid
 Victoria Meyers
 Marlene Meyerson
 Betsy Millard
 Alicia & Bill Miller
 Janet Miller
 Joan B. Miller
 Marilyn Miller & Bob Huntley
 Angela Moench
 Donald Moffett
 Marc Montry

Britton D. Monts
Sallie Morian
Olivier Mosset & Elizabeth Cherry
John and Heidi Britt Mullican
Don Mullins
Fecia Mulry
Yasufumi Nakamori
Teann Nash
Lat Naylor
Andrew Nelson
George W. Neubert
Robert Nicolais
Suzanna Niederer
Tom Nohr
Timothy O'Brien
Mr. & Mrs. Thomas M. O'Connor
Molly O'Connor Kemp
Don O'Toole & Elizabeth Carney
Reiko Oda
Kikuo Ohkouchi
Christine Olejniczak
Brady & Holly Oman
Sylvia Orozco
Sachiko Osaki
Duncan & Elizabeth Osborne
Jon Otis & Diane Barnes
Mina Oya
Mr. Aaron Parazette
John M. Parker
John E. Parkerson
Angela Patterson
John Pawson
David Pearson
Clarisse Perrette
Dr. Werner Peters
Nelson Petrovich
Greg Pilon
Max Pine
Susanne Powadiuk
Carol & Dan Price
Dallas Price
Esthella Provas
David Quadrini
Sara Radelet
Ms. M.B. Ralker
David Raskin
Margaret Blakewell Rather
David Reed & Lillian Ball
John J. Reoch
Jim Rhotenberry
Ned Rifkin
Charles Robertson
Scott Robertson
Margarete Roeder
Liz Rogers
Andrew Rosen
Charles & Phyllis Rosenthal
Nicole Rosenthal
Bert Lies & Rosina Lee Yue
David & Ellen Ross
Mr. James Ross
Richard and Monica Sady
James & Frances K. Sage
Myriam and Jacques Salomon
Jerre & Fern Santini
Edmund W. Schenecker II
Mark Schlesinger & Elizabeth Smith
Andreas Schmid

Elizabeth & Richard Schnieders
Marc Schwartz
Martha Schwartz & Markus Jatsch
Richard Schwartzwald
Susan Schwarzwald
Janet Scott
Carolyn Seale
Sir Nicholas Serota
Mary Shaffer
Marie Shannon
Adam Sheffer
James & Renée Shelton
Kate Shepherd
Tamotsu Shiihara
Dr. & Mrs. D.J. Sibley
Mahala Sibley
Mr. & Mrs. Louis H. Skidmore, Jr.
Mr. & Mrs. Richard C. Slack II
Jim Smith
Joe Willie Smith
Kathryn Callaway Smith
Steve Smith
Julie Snow
Frank Sommerfield
Joan Sonnabend
Peter Soriano
Ellen Phillips Soroka
Susan Sosnick
Penelope Speier
Nelson H. Spencer
Mark Stankevich
Marilyn & Frank Stanonis
Don & Jeanne Stanton
George Stark
Stephanie Stebich
Judith Stein
Carla Stellweg
Mr. and Mrs. Irving Stenn, Jr.
Stephanne Stern-Purull
David R. Stevenson
Tom Strickler
Charles & Susan Fitts
Steve & Ellen Susman
Gong Szeto
John Szot
Yoko Takahashi
Ursula Tax
Debbie Taylor
Michael E. Thomas
Robert & Annabelle Tiemann
Zane Ann Tigett
Dr. J. Tillapaugh
Teresa Todd & Marc Wetzel
Marlys Tokerud
Cynthia Toles
Carolee Toon
Will Tynan
Max Underwood
Karien Vandekerkhove
Dianne Vanderlip
Carlisle Vandervoort
Axel Varekamp
Gerhard & Claudia von Velsen
Nicola von Velsen
Hank Waddell
David B. Walek
Pamela Walker

Peter Walker
Catherine Walsh
Liz Ward & Rob Ziebell
Laura Warriner
George Marvin Watson
Adam Weinberg
Lawrence and Alice Weiner
Obbie Weiner
Mathew and Ann Weir
Mark T. Wellen
Jeff White
Mary Ellen White & Jack Morton
Ken & Shere Whitley
David O. & Joan G. Wicks
Brady Wilcox
Donna Williams
Elizabeth Williams
Joseph R. Williams
Mr. & Mrs. Walter C. Wilson
Rodger & Patricia Winn
Elizabeth Winston Jones
Emi Winter
Bill Wisdom
Bill Wisener
Alice & James Wittenberg
Carol Wolkow & Stan Price
Richard Wortham III
Bill Wright
Erin Wright
Jurek Wybraniec
Charles Wylie
Todd Young
Rosina Yue & Bert Lies
Mr. and Mrs. Zbinden
Hans & Hedi Zwimperf

