



Contents

Contenido

- 2 Letter from Jenny Moore,
executive director
Carta de Jenny Moore, directora ejecutiva
- Robert Irwin, Project for Former Fort D.A. Russell
Hospital Building, Rob Weiner
**Robert Irwin, el proyecto para el antiguo edificio
hospitalario del Fuerte D.A. Russell, Rob Weiner**
- 5 Description and history of the project
Descripción e historia del proyecto
- 6 Irwin and Chinati
Irwin y Chinati
- 10 On Irwin's *Scrim veil–Black rectangle–Natural light*, Whitney
Museum of American Art, New York (1977), Jason Tomme
**Sobre el *Scrim veil–Black rectangle–Natural light*, Whitney Museum
of American Art, New York, de 1977, de Irwin, Jason Tomme**
- 18 On the Reopening of 101 Spring Street, NYC
**Sobre la reapertura del 101 de la Calle Spring,
en la ciudad de Nueva York**
- Flavin Judd
Donald Judd

COVER IMAGE

Rackstraw Downes
Bull Barn Interior, Marfa, TX
2007
Oil on canvas
17 ¼ x 19 inches

THIS PAGE

Rackstraw Downes
*Water-Flow Monitoring
Installations On The Rio Grande
Near Presidio, TX, Part 2: Facing
South, The Flood-Plain From East
Of The Gauge Shelter, 10 AM*
2002–03
Oil on canvas
19 x 31 ½ inches

| | | | |
|----|--|-----|--|
| | A Report on Three Exhibitions, Tyler Green | | Artists in Residence, Nicolas Miller and Rob Weiner |
| | Un informe sobre Tres Exposiciones, Tyler Green | | Artistas en Residencia, Nicolas Miller y Rob Weiner |
| 26 | <i>Dan Flavin: Drawing</i> | 81 | Karole Armitage |
| 28 | <i>Donald Judd: The Multicolored Works</i> | 82 | Dirk Stewen |
| 32 | <i>Claes Oldenburg: The Street and The Store/ Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing</i> | 84 | Matthew Roberts |
| 34 | <i>Your Duck Is My Duck,</i> a story by Deborah Eisenberg | 86 | Yuh-Shioh Wong |
| | Mi pato es su pato, un relato de Deborah Eisenberg | 88 | Hernan Bas |
| 61 | Rackstraw Downes: The West Texas Paintings, 1998–2010, David Tompkins | 90 | Jered Sprecher |
| | Rackstraw Downes: Los cuadros del oeste de Texas, 1998–2010, David Tompkins | 98 | This Year Este Año |
| 79 | Chinati Benefit Edition: Nate Lowman | 100 | Staff News Noticias sobre nuestro personal |
| | Edición Benéfica de Chinati: Nate Lowman | 101 | Internship Program Programa de Becarios |
| | | 102 | Funding Financiación |
| | | 106 | Acknowledgements Staff/board Credits/colophon Agradecimiento Personal/Consejo Reconocimiento/colofón |



En 2001 este boletín informativo anunció que la Fundación Chinati estaba dialogando con Robert Irwin sobre una instalación permanente para el museo. Desde entonces las ideas para la pieza han evolucionado sustancialmente, y ahora me entusiasma anunciar que los planes de Irwin para esta obra están terminados. A lo largo de los próximos dos años, Chinati se embarcará en una campaña de recaudación de fondos y comenzará la construcción de lo que será la mayor y única estructura independiente y permanente dedicada exclusivamente a la excepcional obra de Irwin. La instalación de Irwin será la treceava en entrar en la colección de la Fundación Chinati. La incorporación cumple un deseo que expresó Donald Judd ya en el año 1986 cuando publicó el primer catálogo para el



museo. En su *Statement for Chinati*, Judd escribió sobre su propósito de presentar una extensa cantidad de su propia obra, así como la de John Chamberlain y Dan Flavin, de forma permanente. Además, describió el desarrollo de una "situación más natural" en que una instalación artística de Irwin, entre otros, sería posible. La incorporación de Irwin es oportuna e importante para Chinati.

Ha sido un año importante para Irwin. En la Sección vienesa presentó *Double Blind*, una gran instalación de marcos de tela que redefinieron el espacio principal de exposición y que es sólo una de unas cuantas instalaciones que Irwin ha realizado en Europa. El Whitney Museum of American Art volvió a presentar *Scrim veil—Black rectangle—Natural light*, una instalación que Irwin creó por primera vez para el museo en 1977. Descrita como "una de las obras maestras de la Luz y el Espacio," la obra retó constan-

artistic ideas. The plans for Irwin's installation at Chinati are formulated in response to various aspects of the hospital structure, from the particulars of the building's architecture to the site itself, and the striking land and sky surrounding it. Centered on a courtyard defined by pathways and plantings, the installation will be constructed in the existing footprint and maintain original architectural elements of the building, which enable a distinctive viewing experience. The interior will include a gradation of light to dark spaces, accomplished through the use of scrim and tinted windows.

With a refined economy of means (the addition of a line, a shifted value of light, a plane of scrim), Irwin's work activates an acute awareness of the

temente la percepción que tenían los espectadores del espacio a su alrededor, impulsando una reconsideración de los sentidos y reforzando la importancia de la obra de Irwin. Las reseñas y las imágenes de estas piezas aparecen en este boletín informativo.

La instalación de Irwin para la Fundación Chinati ha sido planificada específicamente para el emplazamiento del antiguo hospital del Fuerte D.A. Russell, un edificio en ruinas ubicado en el límite del campo de Chinati. Sigue el enfoque que Irwin ha tomado al hacer arte desde 1970, cuando abandonó la práctica del arte tradicional, basado en el taller, y se volvió "disponible en respuesta," aceptando invitaciones para hacer instalaciones, enseñar o hablar de su obra como forma de seguir desarrollando sus ideas artísticas. Los planes para la instalación de Irwin en Chinati están formulados en respuesta a varios aspectos relacionados con la estructura del hospital, desde las particularidades de la arquitectura del edificio hasta el emplazamiento mismo, y las impresionantes tierra y cielo que lo circundan. Centrada en un patio definido por caminos y plantaciones, la instalación será construida de acuerdo con la planta existente y mantendrá los originales elementos arquitectónicos del edificio, que permiten una experiencia distintiva de visión. El interior incluirá una gradación de espacios que van del claro al oscuro, que se logrará a través de telas y ventanas teñidas.

Con una economía refinada de medios (la incorporación de una línea, un valor desplazado de luz, un plano de tela), la obra de Irwin activa una aguda conciencia de la complejidad de ver. Esta conciencia aumentada nos permite experimentar plenamente la naturaleza dinámica de la luz, la presencia del espacio y nuestra propia relación con el mundo que nos rodea. La instalación de Irwin en Chinati ampliará hermosamente el diálogo entre el arte, el paisaje y la arquitectura con las que están relacionadas todas las obras de nuestra colección. La instalación de Irwin es uno de los varios proyectos inspiradores que Chinati ha planificado para los próximos años. Les mantendremos informados a medida que avancemos.

Ha sido también un año significativo para la obra de Judd. En junio, la Fundación Judd celebró el fin de una extensa renovación de varios años del 101 de la Calle Spring, la residencia y el estudio del artista en la ciudad de Nueva York. El anterior espacio privado fue la primera ubicación en la que Judd trabajó muchas de sus ideas respecto a la instalación permanente de arte y su relación con la arquitectura. Ahora está abierto al público a través de visitas guiadas. La primera exposición integral dedicada exclusivamente a las

complexity of seeing. This heightened awareness enables us to more fully experience the dynamic nature of light, the presence of space, and our own relationship to the world around us. Irwin's installation at Chinati will beautifully expand the dialogue between art, the landscape, and architecture that all of the works in our collection are engaged in. The Irwin installation is one of several inspiring projects Chinati has planned for the next few years. We will be keeping you informed as we move forward.

It has been a significant year for Judd's work as well. In June, the Judd Foundation celebrated the completion of an extensive multi-year renovation of 101 Spring Street, the artist's residence and studio in New York City. The formerly private space was the first location in which Judd worked through many of his ideas

concerning the permanent installation of art and its relationship with architecture. It is now open to the public by guided tour. The first comprehensive exhibition exclusively devoted to Judd's multicolored sculptures opened at the Pulitzer Foundation for the Arts in May and will be on view through January 4, 2014. Featuring over fifty sculptures, *Donald Judd: The Multicolored Works* is an extraordinary opportunity to consider Judd's engagement with color. The exhibition was curated by Chinati's founding director, Marianne Stockebrand. There are new programs at Chinati that reflect our mission and outreach to the community and abroad. Chinati is now offering open viewings on special days and times, with a focus on a single work in the collection. Past viewings have offered visitors the chance to see Judd's mill aluminum boxes at sunrise and at sunset. Other special viewings have included in-depth talks in the exhibition spaces by Chinati staff members, curators, and art historians, providing further insight into these special installations. This year the museum inaugurated a series of performances and presentations under the title *Chinati Presents*. The initiative features the work of visual artists, scholars, writers, musicians, and actors in an informal setting, open to the diverse audiences of Marfa and the larger Big Bend region. This first year of programming included readings by playwright and actor Wallace Shawn and writer Deborah Eisenberg (see page 34), and a presentation on Carl Andre's poems by Caitlin Murray, archivist at the Judd Foundation. Upcoming events include a reading by artist Roni Horn (whose work *Things that Happen Again* is included in Chinati's permanent collection, see page 104), a reading by poet Clark Coolidge, and a performance by Sounds Modern of music by Morton Feldman. As part of our ongoing temporary exhibitions program, Chinati will present a year-long installation by artist Zoe Leonard at The Ice Plant, one of the museum's temporary exhibition spaces in downtown Marfa.

Our education department has expanded its programming with the addition of art classes for high school students, situating workshops within the local public school and offering extended lessons on the Chinati campus. Classes for high school students culminate in an exhibition on-site at the museum. Chinati has added more classes for pre-K and elementary grade students from the Marfa area

esculturas multicolor de Judd se inauguró en mayo en la Fundación Pulitzer para las Artes y estará expuesta hasta el 4 de enero de 2014. Presentando más de cincuenta esculturas, *Donald Judd: The Multicolored Works* es una extraordinaria oportunidad para contemplar el compromiso de Judd con el color. La exposición fue comisariada por la directora fundadora de Chinati, Marianne Stockebrand. Hay nuevos programas en Chinati que reflejan nuestra misión y se extienden a la comunidad y al extranjero. Chinati ofrece ahora visitas abiertas al público en días y horarios especiales, centrados en una única obra de la colección. Las visitas en el pasado han ofrecido a los visitantes la oportunidad de ver las cajas de aluminio con acabado de molino al amanecer y al atardecer. Otras visitas especiales incluyeron charlas profundizadas por parte de miembros del personal, comisarios e historiadores del arte de Chinati que añadieron un mayor conocimiento a estas especiales instalaciones. Este año el museo ha inaugurado una serie de actuaciones y presentaciones bajo el título *Chinati Presents*. La iniciativa destaca la obra de artistas visuales, eruditos, escritores, músicos y actores en un entorno informal, abierto a las variadas audiencias de Marfa y de la más extensa región del Big Bend. Este primer año de programación incluyó lecturas por parte del dramaturgo y actor Wallace Shawn y de la escritora Deborah Eisenberg (véase la página 34), una presentación de los poemas de Carl Andre por parte de Caitlin Murray, archivista de la Fundación Judd, y charlas de los artistas Rackstraw Downes (véase la página 61) y Vera Lutter. Los próximos eventos incluyen una lectura por parte de la artista Roni Horn (cuya obra *Things that Happen Again* está incluida en la colección permanente de Chinati, véase la página 104), una lectura por parte del poeta Clark Coolidge, y una actuación de Sounds Modern of Music de Morton Feldman. Como parte de nuestro programa en curso de exposiciones temporales, Chinati presentará durante un año una instalación de la artista Zoe Leonard en The Ice Plant, uno de los espacios para exposiciones temporales del museo en el centro de Marfa.

Nuestro departamento de educación ha ampliado su programación con la incorporación de clases de arte para estudiantes de la escuela secundaria, la implantación de talleres dentro de la escuela pública local y la oferta de lecciones extendidas en el campus de Chinati. Las clases para los alumnos de la escuela secundaria culminan con una exposición in situ en el museo. Chinati ha añadido más clases para los estudiantes del jardín de infancia y de la escuela primaria de la zona de Marfa y por primera vez ha

and has begun reaching out to area schools in adjoining counties for the first time.

Our local events included Community Day, which drew over 425 visitors to the museum, and the first Día de los Muertos, a collaboration with the Blackwell School Alliance. The community garden continues to flourish, with community members regularly gathering for related events in the Arena.

I began this letter on my first day at Chinati as Executive Director. I came to Marfa for the first time nine years ago to conduct research for the John Chamberlain foam sculpture show that was presented in 2005. It was a profound experience and it is wonderful to be back. Over the last week, as my family and I have settled into our new life in Marfa, I have heard many stories of first trips to Marfa, ones that inspired permanent returns weeks, months, or years later. More people arrive in Marfa every day, some to visit, some to stay.

My first evening back at Chinati, I took a walk among Judd's concrete sculptures at sunset. It seemed a fitting place to begin since these were the first works Judd created and installed on the Chinati grounds. If you have been to Chinati, you may recall your own walks through this installation. If you have not yet visited, I will leave you with an impression that ran through my mind as I made my way through these monumental pieces. Judd believed in the essential nature of art and its value to society. This belief compelled him to establish a museum, in an act of great generosity. He chose to create and make available to the public not only his own work, but also invited a striking variety of artists, whose art he believed was the best of its time, to do the same, to the highest standards determined by the artists themselves. For me the revelation that occurs at Chinati is the recognition of one person's vision of something greater than himself, a vision of a place without precedence, which became a reality. It is a place that has profoundly affected the town in which it is situated and that continues to inspire many of us who have visited or even just known of such a place. I hope the following words and images of all we do at Chinati will inspire you to come, or come back, to Marfa, Texas.

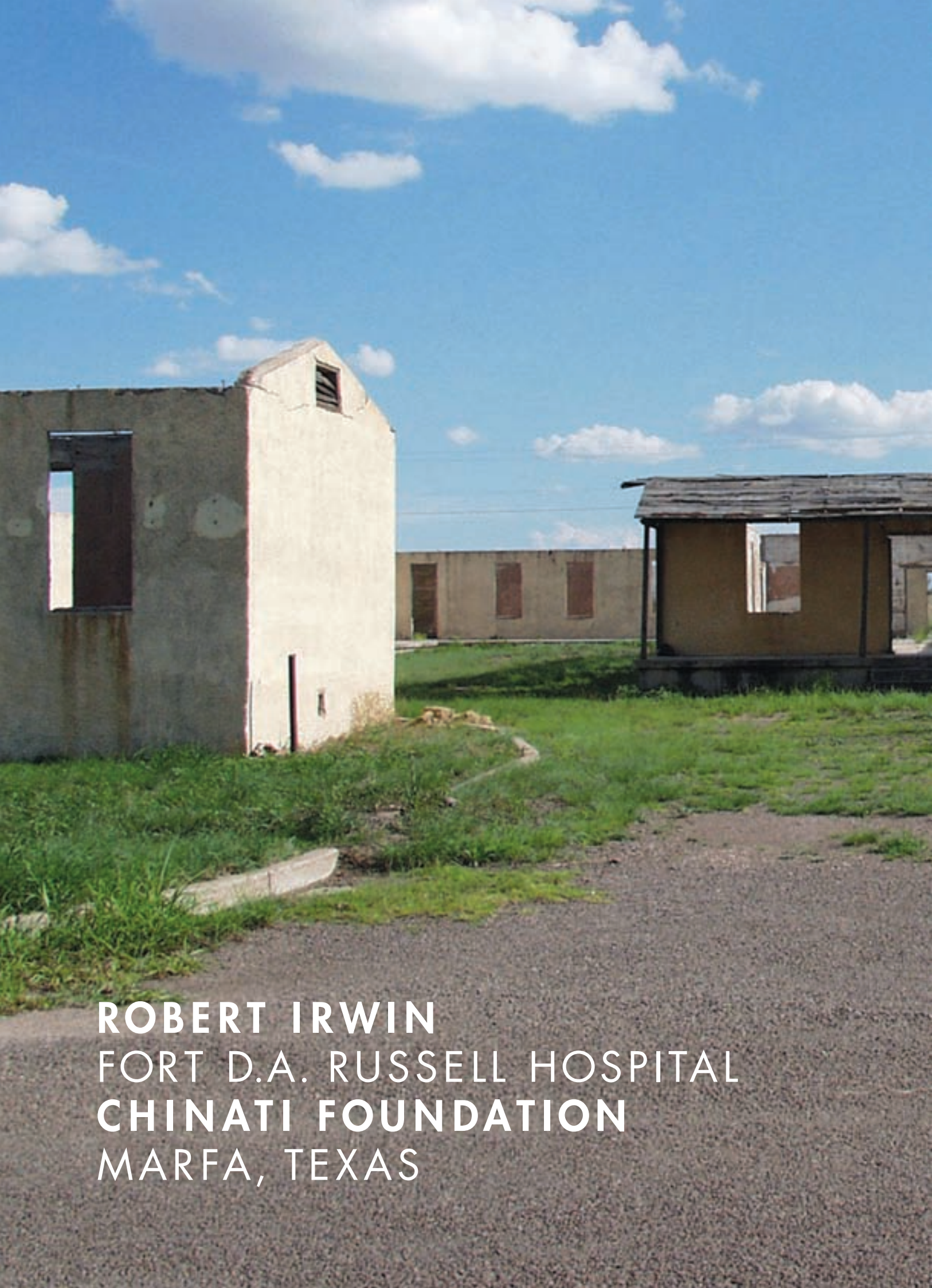
With best regards,
Jenny Moore

empezado a dirigirse a las escuelas de la región en los condados contiguos.

Nuestros acontecimientos locales incluyeron el Día de la Comunidad, que atrajo al museo más de 425 visitantes, y el primer Día de los Muertos, una colaboración con la Blackwell School Alliance, la histórica y local escuela mexicano-americana. El jardín comunitario sigue floreciendo, con miembros de la comunidad que se reúnen regularmente en la Arena para participar en acontecimientos relacionados con el jardín.

Comencé esta carta en mi primer día en Chinati como Directora Ejecutiva. Vine a Marfa por primera vez hace nueve años para ayudar a Marianne Stockebrand con una investigación para la muestra de la escultura de espuma de John Chamberlain que se presentó en 2005. Fue una experiencia profunda y es maravilloso volver. A lo largo de la última semana, a medida que mi familia y yo nos hemos ido asentando en nuestra nueva vida en Marfa, he oído muchas historias de primeros viajes a Marfa, unas que inspiraron regresos permanentes semanas, meses o años después. Cada día llegan más personas a Marfa, algunas para visitarnos, algunas para quedarse. Hice un paseo mi primera noche de regreso a Chinati entre las esculturas de hormigón de Judd al atardecer. Parecía un lugar adecuado donde comenzar ya que éstas fueron las primeras obras que Judd creó e instaló en los terrenos de Chinati. Si usted ha estado en Chinati, tal vez recuerde sus propios paseos por esta instalación. Si aún no la ha visitado, le dejaré con una impresión que vino a mi mente mientras recorría estas piezas monumentales. Judd creía en la naturaleza esencial del arte y su valor con la sociedad. Esta creencia le obligó a establecer un museo, en un acto de gran generosidad. Optó por crear y hacer disponible al público no sólo su propia obra, sino que también invitó a una sorprendente variedad de artistas cuyo arte, según él, era el mejor de su época, a hacer lo mismo, hasta los más altos niveles establecidos por los artistas mismos. Para mí, la revelación que tiene lugar en Chinati es el reconocimiento de la visión de una persona de algo mayor que sí mismo, una visión de un lugar sin precedentes, que se convirtió en realidad. Es un lugar que afecta profundamente al pueblo en que está ubicado y que sigue inspirando a muchos de los que hemos visitado o hemos sabido de este lugar. Espero que las siguientes palabras e imágenes de todo lo que hacemos en Chinati le inspiren a venir, o a volver, a Marfa, Texas.

Saludos cordiales,
Jenny Moore



ROBERT IRWIN
FORT D.A. RUSSELL HOSPITAL
CHINATI FOUNDATION
MARFA, TEXAS



HISTORY OF THE PROJECT

In 1999, the Chinati Foundation invited artist Robert Irwin to create a work for the site of the former Fort D.A. Russell hospital building. This now-dilapidated structure sits within a field of wild grass, mesquite, and cactus across the road from the Arena and the museum's main campus. The building and the land were given to Chinati by board member Tim Crowley with the specific intention of asking Irwin to develop a proposal for the site. The building is approximately 12,000 square feet on three acres—an extended U-shaped construction, with each of three wings lined on both sides with windows. There is a large open courtyard. The hospital was constructed in 1921 and served the army until 1946.

HISTORIA DEL PROYECTO

En 1999, la Fundación Chinati invitó al artista Robert Irwin a crear una obra para el emplazamiento del antiguo edificio hospitalario del Fuerte D.A. Russell. Esta estructura, ahora en ruinas, está situada dentro de un campo de hierba silvestre, mezquites y cactus al otro lado de la carretera que pasa por delante de la Arena y el campo principal del museo. El edificio y el terreno fueron donados a Chinati por el miembro del consejo Tim Crowley con la intención específica de pedir a Irwin que desarrollara una propuesta para el emplazamiento. El edificio tiene aproximadamente 12,000 pies cuadrados y está situado sobre tres acres—una construcción extendida en forma de U, con cada una de las tres alas alineadas por ventanas en ambos lados. Hay un gran patio abierto. El hospital fue construido en 1921 y sirvió al ejército hasta 1946.

DESCRIPTION OF THE WORK

Robert Irwin's overall plan for the site has gone through a number of permutations over the years (documented in the publication *Primaries and Secondaries*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2008); the final design for the project was completed in March of 2013 and maintains the exact footprint and structural contour of the original building. The design features Irwin's expressive shaping of light, shadow, material, and space, and on completion will be the artist's largest permanent work and the only freestanding structure devoted exclusively to his work. Irwin will divide the building (experientially) in half, leaving one side dark and the other light. This will be accomplished

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

El plan general de Robert Irwin para el emplazamiento ha pasado por unas cuantas variaciones a lo largo de los años (documentadas en la publicación *Primaries and Secondaries*, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2008); el diseño final del proyecto se terminó en marzo de 2013 y mantiene la planta exacta y el contorno estructural del edificio original. El diseño destaca la expresiva formación de Irwin respecto a la luz, la sombra, el material y el espacio, y al terminarse será la mayor obra permanente del artista y la única estructura independiente dedicada exclusivamente a su obra. Irwin dividirá el edificio (de forma experiencial) por la mitad, dejando un lado oscuro y otro claro. Esto se conseguirá a través de un número de intervenciones sutiles: la larga secuencia de ventanas que definen la arquitectura serán tratadas con

through a number of subtle interventions: the long sequence of windows that define the architecture will be treated with a grey tinting material, allowing more or less light into the space, in a cross-diametric, gradating sequence: from light/dark/light on one side, and from dark/light/dark on the opposite wing of the building; the concrete and plaster walls and floors will be tinted dark on one side and left natural (lighter) on the other side; and long transparent scrim walls (one black and one white) may be added to bisect each wing to further capture the incoming and always changing natural light. In the connecting corridor, a sequence of scrims walls in black and white with door-like openings will draw visitors through the enfilade and then outside, before re-entering and experiencing the other half of the building. The current recessed level of the floor will be maintained (the original floor had been removed), which, in turn, raises the position of the windows to chest-high, offering what Irwin refers to as a Dutch landscape-like view of the surrounding West Texas fields and sky. Upon entering the building from the street, the first chambers on the left and right (you can start from either direction) will be completely open to the sky, thus emphasizing stages of

un material de teñido gris, que permitirá que entre más o menos luz en el espacio, en una secuencia de gradación y diámetros cruzados: del claro/oscuro/claro en un lado, y del oscuro/claro/oscuro en la ala opuesta del edificio; las paredes y los suelos de hormigón y de yeso serán teñidos oscuros en un lado y se dejarán naturales (más claros) en el otro; y largas paredes de tela transparente (una negra y la otra blanca) podrían ser añadidas para partir cada ala con el fin de captar todavía más la entrante y siempre cambiante luz natural.

En el pasillo contiguo, una secuencia de paredes de tela en blanco y negro con aperturas similares a puertas atraerán a los visitantes a través de la enfilada y luego hacia fuera, antes de volver a entrar y experimentar la otra mitad del edificio. Se conservará el actual nivel empotrado del suelo (el suelo original ha sido eliminado) que, a su vez, eleva la posición de las ventanas hasta el nivel del pecho, ofreciendo lo que Irwin califica como una vista parecida a un paisaje holandés de los circundantes campos y del cielo del oeste de Texas. Al entrar en el edificio desde la calle, las primeras estancias a la izquierda y a la derecha (se puede empezar desde cualquier dirección) estarán completamente abiertas al cielo, enfatizando así etapas de confinamiento con respecto a la experiencia del visitante de la obra.

enclosure in the visitor's experience of the work.

Irwin has worked with gardens, planting, and the landscape for over thirty years, and the integration of the inside with the outside at the hospital will be further shaped through his treatment of the building's large inner courtyard. Where a small infirmary once stood, Irwin has designed four large, Cor-ten-steel-lined, raised planters where a grove of Palo Verde trees will provide shade and visual texture. Concrete pathways will link the two halves of the building with its central gated entrance and also provide access to the courtyard's shaded areas. The fields of wild grasses, mesquite, and cactus surrounding the building will be left in their natural state.

IRWIN AND CHINATI

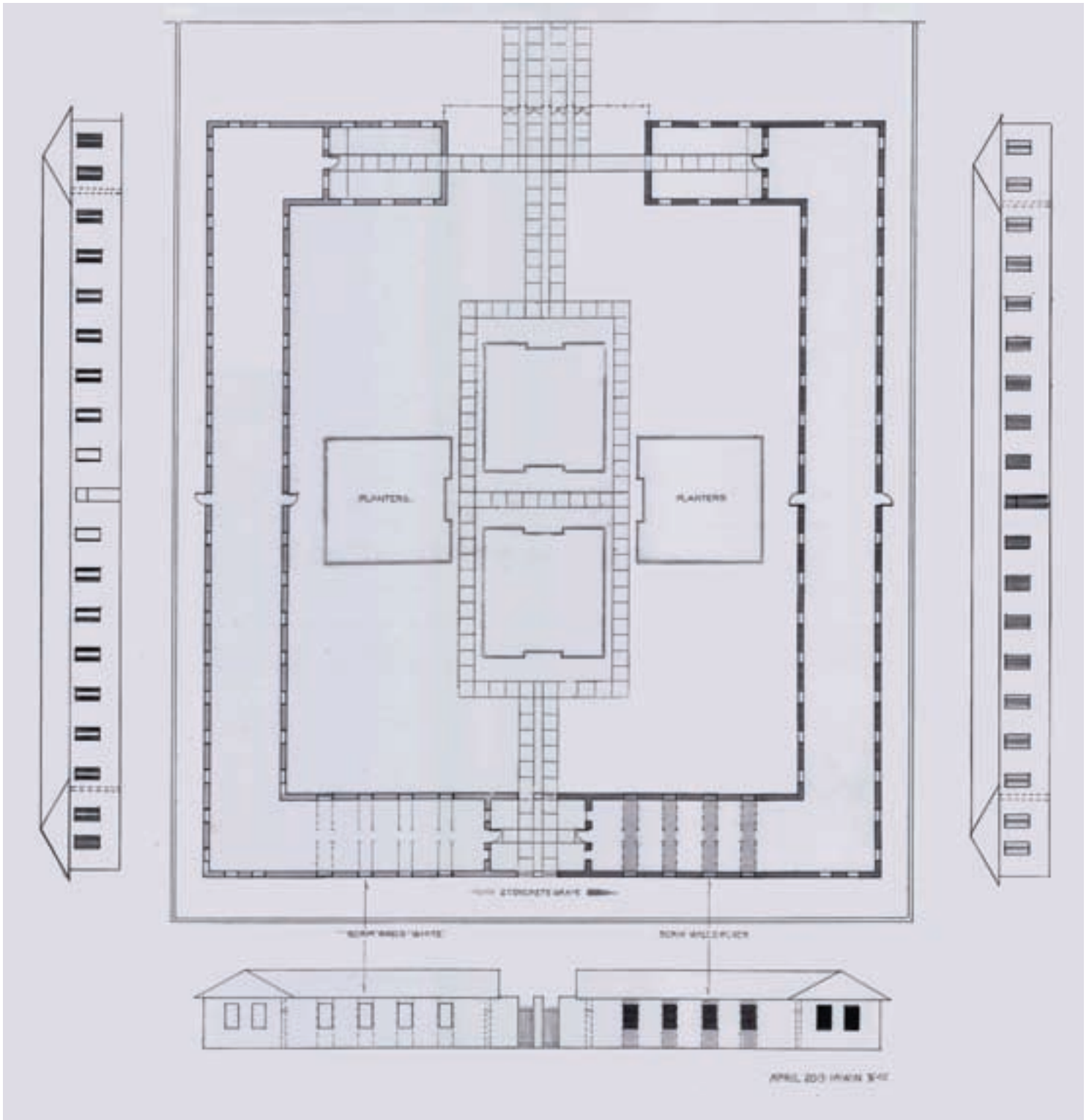
Donald Judd collected Robert Irwin's work and expressed an early desire to see Irwin represented in the collection he was assembling in Marfa at Chinati. Given Irwin's recognized

Irwin ha trabajado con jardines, plantaciones y el paisaje durante más de treinta años, y la integración del interior con el exterior del hospital será moldeada aún más por su tratamiento con el gran patio interior del edificio. Donde antaño hubo una pequeña enfermería Irwin ha diseñado cuatro grandes macetas elevadas y forradas en acero de cor-ten donde una arboleda de árboles palo verde proporcionará sombra y una textura visual. Unos caminos de hormigón conectarán las dos mitades del edificio con su entrada central con cancela y también darán acceso a las zonas sombreadas del patio. Se conservará el estado natural de los campos de hierbas salvajes, mezquites y cactus que rodean el edificio.

IRWIN Y CHINATI

Donald Judd coleccionó la obra de Robert Irwin y expresó un deseo precoz de ver representado a Irwin en la colección que estaba montando en Chinati en Marfa. Dado el logro reconocido de Irwin al crear lo que él llama obras "condicionadas por sus emplazamientos," es decir, arte creado en respuesta directa a la arquitectura, presentar una obra de Irwin en el emplazamiento del antiguo hospital





achievement in creating what he calls “site-conditional” works, that is, art made in direct response to architecture, presenting a work by Irwin on the site of the former military hospital, and repurposing the space as a vehicle for looking and perception, fits most appropriately into Judd’s mission for the Chinati Foundation. Irwin was first captivated by Marfa, Texas while driving across the United States in 1971. Many years later, in a 2012 interview, he described the hospital project and Chinati’s location on the high desert plains:

militar y rediseñar el espacio como vehículo para observar y percibir, encaja adecuadamente con la misión que tenía Judd para la Fundación Chinati. Irwin se sintió cautivado por Marfa, Texas por primera vez mientras atravesaba en coche los Estados Unidos en 1971. Muchos años después, en una entrevista de 2012, describió el proyecto del hospital y la ubicación de Chinati en las altas llanuras del desierto: **Cuando me ofrecieron el hospital, me parecía interesante lo bien que funcionaban esos edificios en ese entorno, y probablemente fueron**

When they offered me the hospital, it was interesting to me how well those buildings work in that environment, and they were probably done by somebody who hacked them out in Washington, D.C. during the war—very functional, very straightforward, low-key, but they really are amazingly right for that situation, so I fell in love with the building from the very beginning. The building was falling down, it still is—there is no roof, the floor is gone; it’s in total disarray. So I looked at it for a period of time, and realized that it

hechos por alguien que los ideó en Washington, D.C. durante la guerra—muy funcionales, muy sencillos, de bajo perfil, pero asombrosamente adecuados para esta situación, de manera que me enamoré del edificio desde el principio. El edificio se estaba derrumbando, y lo sigue haciendo—no hay tejado, el suelo ya no está; hay un desorden total. Así que lo miré durante un periodo de tiempo y me di cuenta de que cuesta más dinero restaurarlo que reconstruirlo, porque hay una vieja fundación alrededor de la cual se tendría que excavar cuida-

costs more money to restore it than to rebuild it, because you have an old foundation that you would very carefully have to dig around in order to reinforce it... I love the building, but the last thing I wanted to do was a New York gallery show in there. The real beauty in Marfa is that incredible landscape. When you first come to Marfa, you sort of see that it's in the middle of nowhere, flat. At that time, when I was first working on the project, in order to get something to eat you had to drive to a place called Alpine, which is sitting among rolling hills and mountains, very lovely. And at night we would go over to Fort Davis, which is at the base of a mesa, and is much more dramatic. Then we would come back to Marfa (the three towns form a triangle), and say the funniest thing—"Marfa is magical." There is something about it that is just [makes a wind blowing sound]. So the idea of doing something indoors when all the beauty is outdoors, I decided I really wanted to engage the space around it. First I had color and then I eliminated the color (there's a whole set of drawings for those)... What actually is

dosamente para poder reforzarlo Me encanta el edificio, pero la última cosa que quería hacer en él era una muestra tipo galería de Nueva York. La verdadera belleza en Marfa es ese increíble paisaje. Cuando uno llega por primera vez a Marfa, ve en cierto modo que está en medio de la nada, todo es llano. En aquel entonces, cuando estaba trabajando por vez primera en el proyecto, para poder conseguir algo de comer uno tenía que conducir a un lugar llamado Alpine, que se encuentra entre colinas y montañas onduladas, un lugar verdaderamente hermoso. Y por la noche nos íbamos a Fort Davis, que se encuentra al pie de una meseta y es mucho más dramático. Luego regresábamos a Marfa (los tres pueblos forman un triángulo) y decíamos la cosa más divertida—"Marfa es mágico." Tiene algo que es simplemente [hace un sonido de sopló]. Así que con la idea de hacer algo en ambientes cerrados cuando toda la belleza se encuentra en el exterior decidí que realmente quería emplear el espacio a su alrededor. Primero tenía color y luego eliminé el color (hay toda una serie de dibujos sobre ello) Lo que en realidad sucederá es que habrá

going to happen is there are these two long east-west corridors and a shorter north-south wing. You'll enter the building where you do now, on both ends, and the first part will remain open to the sky—no roof, the way it is now, which is actually very nice. So you will experience the building in steps or stages. You enter just at the top of one of the long halls, and you will see a row of forty windows, and the idea is to use a tint, which I have used down there before, a really nice material that doesn't cost anything and has no physicality. On one side, starting with the first window, it will have just a slight strip of tint, and this one inch band will get progressively thicker until the window become completely dark. On the other side, you'll see the opposite—it will start totally dark, and become progressively lighter. So that one side of the building will go from dark to light and the other side, the reverse—from light to dark. It's really simple. Also, because the floor fell out, standing there, the height of the window, the view, the landscape outside was like a Dutch painting, just a thin strip of land and the rest all sky. So now

dos largos pasillos que irán de este a oeste y un ala más corta de norte a sur. Uno entrará al edificio por donde ahora se hace, por ambos extremos, y la primera parte permanecerá abierta al cielo —no habrá tejado, tal y como está ahora, lo que es realmente bonito. Así que uno experimentará el edificio a través de pasos o etapas. Se entrará por la parte superior de uno de los largos vestíbulos y se verá una fila de cuarenta ventanas, y la idea es usar un tinte que he usado con anterioridad, un material realmente bonito que no cuesta nada y no tiene carácter físico. En un lado, empezando por la primera ventana, habrá sólo una ligera franja de tinte y esta banda de una pulgada se irá espesando progresivamente hasta que la ventana se vuelva completamente oscura. En el otro lado, se verá lo contrario —empezará totalmente oscura y se aclarará progresivamente. Así que ese lado del edificio irá del oscuro al claro y el otro lado será a la inversa, del claro al oscuro. Es realmente sencillo. Además, debido a que el suelo se desplomó, estar de pie a la altura de la ventana con la vista y el paisaje del exterior, era como estar dentro de un cuadro holandés, con



UNTITLED [FOUR WALLS], 2006. CHINATI FOUNDATION, MARFA, TEXAS

you're inside, but the effect of the windows is constantly changing and you're having this interplay with it. The whole time you are inside, you're dealing with the outside—the sky. I like the way it feels. It makes great sense there for me. I may put scrim down the middle to record the light, but I may not. Normally, when I do these projects, I come up with a back-up plan in case the first thing doesn't completely work. I like the fact that it can be done with just the slight adjustment to the windows.