\$50+

Sarah Adelman
Katie and Gordon Angerman
Dottie Barrett
Dianne Berman
Linda Broiles
Landon Brown
Mr. & Mrs. J.H. Brownell
Frank Kell Cahoon
Kenneth Capps
Leo Christie
Shirley Courtney
Mary Crowley
Margaret Curlet
Aedwyn Darroll
Jennifer Davy
David DeLong
William Draks
Eugene V. Dunphy
Dea Ecker & Robert Piotrowski
Paulette Feiler Goldstein
Mr. & Mrs. Keene Ferguson
Denise Fitzgerald
James L. Flynn
Don Foster
Lew & Gloria Garling
Larry & Shannon Graeber
Jenny & Vaughn Grisham
Christine Grounds
Kara Hamilton
Mary Hamilton
Hall S. Hammond

William P. Harrington
Darwin Harrison
Charles W. Haxthausen
Birgitta Heid & Robert Mantel
Max and Isabel Herzstein
Albert P. Hildebrandt
Dolores Hopewood
Marianna S. Humphreys
Ashley Jacobson
Jim and Perry Jamieson
Chido Johnson
Dr. Elizabeth Jones
Jim Jordan
Lorena Ann Kelly
Key & Cay Kolb
Anne Koshalek
Jim & Anné Kruse
Jean & Jene T. Laman
Polly Lanning
Helen and Robert Latas
Bernard L. Lifshutz
John & Ruth Long
Austin Lowrey
Betty MacGuire
Martha K. MacLead
Peggy Marsh
Laura Matzer
Marion McCollam
Samantha McElyea
Karl Monger
Mauricio Mora
Dylan Mosley
John & Greta Murray
Mildred B. Nored
Nancy M. O'Boyle
Herb & Jerre Paseur
Sue Rowan Pittman
Page Prescott
Ely Raman
Eddie Rodriguez
Autry Ross
Scott Rothkopf
Bill Runyon
Teel Sale
Robert Schmitt
Ted Schultz
Beverly Serrell
David K. Smith
Heather Snow & Sam Giesey
Mark Sofield & Kelly Feeney
Samuel Speciale
Marlene Spector
Ruth & Arthur Steinberg
R. J. Stepick
Charles Talbot
Anna & Harold Tseklenis
Edmond van Hoorick
Julie Vandiver
William B. Warde
Frank D. Welch
Hans Werner
Otto K. Wetzel
Ed Wilmsen
William S. Wilson
John Worrall & Hillary Hart
Judy Youens

Funding

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

FOUNDATIONS

Sarah Campbell Blaffer Foundation
 Brown Foundation
 Burkitt Foundation
 Cafe Annie
 David H. Cogan Foundation
 El Paso Community Foundation
 Charles Engelhard Foundation
 Fifth Floor Foundation
 Elizabeth Firestone Graham Foundation
 George and Mary Josephine Hamman Foundation
 Heritage Preservation
 Houston Endowment, Inc.
 Lannan Foundation
 LEF Foundation
 L.L.W.W. Foundation
 Meadows Foundation
 Nasher Foundation
 National Endowment for the Arts
 Samuel I. Newhouse Foundation
 Nightengale Code Foundation
 The Rosenthal Fund
 Fayez Sarofim Foundation
 Louisa Stude Sarofim Foundation
 Texas Commission on the Arts
 Susan Vaughan Foundadtion
 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

INDIVIDUALS

Brooke Alexander
 Pablo Alvarado
 Douglas Baxter
 Andrew Cogan
 Lynn & Tim Crowley
 Dick & Janie DeGuerin
 Rand & Jeannette Elliott
 Jeff Fort & Marion Barthelme Fort
 Maxine & Stuart Frankel
 Agnes Gund & Daniel Shapiro
 Fredericka Hunter
 Maureen & John Jerome
 Tommy Lee Jones
 William Jordan & Robert Brownlee
 Mr. & Mrs. I.H. Kempner III
 Michael & Jeannie Klein
 Anstiss & Ronald Krueck
 Charles Mary Kubricht & Ron Sommers
 Franz Meyer
 Dr. Edmund P. Pillsbury
 Emily Rauh Pulitzer
 Jonathan Read
 Frances & George Reid
 Deedie & Rusty Rose
 Cahrles & Phyllis Rosenthal
 Phil & Monica Rosenthal
 Louisa Stude Sarofim
 Sir Nicholas Serota
 John Wesley
 Michael Zilkha

Financiamiento

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

Membership

Membresía

- \$100** A Chinati Foundation publication or poster, the museum newsletter, invitations to all events and discounts on publications, posters and Chinati Editions. Students and Senior Citizens, \$50.
- \$500** The above, plus a monograph signed by the artist.
- \$1,000** A multiple created every year in a limited edition by an internationally recognized artist, exclusively for Chinati's upper level members.
- \$2,500** The above artist's multiple, plus complimentary admission to Chinati benefit dinners.
- \$5,000** The above, plus personal invitations to special events and receptions.