Donald Judd had a keen interest in the areas where art and architecture meet, and when conceiving of Chinati, he chose to give the artists in the collection full control of the conditions in which their art would be installed. Fully manifesting this kind of synthesis, the Irwin project is an artwork in the form of a building, and like the other installations at Chinati, the relationship between the work and its surrounding environment will be vital to its effect. Given the nature of Judd's vision for the museum, it's relationship to the vernacular architecture, and Judd's respect for the land and surrounding environment, Irwin's

sólo una delgada franja de tierra y en el resto sólo cielo. Una vez que esté uno dentro, el efecto de las ventanas cambiará constantemente y habrá un interacción con ellas. El rato que uno permanezca dentro estará tratando con el exterior —el cielo. Me gusta la sensación. Tiene mucho sentido para mí. Puede que ponga una tela por el centro para recordar la luz, y puede que no. Normalmente, cuando hago estos proyectos, ideo un plan de apoyo en caso de que el primero no funcione del todo. Me gusta el hecho de que todo esto se puede hacer con sólo unos ligeros ajustes en las ventanas.

Donald Judd tenía un gran interés por las áreas donde el arte y la arquitectura se encontraban y, al concebir Chinati, eligió dar a los artistas de la colección el control total de las condiciones en que su arte sería instalado. Al manifestar absolutamente esta especie de síntesis, el proyecto de Irwin es una obra de arte en forma de edificio, y al igual que las demás instalaciones en Chinati, la relación entre la obra y su entorno circundante será vital para su efecto. Dada la naturaleza de la visión de Judd respecto al museo, su relación con la arquitectura local, y el respeto que sentía Judd ha-

work is the perfect complement to the existing permanent collection. By emphasizing the scale of the building's corridors, its light, and placement within the landscape, the structure feels embedded and at one with its site. All of the elements at play in this work will add to the experience that Irwin has devised—an artwork made primarily of light and space and the subtly changing visual effects of sun and shadow that will occur throughout the course of a day.

Donald Judd wanted to create a unique and permanent situation for art in Marfa. With respect for the ephemeral nature of Irwin's most impressive works, his age, and his recognized position in the world of contemporary art (as a prime representative of the generation of artists that followed Judd, Chamberlain, Flavin, and Andre), providing a building for Robert Irwin in perpetuity is a responsibility that Chinati's Board of Directors has assumed with pride and a renewed sense of urgency. The Chinati Foundation hopes to inaugurate the Robert Irwin installation by the end of 2015. —Rob Weiner

cia la tierra y el entorno circundantes, la obra de Irwin es el complemento perfecto a la actual colección permanente. Al enfatizar la escala de los pasillos del edificio, su luz y su colocación dentro del paisaje, la estructura parece incrustada y en armonía con su emplazamiento. Todos los elementos que están en juego en esta obra se añadirán a la experiencia que Irwin ha ideado —una obra de arte hecha principalmente de luz y espacio y los efectos visuales sutilmente cambiantes del sol y la sombra que tendrán lugar a lo largo del día.

Donald Judd quería crear, en Marfa, una situación única y permanente para el arte. Con respecto a la naturaleza efímera de las obras más impresionantes de Irwin, su edad y su reconocida posición en el mundo del arte contemporáneo (como principal representante de la generación de artistas que siguieron a Judd, Chamberlain, Flavin y Andre), proporcionar un edificio a Robert Irwin en perpetuidad es una responsabilidad que el Consejo de Directores de Chinati ha asumido con orgullo y un renovado sentido de urgencia. La Fundación Chinati espera inaugurar la instalación de Robert Irwin antes de finales de 2015. —Rob Weiner

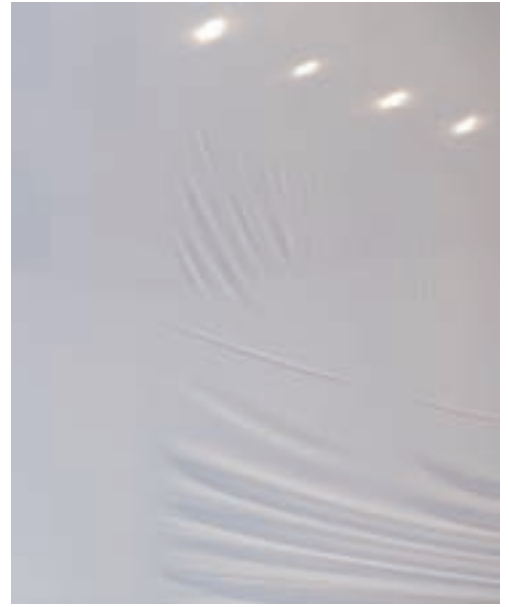
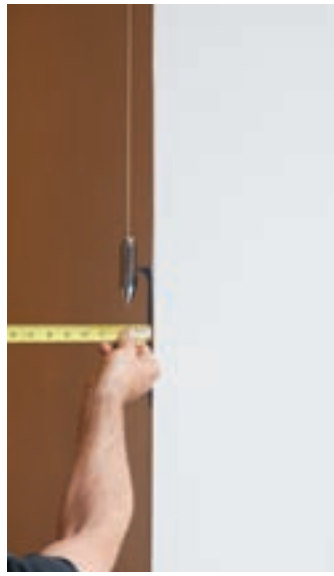
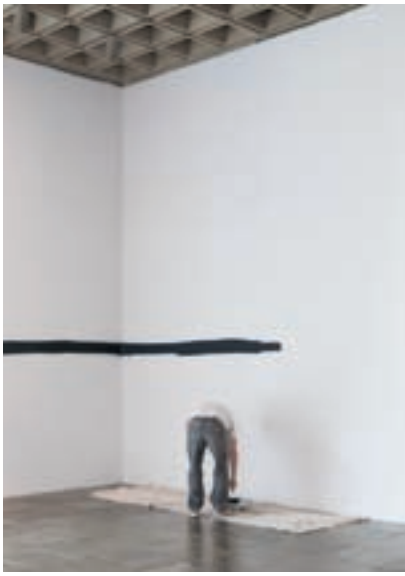


DOUBLE BIND, 2013. SECESSION, VIENNA, AUSTRIA



A photograph of a museum gallery with a high, patterned ceiling and a polished floor. Several people are silhouetted against a bright background, possibly a window or a large artwork. The scene is dimly lit, emphasizing the shapes of the people and the architectural details.

**ROBERT IRWIN
WHITNEY MUSEUM
OF AMERICAN ART
BY JASON TOMME**



ARTIST AND FABRICATOR JEFF JAMIESON OVERSEES THE INSTALLATION

In 1977 Robert Irwin was given a retrospective at the Whitney Museum of American Art in New York. The artist used this occasion to create a new work of art, expressly conceived for the fourth-floor gallery, titled *Scrim veil—Black rectangle—Natural light, Whitney Museum of American Art*. In 2015 the Whitney Museum will move from its current location on Madison Avenue to a new building on Gansevoort Street. In light of this move, the museum took the opportunity this past summer to re-install this historic artwork while also including original drawings and the original exhibition catalogue. The exhibition was co-curated by Donna De Salvo and Jane Panetta and also marks the very first time one of Irwin's site-specific works has been re-installed. The artist Jason Tomme documented the installation of the work and files this report.

Se hizo una retrospectiva de Robert Irwin en 1977 en el Whitney Museum of American Art en Nueva York. El artista usó esta ocasión para crear una nueva obra de arte, concebida expresamente para la galería del cuarto piso, titulada *Scrim veil—Black rectangle—Natural light, Whitney Museum of American Art*. En 2015 el Museo Whitney se trasladará de su actual ubicación en la Avenida Madison a un edificio nuevo en la Calle Gansevoort. Gracias a este traslado, el museo tuvo la oportunidad este verano pasado de reinstalar esta histórica obra a la vez que incluyó dibujos originales y el catálogo original de la exposición. La exposición fue co-comisariada por Donna De Salvo y Jane Panetta y también marca la primera vez en que se ha reinstalado una de las obras de instalación específica de Irwin. El artista Jason Tomme documentó la instalación de la obra y presenta este reportaje.

"People looked into the room, didn't see anything and walked right back out": This is the way Robert Irwin described some visitors' reaction to the original 1977 installation of *Scrim veil—Black rectangle—Natural light, Whitney Museum of American Art* in Lawrence Weschler's classic biography of the artist. Fast forward to the 2013 re-installation of Irwin's seminal work, and once again people have the opportunity to look into the room and decide if they see anything or not. For those of us who don't walk right back out, but stay in the room, what might we actually be seeing? Does the "experience" that both artist and museum hoped would be compelling in the '70s still compel now? This being the first time a site-specific installation of Irwin's has been reinstalled, I was curious about many things, including how the experience of this work might be affected by a sense of its own history.

I had the opportunity to visit the Whitney's fourth-floor gallery during the installation of *Black rectangle*, to observe and take some photos for the purpose of this article. I'm also a fan and admirer of Irwin's work. What immediately struck me during the hustle of installers preparing the space was a sense of tension (maybe just my own). What would this all add up to, exactly? This particular tension might be different from what I imagine Irwin faced upon *Black rectangle's* maiden voyage, which is to say: will it work? The question is as heady as it is mundane. Irwin, for example, recalls a consulting engineer being convinced that the scrim material would simply not hold. It held. And the installation did work, by all accounts. Despite this question having been resolved thirty-six years ago, a new generation of curators and installers faced a kindred tension: will it work the same?

The Whitney Museum owns the original piece, but in the same way an institution owns any ephemeral work that doesn't rely on original materials to be re-staged. So no, there isn't a crate with Irwin's original scrim and black paint kept in storage. What the museum does have is the rights to the work (to only be installed in this exact location) and installation documents. And since Irwin himself was not present during the physical reinstallation, those documents, along with Irwin's instructions and the curators' coordination—not to mention the know-how of seasoned installers—is how things got done. But of course no one in this equation had seen the original work

"La gente echaba un vistazo a la sala, no veía nada y salían fuera": Esta es la forma en que Robert Irwin describió la reacción de algunos de los visitantes a la instalación original de 1977 de *Scrim veil—Black rectangle—Natural light, Whitney Museum of American Art* en la clásica biografía del artista escrita por Lawrence Weschler.

Avance hacia la reinstalación en 2013 de la obra seminal de Irwin y, una vez más, la gente tiene la oportunidad de echar un vistazo a la sala y decidir si ve algo o no. Para aquellos de nosotros que no salimos fuera, sino que permanecemos en la sala, ¿qué podríamos estar viendo en realidad? ¿(Acaso) la "experiencia" que tanto el artista como el museo esperaban que fuera cautivadora en los 70 sigue cautivando hoy en día? Siendo esta la primera vez que una instalación específica de Irwin se ha reinstalado, tenía curiosidad por saber muchas cosas, incluyendo cómo la experiencia de esta obra podría verse afectada por un sentido de su propia historia.

Tuve la oportunidad de visitar la galería en la planta 4ª del Whitney durante la instalación de *Black rectangle*, de observar y de tomar algunas fotos para el fin de este artículo. También soy aficionado y admirador de la obra de Irwin. Lo que me sorprendió de inmediato durante el ajetreo de los instaladores que preparaban el espacio era una sensación de tensión (tal vez sólo fuera mía). ¿A qué llevaría todo esto exactamente? Esta tensión en particular podría ser distinta a la que, imagino, se enfrentó Irwin en el viaje inaugural de *Black rectangle*, es decir: ¿funcionará? La pregunta es tan emocionante como mundana. Irwin, por ejemplo, se acuerda de un ingeniero consultor que estaba convencido de que el material de tela simplemente no se sostendría. Se sostuvo. Y la instalación sí funcionó, por supuesto. A pesar de que esta pregunta se resolvió hace treinta y seis años, una nueva generación de comisarios e instaladores se enfrentaban a una tensión similar: ¿funcionará del mismo modo?

El Museo Whitney es dueño de la pieza original, pero de igual modo en que una institución posee cualquier obra efímera que no depende del montaje de materiales originales. Así que no, no hay un cajón con la tela original de Irwin y la pintura negra guardadas en almacenamiento. Lo que sí tiene el museo son los derechos de la obra (únicamente para ser instalada en esta misma ubicación exacta) y de los documentos de instalación. Y ya que Irwin mismo no estuvo presente durante la reinstalación física, esos documentos junto con las instrucciones de Irwin y la coordinación de los comisarios—sin mencionar el conocimiento técnico de instaladores expertos—es como se llevaron a

nor knew what this piece would do, exactly. (If you weren't counting Irwin, of course.)

Irwin, by all accounts, was interested in restoring the original conditions of the room that existed in 1977—perhaps not a monumental task, since the gallery hasn't structurally changed from Marcel Breuer's original design, of which every single feature, floor to ceiling, was calculated into Irwin's original artwork. Some things *had* changed, however. Namely, the floor itself, labeled by Irwin as "the Floor Plane," was not as dark as he recalled. To remedy this, the curators arranged for the floor to be waxed, restoring a glossy darker value to the stone, which had taken on a lighter, dustier, more matte finish. This was restoration for a good reason, because upon completion, it's revealed to be critical that Irwin's black rectangle repeats and echoes itself within the room, and beyond...

A brief description of the piece: first imagine the large Whitney gallery (117 ft x 49 ft) open and unobstructed. Then one of Irwin's signature scrim, the "scrim veil" (117 ft x 11 ½ ft) is suspended from the ceiling and bisects the gallery longitudinally. The suspended scrim doesn't drop to the floor. It stops at more or less eye level of a 6'2" male artist known for wearing a baseball hat and drinking Cokes. This hanging scrim is anchored and made taut by a black aluminum rectangular bar that runs the length of the scrim and is three inches tall. And last, the room has a single black painted line, also three inches tall, that runs the perimeter of the entire room at precisely the same height as the black bar capping the scrim. One thing that comes into focus here in quite a literal way, in case you missed it in Irwin's title, is this notion of the rectangle, linearity, and notions of enclosure. The rectangle itself, for example, is a thing to be examined as a physical presence, and perhaps an idea, along with, unmistakably, our bodies' relationship to it. So the darkened floor—that thing we're walking on as we gaze around—is not at all peripheral to this. It is more than "ground."

Although it's a familiar by-line to Irwin, it is still helpful to reference "Light and Space" here, the movement to which Irwin is historically connected. For my money it's the best title ever created for an art movement. It's like if you were a chef and trying to invent a new culinary trend and called it the "food and

cabo las cosas. Pero por supuesto nadie en esta ecuación había visto la obra original ni sabía exactamente qué haría esta pieza. (Sin contar a Irwin, naturalmente.) Sin lugar a dudas, Irwin estaba interesado en recuperar las condiciones originales de la sala existentes en 1977—tal vez no sea una tarea monumental, ya que la galería no ha cambiado estructuralmente con respecto al diseño original de Marcel Breuer, del cual cada rasgo, desde el techo hasta el suelo, se calculó en función de la obra original de Irwin. No obstante, algunas cosas sí habían cambiado. Principalmente el suelo, etiquetado por Irwin como "El Plano de Suelo," no era tan oscuro como él lo recordaba. Para remediarlo, los comisarios hicieron que el suelo fuera encerado, restaurando así a la piedra un lustroso valor más oscuro, que había adquirido un acabado más claro, grisáceo y mate. Y por una buena razón se hizo la recuperación, ya que una vez finalizada se revela como algo crítico que el rectángulo negro de Irwin se repite y se hace eco de sí mismo dentro de la sala y más allá de ella...

He aquí una breve descripción de la pieza: en primer lugar, imagínese la gran galería Whitney (117 pies x 49 pies), abierta y sin obstrucciones. Y luego una de las telas distintivas de Irwin, el "velo de tela" (117 pies x 11 ½ pies), que está suspendida desde el techo y parte la galería longitudinalmente. La tela suspendida no cae hasta el suelo. Se detiene, más o menos, a la altura de los ojos de un artista masculino que mide 6 pies y 2 pulgadas y que es conocido por llevar una gorra de béisbol y beber Coca-Colas. Esta tela colgada está anclada y tensada por una rectangular barra negra de aluminio que recorre el largo de la tela y que mide tres pulgadas de alto. Y, finalmente, la sala tiene una única línea negra pintada, también de tres pulgadas de alto, que recorre el perímetro de toda la sala a precisamente la misma altura que la barra negra que remata la tela. Algo que se hace patente aquí de forma bastante literal, en caso de que se le escapara en el título de Irwin, es esta noción del rectángulo, de la linealidad y de las nociones de confinamiento. El rectángulo en sí, por ejemplo, es algo que ha de ser examinado como una presencia física, y tal vez como una idea, junto con, incuestionablemente, la relación de nuestros cuerpos con él. De modo que el suelo oscurecido—esa cosa sobre la que caminamos mientras miramos alrededor—no es en absoluto periférico a todo esto. Es algo más que "suelo." Aunque es una firma familiar de Irwin, sigue siendo útil hacer referencia aquí a "Luz y Espacio," el movimiento al que Irwin está históricamente vinculado. Para mí, es el mejor título jamás creado para un movimiento artístico. Es como si

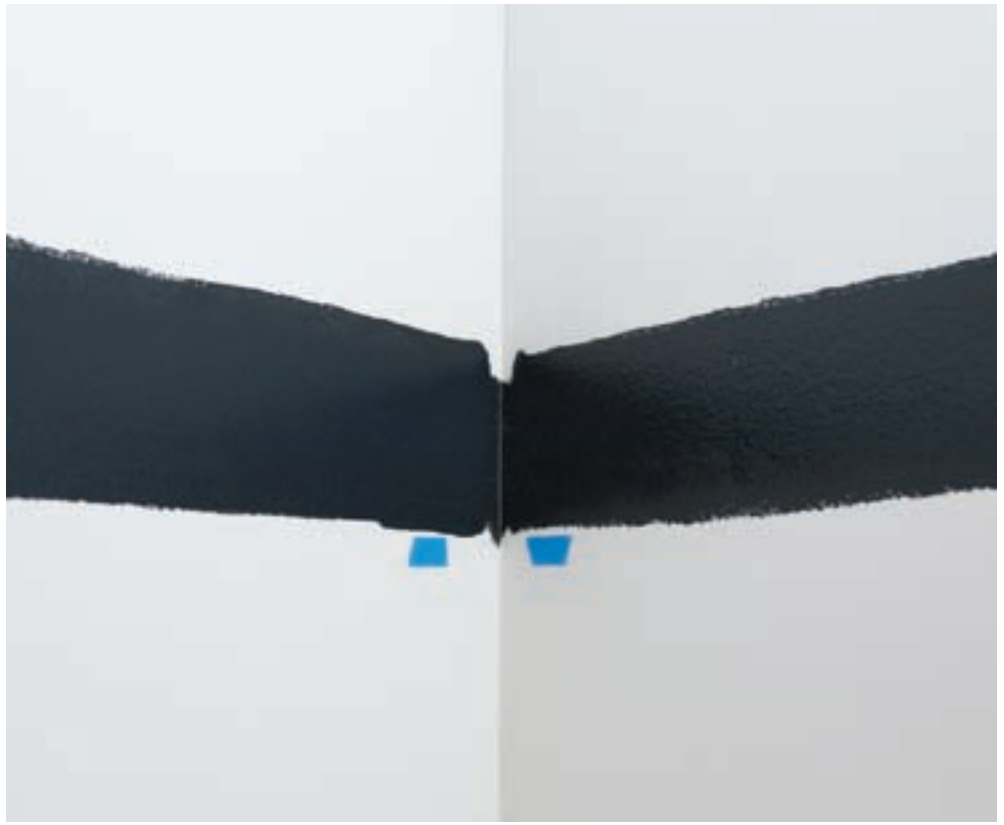
taste" school. Yes, exactly! Just go for the essence of things, make really excellent, tasty food, while perhaps bending a few rules (and honoring others), and see what happens. If you give your school this wonderful name, it really must deliver, right? (And who would dare?) The Light and Space movement set its sights in a similar fashion, I think. It aimed to take two of the broadest, most present and common (but potentially complex) things in our day-to-day experience—namely, space, light, and physical matter—and confound or enhance our relationship to them. Irwin's particular brand of seemingly "reductive" material use invites us to be newly aware of the function and potential of both material and the things around it. Or in other words, the goal is to highlight our sense of "perception"—the word Irwin relies upon much more insightfully than either "light" or "space" to describe his pursuits.

But light as a substance is of course critical here. In the gallery there is no electrical lighting. The room is stripped of fixtures and bulbs, leaving the concrete grid of the ceiling unobstructed and revealed. Without electricity, the room is almost exclusively lit by Marcel Breuer's large iconic trapezoidal window. (The auxiliary gallery, separately lit, is also accessible from this room via a small entry.) And here the artist has removed the tinted film that normally covers the glass to both allow more light in and allow the outside city to be more visible and present (the film being something we might not have even known was present before, if indeed we realize it has been removed). As you might imagine, as the light changes, so does the room. Everything indoors slowly transforms as the day moves. This affects the color, the perceived weight of the scrim, and the overall atmosphere. In other words, the changing of the day affects the sense of presence of the room. But it also has a strong relationship to your sense of the human body, both your own and other people's. The numerous silhouetted or shadowy bodies drifting through the space offers its own lo-fi spectacle. (As for yourself, if you're taller than 5'6", the perfect way to get bodily affirmation is to misgauge the height of the suspended bar, accidentally knock it with your head, and watch it reverberate down the scrim. You do exist after all.)

The aforementioned removal of the tinted film from the window gives us

uno fuera cocinero e intentara inventar una nueva moda culinaria y la llamara la escuela "comida y gusto." ¡Sí, exactamente! Simplemente vaya usted a por la esencia de las cosas, haga comida verdaderamente excelente y gustosa, a la vez que quizá rompa algunas reglas (y honre a otros), y vea lo que sucede. Si da a su escuela este maravilloso nombre, realmente debe cumplir las expectativas, ¿verdad? (¿Y quién se atrevería?) Creo que el movimiento Luz y Espacio manifestó su objetivo del mismo modo. Su objetivo era coger a dos de las cosas más amplias, presentes y comunes (pero potencialmente complejas) de nuestra experiencia cotidiana—saber, el espacio, la luz y la materia física—y confundir o aumentar nuestra relación con ellas. El particular estilo de Irwin de material aparentemente "reductivo" nos invita a ser nuevamente conscientes de la función y el potencial tanto del material como de las cosas a su alrededor. O, en otras palabras, el objetivo es destacar nuestro sentido de la "percepción"—la palabra de la que depende Irwin de manera mucho más reveladora en lugar de "luz" o "espacio" para describir sus búsquedas.

Pero aquí la luz como sustancia es, por supuesto, crítica. En la galería no hay iluminación eléctrica. La sala está despojada de instalaciones fijas y bombillas, dejando que el techo cuadrado de hormigón esté libre de obstrucciones y quede al descubierto. Sin electricidad, la sala está casi exclusivamente iluminada por la gran e icónica ventana trapezoidal de Marcel Breuer. (También se puede acceder, desde esta sala a través de una pequeña entrada, a la galería auxiliar, iluminada por separado.) Y aquí el artista ha retirado la película teñida que normalmente cubre el vidrio tanto para dejar entrar más luz como para permitir que la ciudad de fuera sea más visible y presente (siendo la película algo de lo que tal vez no nos hubiéramos dado cuenta antes, aunque diésemos cuenta de que había sido eliminada). Como puede imaginar, a medida que cambia la luz, también cambia la sala. Todo en el interior se transforma lentamente con el transcurso del día. Afecta el color, el peso percibido de la tela y el ambiente en general. En otras palabras, el cambio del día afecta el sentido de presencia de la sala. Pero también tiene una fuerte relación con su sentido del cuerpo humano, tanto el nuestro como el de los otros. Los numerosos cuerpos perfilados o sombreados que flotan por el espacio ofrecen su propio espectáculo de baja fidelidad. (En cuanto a uno mismo, si uno mide más de 5'6", la mejor manera de conseguir una afirmación corporal es medir mal la altura de la barra suspendida, chocar accidentalmente con ella con la cabeza y



a clue to how Irwin is thinking about this work. He wants us to participate in the artwork and be absorbed by it. But we can't stay there forever. So like any good Newtonian reaction, this absorptive energy doesn't stay put and must reflect outward. By Irwin's calculations, into the city it goes—the ultimate grid, home to some pretty serious lines and rectangles.

The totality of the original 1977 work indeed expanded on this idea even more, as Irwin had also staged corresponding works throughout the city, titled "New York Projections." These works further played with rectangle and line, along with our perceptions and awareness of them in our environment. They included "Black Plane," a large black painted square that covered the entire asphalt intersection of 42nd St. and Fifth Avenue, and "Line rectangle," which consisted of suspended nylon ropes running between the tops of buildings 4 and 5 of the World Trade Center. This created a nearly invisibly framed, aerial rectangle floating above the courtyard. Both works seem to push the limits of presence and challenge our perspective on how and where we are conditioned to see art. I would've liked to have witnessed these; however, even without these pieces, the re-installation offers a compelling way to measure the passage of time with respect to Irwin's gaze toward the city. Because now we are invited to measure our own perceptions of change in landscape and modern life compared to a previous version of the city, decades past. To solidify this in my mind, I began to anthropomorphize *Black Rectangle* into a time traveler who had jettisoned into the future where things aren't radically different, except that things are kind of radically different.

Here I'm intrigued for a few reasons. First, the spaces of New York City. Structurally, and from a distance, 1977 New York very much resembles today's New York. One need only walk down one flight of stairs in the Whitney and view the concurrent Edward Hopper drawing show to be reminded of the enduring presence of pre-war architecture that continues to anchor our urban existence here in the city decade upon decade. But of course much has indeed changed. Of the dozen tallest buildings in Manhattan, half have been built since 1977. And of course one could argue that 9/11 delivered us the most horror-sublime

verla reverberarse por la tela. Uno existe después de todo.)

La eliminación antes mencionada de la película teñida de la ventana nos da una pista sobre cómo Irwin está pensando en su obra. Quiere que participemos en la obra de arte y que estemos absorbidos por ella. Pero no nos podemos quedar allí para siempre. Así que, como cualquier reacción newtoniana, esta energía absorbente no se queda quieta y debe reflejarse hacia el exterior. Según los cálculos de Irwin, se dirige a la ciudad—la última red cuadrículada, hogar de líneas y rectángulos bastante serios.

Desde luego la totalidad de la obra original de 1977 desarrolló aún más esta idea, ya que Irwin también había montado obras similares en toda la ciudad, tituladas "New York Projections." Estas obras jugaron también con el rectángulo y la línea, junto con nuestras percepciones y consciencia de ellas en nuestro entorno. Esto incluyó a "Black Plane," un gran cuadrado pintado de negro que cubría toda la intersección de asfalto de la Calle 42 y la Quinta Avenida, y "Line rectangle" que consistía en cuerdas de nylon suspendidas que recorrían las partes superiores de los edificios 4 y 5 del World Trade Center. Esto creó un rectángulo aéreo enmarcado casi de forma invisible que flotaba por encima del patio.

Ambas obras parecen empujar los límites de la presencia y del sentido de la perspectiva sobre cómo y dónde estamos condicionados para ver arte. Me hubiera gustado verlas; sin embargo, incluso sin estas piezas, la reinstalación ofrece una manera absorbente de medir el paso del tiempo con relación a la mirada de Irwin hacia la ciudad. Porque nos invita a medir nuestras propias percepciones de cambio en el paisaje y en la vida moderna comparadas con una versión anterior de la ciudad, de las últimas décadas. Para solidificar todo esto en mi mente, empecé a antropomorfizar a *Black Rectangle* en un viajero del tiempo que se había echado al futuro donde las cosas no son radicalmente distintas, pero las cosas sí son un poco distintas.

Y aquí estoy intrigado por unas cuantas razones. En primer lugar, los espacios de la ciudad de Nueva York. Estructuralmente, y desde una distancia, el Nueva York de 1977 se parece mucho al Nueva York de hoy en día. Uno sólo ha de caminar por un tramo de escalones en el Whitney y ver la concurrida muestra de dibujos de Edward Hopper para recordar la duradera presencia de la arquitectura antes de la guerra que sigue anclando nuestra existencia urbana aquí en la ciudad, década tras década. Pero desde luego muchas cosas han cambiado. De la docena de edificios más altos de Manhattan, la mitad han sido construidos

(in the Burkean sense, which is separate from beauty—more like the exhilarated processing of terror) interaction with architecture ever—two of the most iconic rectangles to ever dot the earth vanishing before our eyes (which resulted in two mournful public artworks, both evoking the yin yang of presence and absence: the annually staged "Tribute in Light" and the permanent "9/11 Memorial." I wonder how Irwin views these works?).

Entire communities have relocated too since then. Like the artists and galleries of Soho. The galleries of course shifted to Chelsea, recently spawning a newly gilded architectural playground of condos, offices, and hotels, not to mention the future home of the Whitney. While the artists shifted to, well, Bushwick.

Additionally, if the notion is true that the pace of a wired, technological life is always speeding up, then how do Irwin's rectangles and lines hold their own against thirty-five years of constant acceleration? The black rectangle that is the iPhone is an especially loaded marker for change here, where on one occasion I noticed multiple blooms of rectangular screen-light drifting through the picture-taking crowd, noticeably affecting the room's aesthetic and feel (it wasn't bad). Not to mention the very likely scenario where a snapshot of the room is posted or "shared" in the very moment of experiencing the room. This undoubtedly exerts an effect somewhere along this chain of real-time "experiencing," whether it be for the sharer, the share-y, or me standing next to this transaction. Or all of the above. So again, more broadly speaking—how does this time traveler, which was once (and still is?) at the leading edge of a certain type of aesthetic and perceptual inquiry, fare amidst such dynamic change?

If you're still in the gallery, floating around, still looking, this is probably an easy question to answer. However, maybe that's not the only question we should be asking. Maybe when we encounter a time traveler, we should also ask how we hold up to it, along with the values that spawned it. How do the values from a previous "spirit of the age" rank now? And what does that say about our own age's "spirit"? (It's often easy to overlook the role of this "spirit of the age" when it comes to Irwin's own early breakthroughs, due to the very much earned strength and charm of his biography).

desde 1977. Y, por supuesto, uno podría argumentar que el 11-S nos proporcionó la interacción más horrorosa-sublime (en el sentido burkeano, que es independiente de la belleza—que se parece más al estimulante procesamiento del terror) que ha habido jamás en la arquitectura—dos de los rectángulos más icónicos que hayan salpicado la tierra esfumándose ante nuestros ojos (que dio como resultado dos lúgubres obras de arte públicas, que evocan el yin y el yang de la presencia y la ausencia: el "Tributo en Luz" organizado anualmente y el "Homenaje al 11-S." Me pregunto qué opinión tiene Irwin respecto a estas obras).

También se han reubicado comunidades enteras desde entonces. Como los artistas y las galerías del Soho. Por supuesto las galerías se desplazaron a Chelsea, generando recientemente un patio de recreo arquitectónico nuevamente dorado de condominios, oficinas y hoteles, sin mencionar la futura sede del Whitney. Mientras que los artistas se desplazaron a Bushwick. Además, si es cierto que el ritmo de una vida cableada y tecnológica siempre está acelerando, entonces ¿cómo son capaces de competir los rectángulos y las líneas de Irwin con treintaicinco años de aceleración constante? El rectángulo negro que es el iPhone es aquí un marcador especialmente cargado para el cambio, donde en una ocasión noté múltiples floraciones de luz de pantalla rectangular flotando por la multitud que tomaba fotos, afectando notablemente la estética y la percepción de la sala (no estaba mal). Sin mencionar el escenario muy probable donde una instantánea de la sala es colgada o "compartida" en el mismísimo momento en que se experimenta la sala. Indudablemente el tiempo real ejerce un efecto en algún lugar de esta cadena de "experimentar," sea para el que la comparte, el que la recibe o yo de pie al lado de esta transacción. O todo lo anterior a la vez. Así que, de nuevo, y hablando en términos generales—¿cómo le va a este viajero del tiempo que atañó estaba (¿y sigue estando?) en la primera fila de un cierto tipo de indagación estética y perceptual con tal cambio dinámico?

Si uno sigue en la galería, flotando por allí, mirando todavía, es probable que sea una pregunta fácil a la que responder. Sin embargo, tal vez no sea la única pregunta que deberíamos plantearnos. Tal vez cuando nos encontremos con un viajero del tiempo, también deberíamos preguntarnos cómo nos resistimos a ello, junto con los valores que lo generaron. ¿Cómo están clasificados ahora los valores de un "espíritu de la era" anterior? ¿Y qué dice eso sobre el "espíritu" de nuestra propia era? (A menudo es fácil pasar por alto el papel de este "espíritu de la era" cuando se trata de los propios y primer-



I found myself lingering on some of these questions long enough to be convinced that the time traveling aspect of this work, however it translates, does indeed add value to our experience with it. Even if it mystifies. And just like the images of Hopper's New York, it is something that has endured and still maintains presence. This presence is a physical, real-world presence—a high-quality artwork. And also a historical presence—a significant thing to be revisited, studied, and experienced—with or without a fixed sense of memory.