Name

Address

City, State

Zip, Country

- My check for \$ _____ is enclosed
- Bill my membership to Visa MasterCard/Eurocard

Account Number	Expiration Date
-----------------------	------------------------

Signature

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

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

ACKNOWLEDGMENTS
RECONOCIMIENTOS

Diane Bailey
Sterry Butcher and Michael Roch
Marianna and Ben Berryhill
Eric Brown
Café Annie
Lynn and Tim Crowley
Michele DeHart
Robert and Mimi Del Grande
Deborah Eisenberg
Michael Govan
Rosario and Robert Halpern
Florian Holzherr
Jeffrey Kopie
Patrick Lannan
Andrew Lins
Christian Marclay
Marfa AmVets
Marfa Studio of Arts
Marfa Theatre
Marfa Post Office
Lisa McAlmon Brown, ArtSource
Jason Nodler
Cornelia Parker
Glen Rosenbaum
Greg Schwab
Wallace Shawn
Lonnie and Candy Schiller
Peter Stanley
Sul Ross State University
John Volz
Bryan Walker
John Wesley
Beth Zopf

COLOPHON
COLOFON

©2001
The Chinati Foundation/
La Fundación Chinati,
the artists and authors

Artwork and text by Donald Judd
©Donald Judd Estate/Judd Foundation,
licensed by VAGA, New York.
Artwork and text by Robert Irwin
©Robert Irwin, licensed by ARS, New York.

Richard Ford
Spanish Translations/Traducciones al español
Rutger Fuchs, Amsterdam
Graphic Design/Diseño Grafico
Rob Weiner
Editor

\$5.-
Volume 6
December 2001
ISSN 1083-5555
Printed in the USA/ Impreso en EEUU

BOARD OF DIRECTORS
CONSEJO DIRECTIVO

Brooke Alexander
New York
Douglas Baxter
New York
Andrew Cogan
New York
Timothy Crowley
Marfa
Maxine Frankel
Detroit
Rudi Fuchs
Amsterdam
Tommy Lee Jones
San Saba
William B. Jordan
Dallas
Sissy Kempner
Houston
Michael Klein
Houston
Edmund P. Pillsbury
Fort Worth
Sir Nicholas Serota
London
Marianne Stockebrand
Marfa

HONORAR Y DIRECTORS
SPANISH HONORARY DIR

Franz Meyer
Zürich
Annalee Newman
(1909-2000)
Brydon Smith
Ottawa

STAFF
PERSONAL

Steffen Boddeker
Public Affairs/Relaciones Públicas
Victorina Cenicerros
Caretaker/Ujier
Francesca Esmay
Conservator/Conservadora
Sandra Hinojos
Administrative Assistant/Asistente
Ramon Nuñez
Foreman/Capataz
Michael Salazar
Maintenance/Mantenimiento
Lora Sheldon
Business Manager/Administradora
Marianne Stockebrand
Director/Directora
Rob Weiner
Associate Director/
Director Adjunto

SUPPORT STAFF
PERSONAL DE APOYO

Justin Almquist
Administrative Assistant/
Brenda Cordero
Caretaker/Ujier
Jo Landa Cruz
Caretaker/Ujier
Dolores Johnson
Consultant/Asesora
Robert Schmid
Visitor Services/
Carol Wolkrow
Bookkeeper/

PHOTO CREDITS
PHOTOGRAPHY SPANISH

©Boris Becker cover
©Hickey-Robertson p.9
©Metropolitan Museum of Art
pp. 11, 12
courtesy Big Bend Sentinel
p. 35
courtesy Gallery Paule Angim
p. 26 top
courtesy Fredericks Freiser Gallery
pp. 42, 43
courtesy Katharina Grosse
p. 28 top right
courtesy Katharina Hinsberg
p. 28 bottom right
courtesy Nancy Hoffman Gallery
p. 27 bottom
courtesy Leo Koenig Gallery
p. 28 top left
courtesy Anders Kruger
p. 29 bottom
courtesy Michael Meredith
p. 30 top
courtesy PaceWildenstein
pp. 16, 20, 21
courtesy Claudia Schmacke
p.30 bottom
courtesy Kate Shepherd and
Galerie Lelong, New York
p. 30 top
D. Bersotti & T. Fox
p. 21 bottom left
Steffen Boddeker
pp. 2, 15, 27 top, 30 bottom
Rudolph Burckhardt
p. 13
Bernd Halbherr 29 top
Robert Halpern p.35
Kate Hunt
pp. 26 bottom, 34
Bill Jacobson pp. 24/25
Peter Lake p. 18
Yasunori Tanioka
28 bottom left
Arthur Spragg pp. 5, 6



THE CHINATI FOUNDATION
LA FUNDACION CHINATI

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

915 729 4362, phone
915 729 4597, fax

www.chinati.org
information@chinati.org