Perhaps that last notion, of something being “fixed” or not, relates to something Irwin wrote in the original 1977 catalogue to this exhibition:

Now, if one day you should be visited by a doubt or a simple curiosity that everything there is to know, is known, or is imminently available...being already committed to those values held at the center of the milieu, it may strike you that this is the least likely place to ask real questions for justifications of those views. All the more reason that we should begin by examining, one at a time, the character of those commitments, values, methods, and places we have been given to hold so dear.

zos avances de Irwin, debido a la bien merecida fuerza y encanto de su biografía). Me vi divagando sobre algunas de estas preguntas lo suficiente como para estar convencido de que el aspecto del viaje por el tiempo de su obra, comoquiera que se traduzca, en efecto añade valor a nuestra experiencia con ella. Incluso si se mistifica. Y al igual que las imágenes del Nueva York de Hopper, es algo que ha perdurado y sigue manteniendo su presencia. Esta presencia es una presencia física, de un mundo real —una obra de arte de alta calidad. Y también una presencia histórica —algo significativo que debe ser revisitado, estudiado y experimentado— con o sin un sentido fijo de la memoria. Quizás esta última noción, de algo que es “fijo” o no, se identifica con algo que Irwin escribió en el catálogo original de 1977 para esta exposición:

Ahora bien, si algún día le entra una duda o una simple curiosidad de que todo lo que hay que saber, o todo lo que es sabido, o está inminentemente disponible... estando ya comprometido a esos valores mantenidos en el centro del entorno, podría sorprenderle que éste sea el lugar menos probable donde plantear preguntas reales para justificar esas opiniones. Es una razón más para empezar a examinar, uno por uno, el carácter de esos compromisos, valores, métodos y lugares a los que hemos sido dados a valorar profundamente.

While spending time photographing the install, I was reminded of Irwin's optimism. I've always viewed him and his projects in this light. It's impossible to read the Weschler book and not walk away with an impression of optimism, or when you hear Irwin speak, or indeed, in viewing the work itself. Maybe it's a California sunshine thing, or a product of Irwin's proud happy childhood (as he jokingly describes it—a thing New Yorkers hate to hear about), but it doesn't really matter. That optimism for me translates into the ability of a work of art to promote multitudes of encounters—unpredictable encounters. The conditions of the work are measured, precise, and considered, but the outcomes and expectations of experience can be pretty wide open. This openness strikes me as a form of optimism toward discovery and beauty. Maybe more, but that's already a lot. In any case, it's a philosophy laid bare, I think. So I view the photographs in a similar way, where the conditions of this particular event, and the openness of it, create opportunities for something possibly unique, illuminating a process that may be both mysterious and familiar at once.

Mientras pasaba el tiempo fotografiando la instalación, me acordé del optimismo de Irwin. Siempre lo he considerado a él y a sus proyectos en esta luz. Es imposible leer el libro de Weschler y salir con una impresión de optimismo, o cuando uno oye hablar a Irwin o, en efecto, al ver la obra en sí misma. Tal vez sea algo relacionado con el sol de California, o un producto de la orgullosa y feliz niñez de Irwin (tal y como la describe de manera jocosa —algo que los neoyorquinos odian oír), pero en realidad no importa. Para mí ese optimismo se traduce en la capacidad de una obra de arte de fomentar multitud de encuentros —encuentros impredecibles. Las condiciones de la obra están calculadas, son precisas y están deliberadas, pero los resultados y las expectativas de la experiencia pueden estar bastante abiertos. Esta amplitud de miras me parece una forma de optimismo hacia el descubrimiento y la belleza. Tal vez algo más, pero eso ya es mucho. En cualquier caso, creo que es una filosofía desnuda. De manera que veo a las fotografías de un modo parecido, donde las condiciones de este acontecimiento en particular, y su amplitud de miras, crean oportunidades para algo posiblemente único, iluminando un proceso que podría ser a la vez misterioso y familiar.



ON

THE REOPENING OF

101 SPRING
STREET,
NYC

FLAVIN JUDD

DONALD JUDD

In November of 1968, Don Judd moved out of a small, comfortable, warm loft with his wife and small child into a five-story building with no heat, no stove, and no shades on the windows. For Don this was an improvement. The previous place had seven windows. The new building, 101 Spring Street, had fifty-nine windows and 14,000 square feet. Some of them were cracked, some were missing, and they all failed miserably at their task of keeping out the weather. But Don now had space, and this was what was important to him.

Over the next twenty-five years, Don spent a lot of time, effort, and money fixing up Spring Street to house, permanently, artworks of his own and works of others that he liked. Here, the idea of permanent installation was born, which he later put into practice on a large scale in Texas. Throughout Don's ownership, the building survived mass transit proposals, gentrification, and the loss of the working class economy to swank shoe shops and fashion houses. 101 Spring Street endured these indignities because it itself was more important than simply what the building contained. What Don created in 101 Spring Street was a method of living—something not easily displaced by boutiques. His integration of art, design, architecture, and philosophy is still being felt.

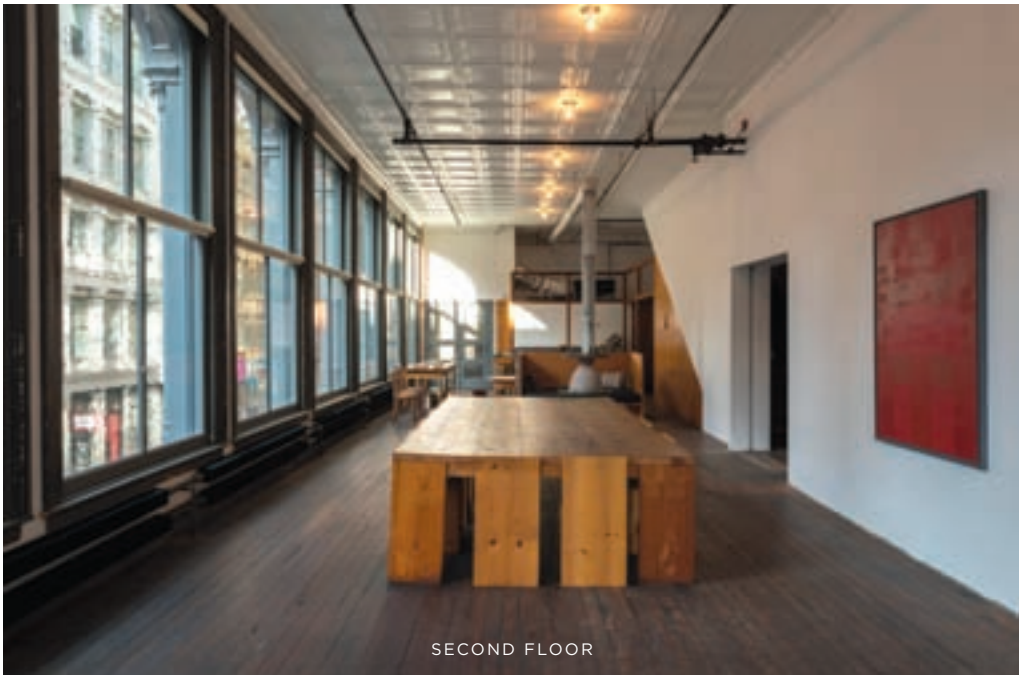
Don fought to keep Spring Street and did what he could to help the neighborhood keep its fascinating character of old buildings and new artists. In all this time, the windows let in the winter wind, the furnace gave out just when the bath ended, and the large windows magnified the summer heat. But it looked great. The art was moved around for twenty years until Don felt he had the building more or less how he wanted it, and the interior was repaired so that it was possible to cook a fish without too much drama.

Don never finished Spring Street. When he died in 1994, the façade was slowly rusting away, the windows were falling apart, and the roof leaked. These were just the major points among hundreds of problems. After Don's death we fought suggestions, and insurances, that 101 Spring Street be sold: chopped up into condos, destroyed. We fought for it because we knew just how important the building was to Don, to his work, and to the understanding of 20th century art. It's easy to sell things; it's harder to build things. We decided to build.

In 2006, with a new Board and a new endowment, Judd Foundation proceeded to plan the restoration of 101 Spring Street. Over the next seven years, the plans were made, the money raised, and the work done. Thanks to an immense amount of hard work by a dedicated and innovative team, the building is warm, dry, and lacking a certain moldy smell that had lingered for decades. The only regret is that Don didn't get to experience it. 101 Spring Street opened to the public on June 3rd, Don's birthday.



FIRST FLOOR



SECOND FLOOR

Donald Judd
101 Spring Street

Originally printed in
Donald Judd Architektur
(Münster: Westfälischer
Kunstverein), 1989.

In November '68 I bought a cast-iron building in the Cast-Iron District of New York City. The building was built in 1870 and designed by Nicholas Whyte, whose only other cast-iron building is in Brazil. I don't know the first purpose of the building but suppose that something of cloth was made on the upper floors and sold on the lower ones, since many buildings in the area were stores, since the façade is fancy, not like that of a warehouse, and since it is mostly glass. The building is on a corner and is a right angle of glass. The façade is the most shallow perhaps of any in the area and so is the furthest forerunner of the curtain-wall. The lot is only 25 x 75 feet. As usual, there are five stories and two basements, which originally were well-lit through the ground-level clerestory and the sidewalk. The interior of the building was ruined. There had been a separate business on each floor, most with machines leaking oil. The trash was so much that Arman could have bought the building and left it alone. Around 1930, more than ten years after the Triangle fire, in which perhaps 140 women died because the fire escape doors were locked, which was a good reason to reform the building code, but which, as usual in the United States, was applied in excess and after the fact—they not only lock the barndoor after the horse has been stolen, but burn the barn down to make sure it doesn't happen again—a fire escape was constructed on the façade, requiring the removal of some of the detail, a concrete wall was built round the open stairway, destroying most of the mahogany railings, and a sprinkler system was installed against the inside of the façade. This was for a small building with few employees. The building had been treated badly, as most in the area had been, as most are. The entire Cast-Iron District had been doomed for decades by the possibility of the Broome Street Expressway cutting through it.

I thought the building should be repaired and basically not changed. It is a 19th century building. It was pretty certain that each floor had been open, since there were no signs of original walls, which determined that each floor should have one purpose: sleeping, eating, working.

The given circumstances were very simple: the floors must be open; the right angle of windows on each floor must not be interrupted; and any changes must be compatible. My requirements were that the building be useful for living and working and more importantly, more definitely, be a space in which to install work of mine and of others. At first I thought the building large but now I think it small; it didn't hold much work after all. I spent a great deal of time placing the art and a great deal designing the renovation in accordance. Everything from the first was intended to be thoroughly considered and to be permanent, as, despite several, it still is. The renovation and installation was begun in '69 and was known by some who later used permanence to hide impermanence.

The building finally contained more work of others than of mine, but I thought of many works in regard to it, primarily rejected because they were elaborate and took too much space, and so went against the nature of the building. Other than leaving the building alone, then and now a highly positive act, my main inventions are the floors of the 5th and 3rd floors and the parallel planes of the identical ceiling and floor of the 4th floor. The baseboard of the 5th floor is the same oak as that of the floor, making the floor a shallow recessed plane. There is no baseboard, there is a gap between the walls and the floor of the 3rd floor, thus defining and separating the floor as a plane. These ideas were precedents for some small pieces and then for the 100 mill aluminum pieces in the Chinati Foundation. The renovation of the building and the permanent purpose of the building are precedents for the larger spaces in my place in Texas, Mansana de Chinati, for the Chinati Foundation, and will be for Ayala de Chinati.

Flavin Judd
Julio de 2013

En noviembre de 1968, Don Judd se trasladó con su mujer y su hijo pequeño de un loft pequeño, cómodo y cálido a un edificio de cinco plantas sin calefacción, sin cocina y sin persianas en las ventanas. Para Don fue una mejora. El anterior lugar tenía siete ventanas. El nuevo edificio, el 101 de la Calle Spring, tenía 59 ventanas y 14,000 pies cuadrados. Algunas estaban agrietadas, faltaban algunas y todas fracasaron miserablemente en su tarea de bloquear la intemperie. Pero Don ahora tenía espacio, y era esto lo que le importaba.

A lo largo de los siguientes 25 años, Don empleó mucho tiempo, esfuerzo y dinero arreglando el edificio

de la Calle Spring para albergar, de manera permanente, obras de arte suyas y obras que le gustaban de otras personas. Aquí nació la idea de la instalación permanente que luego puso en práctica en Texas a gran escala. A lo largo de la titularidad de Don, el edificio sobrevivió a las propuestas de transporte masivo, al aburguesamiento y a la pérdida de la economía de la clase trabajadora frente a elegantes zapaterías y casas de moda. El 101 de la Calle Spring resistió estas indignidades porque en sí mismo era más importante que simplemente lo que contenía el edificio. Lo que Don creó en el 101 de la Calle Spring fue un modo de vivir –algo que no podían desplazar fácilmente las boutiques. Aún puede sentirse su integración del arte, el diseño, la arquitectura y la filosofía. Don luchó por quedarse con la Calle Spring e hizo lo que pudo para ayudar al vecindario a mantener su fascinante carácter de viejos edificios y nuevos artistas. En todo este tiempo, las ventanas dejaban pasar el viento invernal, la caldera dejaba de funcionar justo cuando terminaba la bañera y las grandes ventanas aumentaban el calor estival. Pero su aspecto era genial. El arte se movía durante 20 años hasta que Don sintió que tenía, más o menos, el edificio tal y como él lo quería, y el interior fue reparado para que fue-

ra posible cocinar pescado sin demasiados dramas. Don nunca terminó con la Calle Spring. Cuando murió en 1994, la fachada se estaba oxidando lentamente, las ventanas se estaban cayendo a pedazos y el tejado tenía goteras. Estos eran sólo los puntos importantes entre cientos de problemas. Tras la muerte de Don luchamos contra sugerencias, e insistencias, de que se vendiera el 101 de la Calle Spring: desmenuzado en condominios, destrozado. Luchamos por él porque sabíamos lo importante que era el edificio para Don, para su obra y para entender el arte del siglo XX. Es fácil vender cosas; es más difícil construir cosas. Decidimos construir.

En 2006, con una nueva junta y una nueva dotación, la Fundación Judd procedió a planificar la restauración del 101 de la Calle Spring. A lo largo de los siguientes siete años se hicieron los planes, se recaudó el dinero y se hizo el trabajo. Gracias a una inmensa cantidad de duro trabajo realizado por un equipo dedicado e innovador, hoy en día el edificio es cálido, seco y carece del olor algo mohoso que había perdurado durante décadas. El único arrepentimiento es que Don no pudo experimentarlo. El 101 de la Calle Spring se abrió al público el 3 de junio, el día del cumpleaños de Don.

Donald Judd
El 101 De La Calle Spring

En noviembre del '68, compré un edificio de hierro fundido en el Distrito del Hierro Fundido en la ciudad de Nueva York. El edificio fue construido en 1870 y diseñado por Nicholas Whyte, cuyo otro y único edificio de hierro fundido se encuentra en Brasil. Desconozco el primer propósito del edificio pero supongo que algo de tela se fabricaba en los pisos superiores y se vendía en los de abajo, porque muchos edificios de la zona eran tiendas, ya que la fachada es elegante –y no como la de un almacén–, y en gran parte de vidrio. El edificio se encuentra en una esquina y es un ángulo recto de vidrio. La fachada es quizás la más llana de todas las de la zona y, por lo tanto, es la máxima precursora de un muro cortina. La parcela es de sólo 25 x 75 pies. Como de costumbre, hay cinco pisos y dos sótanos, los cuales inicialmente estaban bien iluminados por la claraboya a nivel del suelo y de la acera.

El interior del edificio estaba arruinado. Había habido un negocio distinto en cada piso, muchos de ellos con máquinas que perdían aceite. Había tal cantidad de basura que Arman habría podido com-

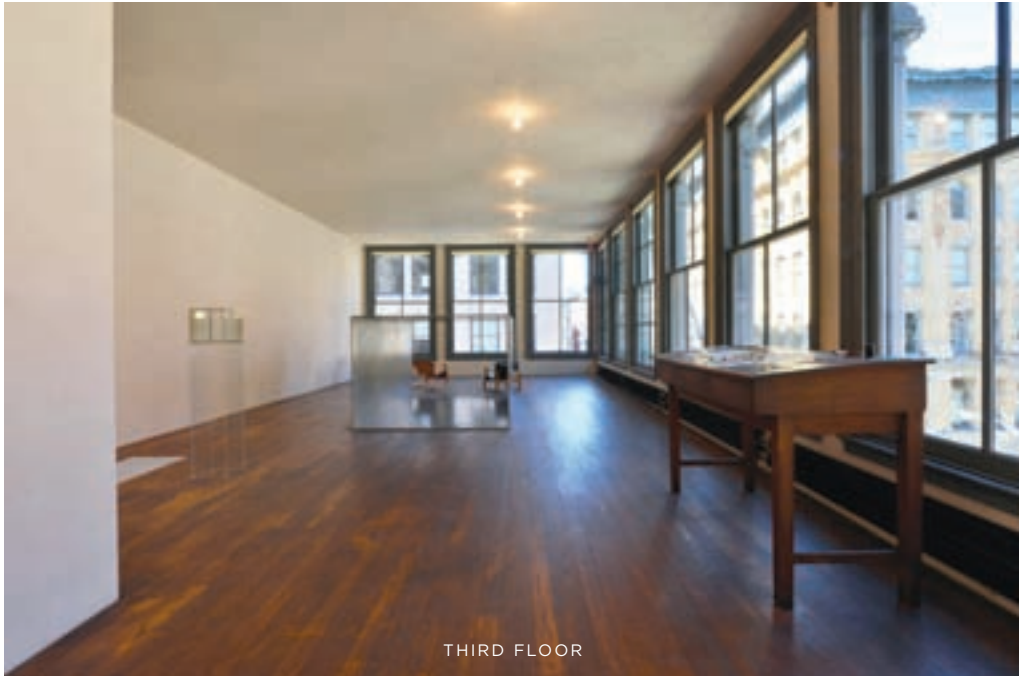
prar el edificio y no tocarlo. Alrededor de 1930, más de diez años después del incendio 'Triángulo', en el que aproximadamente 140 mujeres murieron debido a que las puertas de escape en caso de incendio estaban cerradas –lo cual era una buena razón para reformar el código de construcción pero que, como de costumbre en los Estados Unidos, se aplicó en exceso y después del hecho (no sólo cierran la puerta del establo después de que el caballo haya sido robado, sino que queman el establo para asegurar que no vuelva a ocurrir)–, se construyó una escalera de incendio en la fachada, lo que requirió la eliminación de parte del detalle, se construyó un muro de hormigón alrededor de la escalera abierta, destruyendo gran parte de las barandillas de caoba y se instaló un sistema de aspersión contra la parte interna de la fachada. Esto era para un edificio pequeño con pocos empleados. El edificio había sido maltratado, al igual que lo habían sido la mayoría de edificios de la zona, y al igual que lo son la mayoría. Todo el Distrito del Hierro Fundido había sido condenado durante décadas por la posibilidad de que la Autovía de la Calle Broome lo atravesara.

Pensé que el edificio debía ser reparado y, básicamente, no cambiado. Es un edificio del siglo XIX. Era casi seguro que cada piso había estado abierto, ya que no había señales de muros originales, lo que determinó que cada piso debía tener un propósito: dormir, comer, trabajar.

Las circunstancias dadas eran muy simples: los pisos tenían que estar abiertos; el ángulo recto de las ventanas en cada piso no debía verse interrumpido; y cualquier cambio tenía que ser compatible. Mis requisitos eran que el edificio fuera útil para vivir y

trabajar y, más importante aún, más concretamente, que fuera un espacio donde instalar obras mías y de otros. Al principio concebí el edificio como grande, pero ahora lo concibo pequeño; después de todo no contenía muchas obras. Pasé mucho tiempo colocando las obras de arte y mucho tiempo diseñando la renovación de acuerdo con ello. Todo, desde el principio, pretendía ser minuciosamente concebido y permanente, como lo sigue siendo, a pesar de varias obras. La reforma y la instalación se iniciaron en el '69 y fueron conocidas por algunos que después usaron la permanencia para esconder la impermanencia.

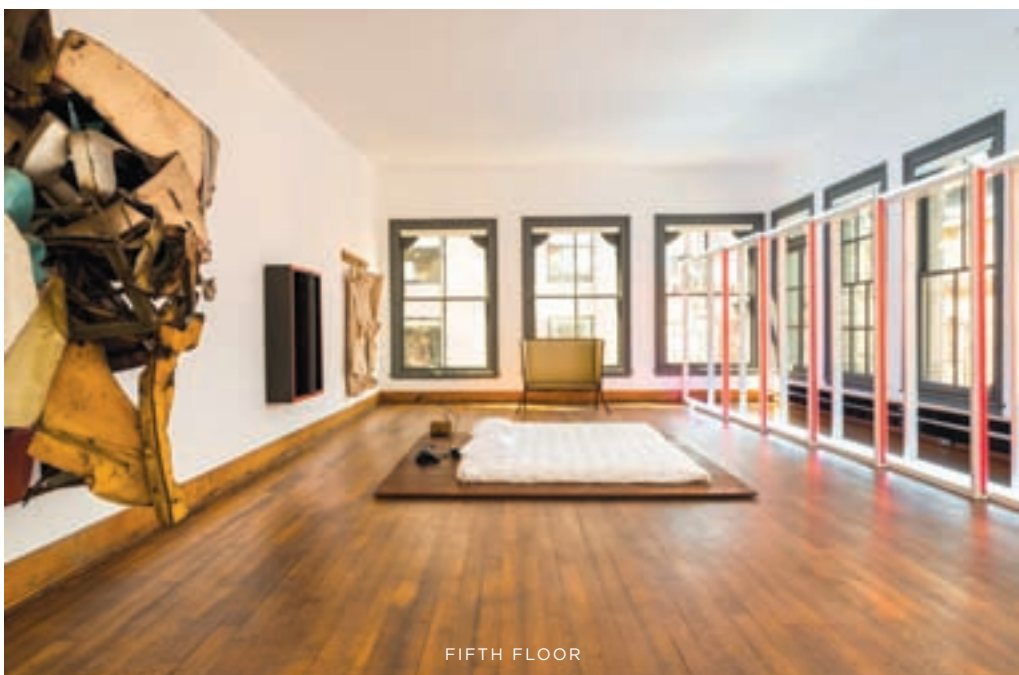
Al final el edificio contuvo más obras de otros que mías, pero pensé en muchas obras para ese lugar, principalmente rechazadas porque eran complicadas y ocupaban demasiado espacio, y por lo tanto iban en contra de la naturaleza del edificio. Aparte de dejar en paz al edificio, de vez en cuando un acto altamente positivo, mis principales invenciones son los suelos de los pisos tercero y quinto y los planos paralelos del techo y el suelo idénticos en el cuarto piso. El zócalo del quinto piso es del mismo roble que el del suelo, haciendo que el suelo sea un plano llano empotrado. En el tercer piso no hay zócalo, hay un hueco entre las paredes y el suelo, lo que define y separa el suelo como un plano. Estas ideas eran los precedentes de algunas piezas pequeñas y luego para las 100 piezas de aluminio con acabado de molino en la Fundación Chinati. La renovación del edificio y el propósito permanente del edificio son precedentes para los espacios mayores de mi lugar en Texas, Manzana de Chinati, para la Fundación Chinati y lo serán para Ayala de Chinati.



THIRD FLOOR



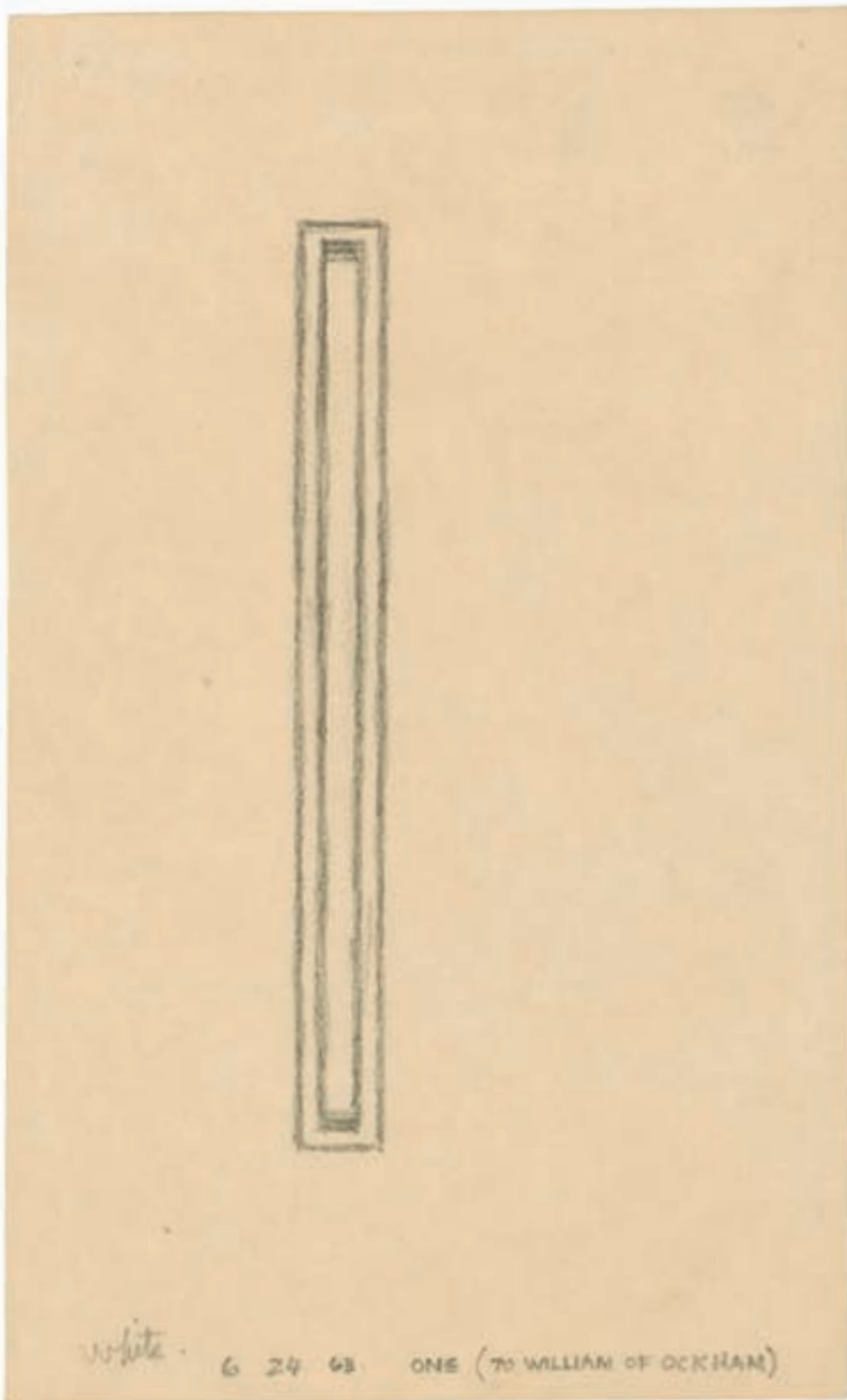
FOURTH FLOOR



FIFTH FLOOR

Report on Three Exhibitions

by TYLER GREEN



Dan Flavin: Drawing. The Morgan Library & Museum, New York

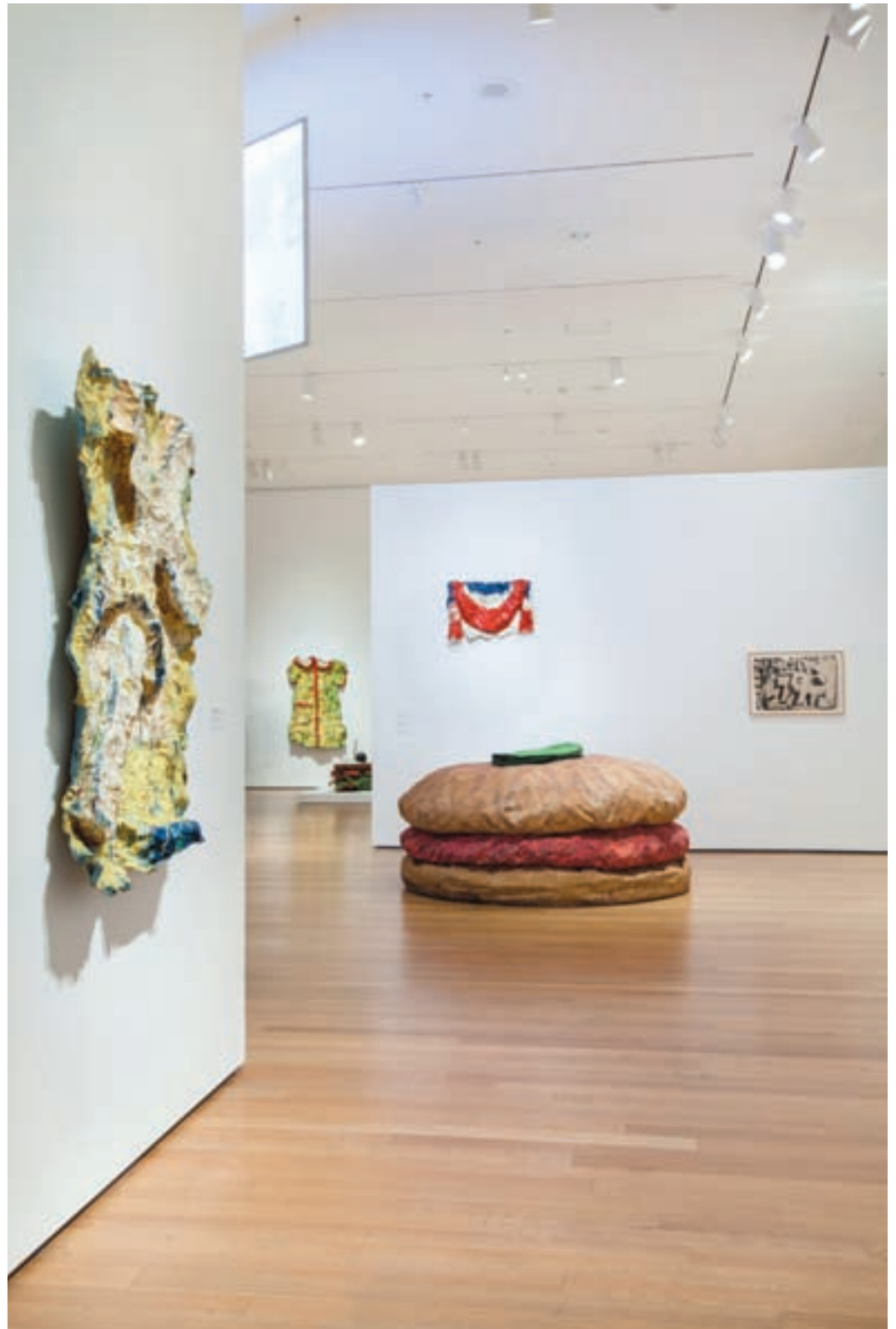
February 17–July 1, 2012

Donald Judd: The Multicolored Works. The Pulitzer Foundation for the Arts, St. Louis

May 10, 2013 – January 4, 2014

*Claes Oldenburg: The Street and The Store/Claes Oldenburg:
Mouse Museum/Ray Gun Wing.* The Museum of Modern Art, New York

April 14 – August 5, 2013



DAN FLAVIN: DRAWING

MORGAN LIBRARY

Between 1986 and 1991, Dan Flavin made a series of drawings of a sailboat in the water.

Included in *Dan Flavin: Drawing*, which debuted at The Morgan Library between February 17 and July 1, 2012, the drawings initially seem incongruous. Dan Flavin? Drawing a sailboat? And then the viewer notices the angle of the sail, an angle that in one pastel appears to be almost identical to the angle in Flavin's famous diagonals of the early 1960s. And the color, the blue of the sails, seems to recall the blue of the fluorescent lights Flavin used in some of those diagonals. And little by little the mind's eye begins to believe that if one of Flavin's diagonals were to come to life, it might choose to become one of these sailboats that Flavin seemed to have such fun sketching near the end of his life.

Drawing was full of little moments such as these, of drawings that weren't just sketches for works that Flavin realized—although there are graph-paper drawings done for realized works, including drawings made by Flavin office manager and companion



THE DIAGONAL OF MAY 25, 1963, 1964.
COLORED PENCIL ON BLACK PAPER.
9 5/8 X 12 3/4 INCHES.
ALL COLLECTION OF STEPHEN FLAVIN

Entre 1986 y 1991, Dan Flavin hizo una serie de dibujos de un velero en el agua. Incluidos en "Dan Flavin: Drawing" (Dan Flavin: Dibujo), que se estrenó en la Biblioteca Morgan entre el 17 de febrero y el 1 de julio de 2012, al principio los dibujos parecen incongruentes. ¿Dan Flavin? ¿Dibujando un velero? Y luego el espectador observa el ángulo de la vela, un ángulo que en un dibujo al pastel parece ser casi idéntico al ángulo en las famosas diagonales de Flavin de principios de los 60. Y el color, el azul de las velas, parece recordar el azul de las luces fluorescentes que Flavin usó en algunas de esas diagonales. Y poco a poco el ojo de la mente comienza a creer que si una de las diagonales de Flavin cobrara vida, tal vez escogería convertirse en uno de estos veleros que Flavin esbozó, y con los que parecía divertirse, cerca del final de su vida.

"Dibujo" estaba lleno de pequeños momentos como éstos, de dibujos que no eran sólo esbozos para obras que Flavin realizó —aunque sí hay dibujos en papel cuadriculado hechos para obras realizadas, incluyendo dibujos hechos

por Helene Geary, gerente de oficina y compañera de Flavin— sino que también planteaban preguntas acerca de las conexiones que Flavin puede o no haber hecho entre sus obras y el resto del mundo.

Lo mismo cabe decir especialmente de la sección de la exhibición que mostró dibujos de otros artistas que Flavin coleccionó: Cuando Flavin compró un dibujo de Ralston Crawford de un poste de luz y líneas eléctricas, ¿estaba pensando tanto en la potencia como en la infravalorada precisión de Crawford? Los cuadros de Crawford están llenos de la misma angulosidad que las esculturas de Flavin. Y cuando Flavin adquirió muchos dibujos de pintores de la escuela del Río Hudson, como John Frederick Kensett, Jasper Cropsey, Sanford Gifford y otros muchos, ¿estaba conscientemente interesado en actualizar su uso de la luz para una era industrial?

La exhibición también incluyó páginas del cuaderno de Flavin, como una hoja que mostraba el esbozo y las notas de Flavin para *untitled (to a man, George McGovern) 1 and 2* (sin título (para

Helene Geary—but that also raised questions about connections Flavin may or not have made between his works and the rest of the world.

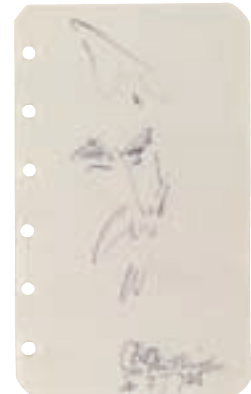
This was especially true of the section of the exhibition that showed drawings by other artists that Flavin collected: when Flavin purchased a Ralston Crawford drawing of a utility pole and power lines, was he thinking both about power and about Crawford's underrated precisionism? Crawford's paintings are full of the same angularity as Flavin's sculptures. And when Flavin acquired many drawings by Hudson River painters such as John Frederick Kensett, Jasper Cropsey, Sanford Gifford, and more, was he consciously interested in updating their use of light for an industrial age?

The exhibition also included pages from Flavin's notebook, such as a sheet that showed Flavin's sketch and notes for *untitled (to a man, George McGovern) 1 and 2*, 1972, the second of which is now in the collection of the Dia Art Foundation. The sheet, just three-by-five inches, includes Flavin's notes on wattage, size, color (which color white light should be used), and siting. Other drawings show proposed sculptures put in proposed corners, with squiggles radiating out on to walls, floors, and ceilings, apparently suggestions for how he wanted the light to sit in the gallery.

Much of the fun of the exhibition came from reading Flavin's notes to himself—and to others. In 1970–71 notes for a planned installation at the Walker Art Center, Flavin was apparently unhappy with the space he was offered. He prepared a telegram that he might send to Walker curator Richard Koshalek: "RAISE THE DAMNED CEILING, RICHARD—OR ELSE. YOU ARE CRAMPING MY STYLE. LOVE, FLAV."

un hombre, George McGovern) 1 y 2), de 1972, la segunda de las cuales se encuentra ahora en la colección de la Fundación Dia Art. La hoja, que sólo mide tres por cinco pulgadas, incluye las notas que hizo Flavin sobre el voltaje, el tamaño, el color (qué color de luz blanca debería usarse) y el emplazamiento. Otros dibujos enseñan esculturas propuestas colocadas en rincones propuestos, con garabatos difundiéndose hacia las paredes, los suelos y los techos, aparentemente son sugerencias de cómo quería que la luz se posara en la galería.

Gran parte de la diversión de la exhibición vino de la lectura de las notas que hizo Flavin para sí mismo —y para otros. En las notas de 1970-71 para una instalación planificada en el Centro de Arte Walker, Flavin estaba aparentemente infeliz con el espacio que le ofrecieron. Preparó un telegrama que podría enviar al comisario del Walker, Richard Koshalek: "SUBE EL CONDENADO TECHO, RICHARD - DE LO CONTRARIO. ESTÁS COARTANDO MI ESTILO. CON AMOR, FLAV."



DON JUDD, AN AMERICAN ARTIST, 1974.
BALLPOINT PEN ON LOOSE-LEAF NOTEBOOK SHEET.
5 X 3 INCHES



SAILS, 1985. CHARCOAL, 11 X 14 INCHES

DONALD JUDD: THE MULTICOLORED WORKS

THE PULITZER FOUNDATION FOR THE ARTS, ST. LOUIS

When a body of work is known but little seen, it is not unusual for the written record around that body of work to be better known than the artworks themselves. Such has been the case with Donald Judd's multicolored works, which are less well-known than his 1993 essay "Some aspects of color in general and red and black in particular." Prior to this year, no museum had ever devoted an exhibition to Judd's multicolored works. Only five were included in the Tate Modern's 2004 Judd retrospective.

Thanks to the extraordinary *Donald Judd: The Multicolored Works*, at the Pulitzer Foundation of the Arts in St. Louis, the first museum survey of its kind, that's changing. The exhibition, curated by former Chinati director Marianne Stockebrand, brought together twenty-three Judd multicolored sculptures made between 1984 and 1992 and several dozen related works on paper.

Stockebrand installed the Judds throughout the Pulitzer's Tadao Ando-designed building. They included wall-mounted works ranging from 60 to 360 centimeters in length, as well as one of Judd's five multicolored floor pieces, the untitled 1989 piece from the collection of the Museum of Modern Art. (A sixth Judd floor piece is in "blank" galvanized iron.)

The multicolored works were a dramatic departure for Judd: never in the mature portion of his career, starting in 1961 or so, had he made work that used more than two colors. Suddenly, in the multicolored pieces, he was using five and six times that many colors. One of the questions the show raises is how did Judd so swiftly and ably progress from an extremely limited palette to embracing the RAL color spectrum, which offered him 163 colors, to using as many as six, eight, or more colors in individual works?

The accompanying drawings and collages revealed

how Judd thought through the construction of these works, in particular how he devised systems for "rotating" colors throughout both the smaller and larger works, and present his ideas about what "contrasting pairs" of colors work well together (say, blue/yellow or red/blue, but not red/orange or yellow/orange), but still leave room for a certain sense of post-painterly intuition.

The exhibition also spotlighted Judd's devotion to an industrial painterly application of color to his chosen surface. Today we take the flat application of Judd's color for granted, as quintessentially Judd-ian. But many artists of Judd's era who were as devoted to the absence of color (think Sol LeWitt or Frank Stella) or to a flat, expressiveness-free surface (Dorothea Rockburne or David Hockney) came to embrace painterly brushiness. Judd never did.

The particular triumph of the exhibition is that it fully revealed Judd as a sensitive colorist—and raised questions about how Judd's observation of the West Texas landscape may have informed some of the multicolored works. For example, an untitled work in the exhibition's first gallery features dusky blue, yellow, gray, and orange, colors that seem rooted in Judd's experience of Marfa and the surrounding high-desert plain. Others, such as a black, yellow, orange, and red wall-piece, conjure up no such associations. (In an interview for the *Modern Art Notes* podcast, Stockebrand told me that she did not believe that Judd ever sourced his colors in the landscape or anything else.)

It was a particular highlight to see the Judds below Ellsworth Kelly's *Blue Black* (2001), a 28-foot sculpture Kelly made for the Pulitzer and on permanent view there. In both works color merges with line to become form, but in strikingly different ways.

I wanted to use more and diverse bright colors than before....

I especially didn't want the combination to be harmonious, an old and implicative idea, which is easiest to avoid, or to be inharmonious in reaction, which is harder to avoid. I wanted all of the colors to be present at once.

I didn't want them to combine. I wanted a multiplicity all at once that I had not known before.

Quería usar más colores y colores vivos más diversos que antes... En especial no quería que la combinación fuera armoniosa – una idea vieja y sugerida –, que es lo más fácil de evitar, ni tampoco que fuera inarmónica en su reacción, que es lo más difícil de evitar. Quería que todos los colores estuvieran presentes a la vez. No quería que se combinaran entre sí. Quería al mismo tiempo una multiplicidad que no había conocido antes.

Donald Judd

"Some aspects of color in general and red and black in particular" (1993)

Cuando una serie de trabajos es conocida pero poco vista, no es inusual que el documento escrito sobre esa serie de trabajos sea mejor conocido que las obras en sí. Ese ha sido el caso con las obras multicolor de Donald Judd, que son menos conocidas que su ensayo de 1993 "Some aspects of color in general and red and black in particular" (Algunos aspectos del color en general y del rojo y del negro en particular). Antes de este año, jamás ningún museo había dedicado una exposición a las obras multicolor de Judd. Sólo cinco de ellas fueron incluidas en la retrospectiva de Judd que se hizo en la Tate Modern en 2004.

Gracias a la extraordinaria "Donald Judd: The Multicolored Works" (Donald Judd: Las obras multicolor), en la Fundación Pulitzer para las Artes en St. Louis, el primer compendio museístico de su tipo, eso cambiará. La exposición, que estará abierta al público desde el 10 de mayo de 2013 hasta el 4 de enero de 2014 y comisariada por la ex directora de Chinati, Marianne Stockebrand, juntó 23 esculturas multicolor de Judd realizadas entre 1984 y 1992 y

varias docenas de obras en papel relacionadas.

Stockebrand instaló las obras de Judd a lo largo del edificio Pulitzer diseñado por Tadao Ando. Se incluyeron obras montadas en las paredes que van desde los 60 a los 360 centímetros de largo, así como una de las cinco piezas multicolor de suelo de Judd, la pieza sin título de 1989 de la colección del Museo de Arte Moderno. (Una sexta pieza de suelo de Judd está hecha de hierro galvanizado 'virgen'.)

Las obras multicolor fueron una desviación dramática para Judd: durante la parte madura de su carrera, que comenzó alrededor de 1961, jamás había hecho una obra que usara más de dos colores. De repente, en las piezas multicolor, había multiplicado por cinco y por seis esos colores. Una de las preguntas que la muestra plantea es cómo logró Judd progresar tan rápida y hábilmente y cómo pasó de usar una paleta extremadamente limitada a abrazar el espectro de colores RAL de Europa central, lo cual le ofreció 163 colores y le condujo a multiplicar por cinco y por seis esos colores en una única

obra que no había hecho antes de 1984. Los dibujos y collages complementarios desvelaron cómo Judd pensó a lo largo de la construcción de estas obras, en particular cómo elaboró sistemas para "rotar" los colores tanto a lo largo de las obras más pequeñas como de las más grandes y presentó sus ideas acerca de qué "parejas opuestas" de colores funcionan bien juntas (por ejemplo, el azul/el amarillo o el rojo/el azul, pero no el rojo/el naranja ni el amarillo/el naranja), pero que siguen dejando espacio para una cierta sensación de intuición post-pictórica.

La exhibición también puso de relieve la devoción que sintió Judd por una aplicación pictórica industrial del color según la superficie elegida. Hoy en día damos por hecho la aplicación llana del color de Judd como algo esencialmente juddiano. Pero muchos artistas de la época de Judd que estaban igualmente dedicados a la ausencia del color (piénsese en Sol LeWitt o en Frank Stella) o a una superficie llana libre de expresividad (Dorothea Rockburne o David Hockney) llegaron a adoptar la pincelada pictórica. Judd nunca lo hizo.

El triunfo particular de la exposición es que desveló por completo a Judd como colorista sensible – y planteó preguntas sobre cómo la observación que hizo Judd del paisaje del Oeste de Texas podría haberse transmitido en al menos una de las obras multicolor. Por ejemplo, en una obra sin título de la primera galería de la exposición destaca un azul oscuro, el amarillo, el gris y el naranja, colores que parecen estar arraigados en la experiencia que Judd obtuvo de Marfa y de la circundante llanura del alto desierto. Otras, como una pieza de pared en negro, amarillo, naranja y rojo, no evocan asociaciones evidentes. (En una entrevista para el Podcast de Notas de Arte Moderno, Stockebrand me dijo que no creía que Judd obtuviese sus colores del paisaje ni de otra cosa.)

Fue un momento particularmente destacado el ver las obras de Judd debajo del "Blue Black" (Azul Negro) (2001) de Ellsworth Kelly, una escultura de 28 pies que Kelly hizo para el Pulitzer y que está expuesta de manera permanente. En ambas obras el color se fusiona con la línea para convertirse en forma, pero de manera sumamente diferentes.





Ultimately, everything in life is about relationships, and so this work is about relationships. About the relationship to the wall, to the floor, and to the entire space, and it is about the relationship of one part to the next, one color to the next, and the multiple relationships that result from the individual components.

En el fondo, como todo en la vida, se trata de relaciones, y por lo tanto esta obra trata de relaciones. De la relación con la pared, con el suelo y con el espacio entero, y también trata de la relación de una parte con la siguiente, de un color con el siguiente, y de las múltiples relaciones que son el resultado de los componentes individuales.

Marianne Stockebrand

“A Conversation with Marianne Stockebrand,” in
Donald Judd: The Multicolored Works, exhibition catalogue,
the Pulitzer Foundation for the Arts (St. Louis), 2013



CLAES OLDENBURG: THE STREET AND THE STORE CLAES OLDENBURG: MOUSE MUSEUM / RAY GUN WING

THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

In his landmark tome *On Painting*, Italian artist Leon Battista Alberti wrote that there should be no difference between looking at a painting of something and looking out a window at what that painting shows.

Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing at the Museum of Modern Art, on view in association with *Claes Oldenburg: The Street and The Store* from April 14, 2013 through August 5, left me wondering if Oldenburg had set out to inject a bit of whimsy into Alberti's famed dictum.

In both the *Mouse Museum* and the *Ray Gun Wing*, presented in MoMA's second-floor atrium, a placement that allowed their distinctive, amusing shapes to be appreciated from above, Oldenburg wittily mixes things that are shaped like ray guns, such as a folded glove or conveniently shaped pieces of wood, with actual ray guns. At least he sort-of does: a ray gun isn't a real thing, so presumably an artist is provided with wide latitude in presenting what it is. Oldenburg takes full advantage, presenting Buck Rogers-style ray guns next to plastic cartoons of Wild West-style guns too. And in the *Mouse Museum* Oldenburg extends the joke a bit further: he presents, say, a plastic milkshake as an object. Except it's a store-bought representation of a milkshake installed amongst numerous other objects that are store-bought, and also with objects that were made by Oldenburg. Almost nothing is what it seems, effectively dissolving the distance between looking at a sculpture and looking at what the sculpture shows. (Except that I don't think that Al-

berti had oven mitts in mind when he pontificated on painting.)

Upstairs, in the museum's sixth-floor exhibition galleries, MoMA installed selections from Oldenburg's first two major bodies of work: *The Street* (1960) and *The Store* (1961-64). In the decades since the heyday of pop art, some of pop's ironic distance from its sources can seem a bit yawning. Thanks to their cloak of humor, the Oldenburgs still feel fresh. Take *Floor Burger* (1962): fifty years ago, before obesity in America was epidemic, it must have seemed wonderfully, bizarrely blown up, possibly even a commentary on American appetites. Today the piece lives on with that additional reading about our expanding national waistline.

And why is a deflated-looking canvas toilet—*Soft Toilet—Ghost Version* (1966)—funny? I don't know, but it still seems fresh. Potty humor, perhaps?

The *Mouse Museum* in particular recalls Donald Judd's review of Oldenburg's 1964 exhibition on the theme of the "home" at New York's Sidney Janis Gallery, which Judd began by describing item after item after item in the exhibition. (Today the recitation-driven opening of Judd's review seems to anticipate the *Mouse Museum*, which wouldn't debut for another eight years, at *Documenta 5*.) "Nothing made is completely objective, purely practical or merely present," Judd wrote, leaving it unclear if he was writing about Oldenburg's work or about the production of consumer goods in general.



SOFT TOILET—GHOST VERSION, 1966.
CANVAS FILLED WITH KAPOK, PAINTED WITH ACRYLIC, ON METAL, 51 X 33 X 28 INCHES

En su emblemático tomo "De la pintura," el artista italiano Leon Battista Alberti escribió que no debería haber diferencia entre mirar un cuadro que representa algo y mirar por una ventana lo que muestra ese cuadro.

La exposición "Claes Oldenburg: Mouse Museum/Ray Gun Wing" (Claes Oldenburg: El Museo Ratón y el Ala de las Pistolas de Rayos) en el Museo de Arte Moderno, que se puede ver en asociación con "Claes Oldenburg: The Street and The Store" (Claes Oldenburg: La Calle y la Tienda) desde el 14 de abril de 2013 hasta el 5 de agosto, me dejó preguntándome si Oldenburg se había propuesto inyectar un poco de extravagancia a la famosa máxima de Alberti.

Tanto en "Mouse Museum" (Museo Ratón) y "Ray Gun Wing" (El Ala de las Pistolas de Rayos), presentadas en el atrio del segundo piso del MoMA, que permitió que sus características y graciosas formas fueran apreciadas desde arriba, Oldenburg mezcla de forma ingeniosa cosas que parecen tener la forma de pistolas de rayos, como por ejemplo un guante pegado o trozos de madera convenientemente formados con pistolas de rayos de verdad. O al menos lo hace en cierto modo: una pistola de rayos no es una cosa de verdad, así que presumiblemente

un artista que muestre esa cosa dispone de una amplia latitud al presentar lo que es. Oldenburg lo aprovecha plenamente al presentar pistolas de rayos al estilo Buck Rogers junto a caricaturas plásticas de pistolas al estilo del salvaje oeste.

Y en el "Mouse Museum" (Museo Ratón) Oldenburg amplía la broma un poco más: presenta, por ejemplo, un batido de leche de plástico como un objeto. Pero se trata de una representación comprada en una tienda de un batido de leche instalado entre otros numerosos objetos que son comprados en una tienda, y también entre objetos que fueron realizados por Oldenburg. Casi nada es exactamente lo que parece, disolviendo de forma efectiva la distancia entre mirar una escultura y mirar lo que muestra la escultura. (Excepto que no creo que Alberti tuviera manoplas en mente cuando pontificó sobre la pintura.)

En el piso de arriba, en las salas de exposiciones del sexto piso del museo, el MoMA instaló selecciones de los dos principales reportorios de obras de Oldenburg: *The Street* (La Calle) (1960) y *The Store* (La Tienda) (1961-64). (Las exhibiciones fueron organizadas por Achim Hochedörfer del Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien y presentadas por Ann Temkin, del MoMA.)

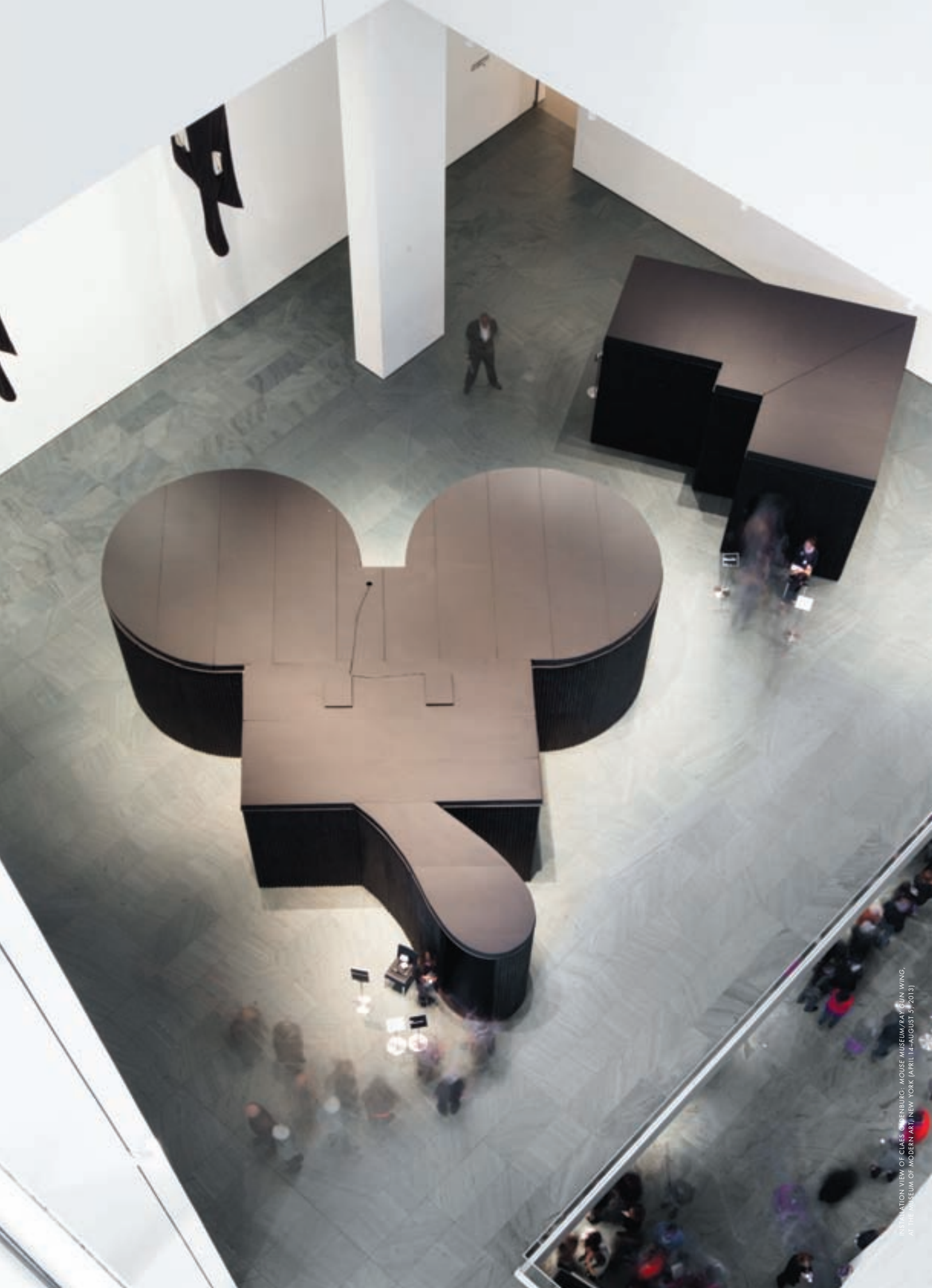
En las décadas posteriores al apogeo del arte pop, una parte de la distancia irónica del pop con sus fuentes puede parecer un poco aburrida. Gracias a su sentido del humor, las obras de Oldenburg siguen pareciendo originales. Véase *Floor Burger* (Hamburguesa de suelo) (1962): hace cincuenta años, antes de que la obesidad en Norteamérica se convirtiera en una epidemia, todo debía parecer maravillosa y estrambóticamente inflado, tal vez insinuara incluso un comentario sobre los apetitos norteamericanos. Hoy en día la pieza perdura con esa lectura adicional sobre el aumento de nuestra cintura nacional.

¿Y por qué un retrete de lienzo que parece desinflado—*Soft Toilet—Ghost Version* (Retrete Blando—Versión Fantasma) (1966)—es divertido? No lo sé, pero sigue pareciendo original. ¿Tal vez perdura el humor vulgar?

El *Mouse Museum* en particular recuerda la reseña que hizo Donald Judd de la exposición de Oldenburg en 1964 sobre el tema del "hogar" en la Sidney Janis Gallery de Nueva York, en la que Judd empezó describiendo artículo tras artículo tras artículo en la exposición. (Hoy en día el inicio de la reseña impulsado por la recitación de Judd parece anticipar el *Mouse Museum*, que no haría su debut hasta pasados otros ocho años en *Documenta 5*.) "No hay nada hecho que sea del todo objetivo, puramente práctico o que esté meramente presente," escribió Judd, dejando la duda de si escribía acerca de la obra de Oldenburg o acerca de la producción de los bienes de consumo en general.



FLOOR BURGER, 1962. CANVAS FILLED WITH FOAM RUBBER AND CARDBOARD BOXES, PAINTED WITH ACRYLIC PAINT. COLLECTION ART GALLERY OF ONTARIO, TORONTO, 32 X 84 X 84 INCHES



PERCEPTION VIEW OF CLAES OUBENBURG; MOUSE MUSEUM/RAY GUN WING,
AT THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK (APRIL 14-AUGUST 5, 2013)



A STORY BY

DEBORAH EISENBERG

YOUR DUCK IS MY DUCK

DEBORAH EISENBERG is the author of four story collections. She was awarded a MacArthur Fellowship in 2009 and her *Collected Stories* won the 2011 Pen/Faulkner Award. Reviewing the collection in *The New York Review of Books*, Claire Messud wrote that “at her finest—and she is often at her finest—her stories rival any for their novelistic richness, for their delicate and exacting renditions of character, and for their Chekhovian patience and humor toward human frailty.”

In 2001, Eisenberg was invited by the Lannan Foundation to spend time working in residence in Marfa. The following fall, she returned with

Wallace Shawn to perform the eponymous roles in Shawn’s play *Marie and Bruce* as a benefit for the Chinati Foundation. Since then, Shawn and Eisenberg have become regular visitors to Marfa, where his plays have become a staple of the programming at the Crowley Theatre. Eisenberg’s own play *Pastorale* was given a staged reading at the Crowley Theatre in 2011. Last winter Eisenberg gave a memorable reading to a capacity audience at the Marfa Book Co. of a new short story, “Your Duck Is My Duck,” largely written in Marfa. The story is included in *The O. Henry Prize Stories 2013* and was first published in *Fence*. We are honored to share it on the following pages.



SU PATO ES MI PATO, DIRÍJASE A LA PÁGINA 50

W

AY BACK – oh, not all that long ago, actually, just a couple of years, but back before I'd gotten a glimpse of the gears and levers and pulleys that dredge the future up from the earth's core to its surface – I was going to a lot of parties.

And at one of these parties there was a couple, Ray and Christa, who hung out with various people I sort of knew, or, anyhow, whose names I knew. We'd never had much of a conversation, just hey there, kind of thing, but I'd seen them at parties over the years and at that particular party they seemed to forget that we weren't actually friends ourselves.

Ray and Christa had a lot of money, a serious quantity, and they were also both very good-looking, so they could live the way they felt like living. Sometimes they split up, and one of them, usually Ray, was with someone else for a while, always a splashy, public business that made their entourage scatter like flummoxed chickens, but inevitably they got back together, and afterwards, you couldn't detect a scar.

Ray had a chummy arm around me and Christa was swaying to the music, which was almost drowned out by the din of voices in the metallic room, and smiling absently in my direction. I was a little taken aback that I was being, I guess, anointed, but it was up to them how well they knew you, and I could only assume that their cordiality meant either that something good had happened to me which was not yet perceptible to me but was already perceptible to them, or else that something good was about to happen to me.

So, we were talking, shouting, really, over the noise, and after a bit I realized that what they were saying meant that they now owned my painting *Blue Hill*.

They owned *Blue Hill*? I had given *Blue Hill* to Graham once, in a happy moment, and he must have sold it to them when he up and moved to Barcelona. *Blue Hill* is not a bad painting, in my opinion, it's one of my best, still, the expression that I could feel taking charge of my face came and went without making trouble for anyone, thanks to the fact that, obviously, there were a lot of people in the room for Ray and Christa to be looking at, other than me.

How are you these days, they asked, and at this faint suggestion that they'd been monitoring me, a great wave of childish gratitude and relief washed over me, dissolving my dignity and leaving me stranded in self-pity.

Why did I keep going to these stupid parties? Night after night, parties, parties – was I hoping to meet someone? No one met people in person any longer – you couldn't hear what they were saying. Except for the younger women, who had piercing, high voices and sounded like Donald Duck, from whom they had evidently learned to talk. When had *that* happened? An adaptation? You could certainly hear *them*.

It was getting on my nerves and making me feel old. I'm exhausted, I told Ray and Christa. I can't sleep. I can't take the winter. I'm sick of my day job at Howard's photo studio, but on the other hand, Howard's having some problems – last week there were three of us, and this week there are two, and I'm scared I'm going to be the next to go. And as I told them that I was frightened, that I was sick of the winter and my job, I understood how deeply, deeply sick of the winter and my job, how frightened, I really was.

Yeah, that's terrible, they said. Well, why don't you come stay with us? We're taking off for our beach place on Wednesday. There's plenty of room, and you can paint. We love your work. It's a great place to work, everyone says so, really serene. The light is great, the vistas are great.

I'm having some trouble painting these days, I said, I'm not really, I don't know.

Hey, everyone needs some down time, they said; you'll be inspired, everyone who visits is inspired. You won't have to deal with anything. There's a cook. You can lie around in the sun and recuperate. You can take donkey rides down into the town, or there are bicycles or the driver. What languages do you speak? Well, it doesn't matter. You won't need to speak any.

Naturally I assumed they'd forget all about their invitation, so I was startled, the day after the party, to get an email from Christa, asking when I could get away. One of their people would deal with the flights. I could stay as long as I liked, she said, and if I wanted to send heavy working materials on ahead, that would be fine. Lots of their guests did that. It could get cool at night, so I should bring something warm, and if I wanted to hike, I should bring boots, because snakes, as I knew, could be an issue, though insects were generally not. I would not need a visa these days, so not to worry about that, and not to worry about Wi-Fi – that was all set up.

I doubted that anybody else who visited them would not know exactly how to prepare, and yet there was Christa, informing me so tactfully of everything, like snakes and visas, that I'd need to know about, by pretending that of course I'd already have thought of those things. A week or so later, a messenger brought a plane ticket up the five flights of stairs to my little apartment, which was when it dawned on me that the good thing Ray and Christa had perceived happening to me was that they now owned one of my paintings, which meant, obviously, that it most likely was, or would soon be, worth acquiring.

My job at Howard's studio expired, along with the studio itself, at the end of the following month, just in time to save Howard and me from my quitting right before I got on the plane. At least it was no problem to sublet my apartment, even at a little profit, to a guy who liked cats, because, as everyone was observing with wonder, the real estate collapse had not flattened rents one bit.

Howard looked around at all the stuff that represented his last 30 years. Bon voyage, he said. He gave me a little hug.

The plane took off in frosty grime and floated down across water, from which the sun was rising in sheer pink and yellow flounces. It was a different time here – must that not mean that different things were happening? I'd brought my computer, but maybe I could actually just not turn it on, and the dreary growth of little obligations that overran my screen would just disappear; maybe the news, which – like a magic substance in a fairy tale – was producing perpetually increasing awfulness from rock-bottom bad, would just disappear.

I had exuded a sticky coating of dirt during the night on the plane, but in the airport, ceiling fans were gracefully turning, and the heat was dry and benign, like a treatment. As everyone exited with their luggage, I kept peering at the email from Christa I'd printed out, which kept saying: *Someone will be waiting to pick you up.* I had her cell number on my phone, I remembered, and scrabbled in my purse for it, but as I pressed and tapped different bits of it and stared at its inert face, I was struck by how complete the difference is between a phone that works and a phone that doesn't work.

For a long time, whenever I traveled anywhere, it had been with Graham, who would have thought to deal with the issue of international phone service, even though Christa hadn't mentioned it. And as I stood there, a lanky apparition ballooned into the void at my side, frowning, mulling the situation over. Graham! But the apparition tossed back its fair, silky hair, kissed me lightly, and dissipated, leaving me so much more alone than I'd been an instant before.

Wheeling my bulging, creaking suitcase here and there as potential disasters stacked up in my mind in great, unstable piles, I located an exchange bureau, and my few sober monochromatic bills were replaced by a thick, fortifying sheaf of festive ones that looked like they were itching to get loose and party. Onward! I thought, and swayed on my feet from fatigue.

I was deciding which exit to march myself to and then do what, when Christa strode up. "The driver and Ray got into some big snarl," she said, hustling me along. "And he took off. He's acting out all over the place."

"He's, like, crashing into stuff?" I said.

I wasn't managing my suitcase fast enough to keep up with her, and she grabbed it from me irritably. "He's buying something."

"A car?"

"What? Did you remember to hydrate on the plane? Some subsidiary. It always makes him crazy, but, hey, nerves are a *weakness*, I'm the one who's nervous. So this morning Mr. Sang Froid accuses the driver, who by the way is also one of the gardeners and a general handyman, but what difference does it make if everything falls apart, of scratching the Mercedes, which I happen to be one hundred percent certain is something he himself did the other night when he came home blind drunk at dawn and almost demolished the gate. So the driver stormed off, just before he was supposed to leave to pick you up, and then Ray stormed off, too, in a black cloud to god knows where. Plus, the place has been crawling with, just who you want to hang out with, accountants. Well, one of them's a lawyer, and I think there's an engineer, too. They look like triplets, or maybe it's quadruplets, hard to tell how many of them there are, you'll see. They're Ray's guys, his pets, a week ago they were golden, guaranteed to go for the throat, now all of a sudden they're a heap of sloths who just lounge around swilling his wine and hogging up his food, which big surprise, and he fucking well better be back for dinner, because I'm not entertaining those turnip heads. Don't worry, you'll be okay, though – Amos Voinovich is here, too, except he's pretty anti-social, which I didn't really get until he showed up, and it turns out he hates the beach. He says he's working, which is great of course – maybe he'll do something for us while he's here. And anyhow, he's better than nothing."

"Amos Voinovich the puppeteer?"

"Well, I mean, yeah. You know him?"

I didn't know him, but I'd seen one of his shows, which was about two explorers and their teams. There were puppet penguins and puppet dolphins and puppet dogsleds and of course puppet explorers fighting their way through blizzards and under brilliant, starry skies to be the first to get to the South Pole. Voinovich himself had written the lyrics and the music, which was vaguely operatic, and each explorer sang of his own megalomaniac ambitions, and various dogs from each team sang about doubts, longings, loyalties, resentments, and so on, and the penguins, who knew very well that one explorer's team would prevail and flourish and that the

Rob McBroom
2012 *Federal Duck Stamp Entry*
(*Common Goldeneye*)
Acrylic, glitter, rhinestones,
phosphorescent medium,
mica flakes, holographic
Mylar, beard hair, flock,
glass micro beads and
googly eye on Masonite
10" x 7"



other explorer's team would die, down to the last man, sang a choral commentary, philosophical in nature, that sounded like choirs of drugged angels. The eerie melodies were often submerged, woven through the howling winds.

Christa chucked my suitcase into the trunk of her car, and as we sped along upwards on winding roads in the brilliant sunshine, the deluxe night of Amos Voinovich's puppet show wrapped around me, and while Christa grouched about Ray, I kept dozing off, which was something I had not been doing much of for a very long time, and her voice was a harsh silver ribbon glinting in the fleecy dark.

We came to an abrupt stop in front of a smallish house, covered with flowering vines. "This is where you and Amos are. I put you in the same place, because you're the only two here right now and it's easier for the staff. You'll be sharing a kitchen, but I mean nothing else, obviously."

"Accountants?" I asked, stumbling out of the car.

"They're staying in the main house with us, unfortunately. Ray insisted, although we could perfectly well have given them a bungalow. They've got their own wing, at least, across the courtyard. You'll see them at dinner, but except for that you won't have to deal with them. I gather they're all taking off tomorrow."

She brought me into the little house, which was divided in two, except, as she'd said, for a kitchen downstairs, which both Amos and I had a door opening onto and which appeared to be very well-equipped, though meals and snacks and coffee and so on would always be available in the main house. She showed me light switches, and temperature control for my part of the

house, and where extra blankets and towels were kept. Dinner was early, she said, at 8, and no one dressed, except once in a while, if someone happened to be around. Lunch was at 1. And breakfast was improvisatory. The cook would be on hand from 6, because sometimes Ray liked to swim early. Did I have any questions?

I gaped. "Guess not," I said. "Um, should I . . .?"

"Yeah, come on over whenever you want," she said, and gave me a quick, squeamish hug. "So, welcome."

What was not dressing? I was incredibly tired, despite the little nap in the car, but not even slightly sleepy. I opted for jeans, which were mostly what I'd brought, and when the clock on the night table informed me that it was 7:45, I went over to what I assumed was the main house and wandered through empty rooms until I happened upon Christa, who was wearing a little vintage sundress, the color of excellent butter.

Dinner meant helping yourself from a selection of possibilities including some things on platters over little flame arrangements, and then sitting down at a long, polished table, that probably seated 30. Amos the puppeteer did not in fact show, but the accountants or accountants plus lawyer plus engineer were there. They didn't wear jackets, but they all wore exhaustingly playful ties, which suggested, I suppose, that Ray's forthcoming acquisition was so sound that chest-thumping frivolity was in order. Ray had reappeared, and said hello to me, but barely, giving me a bitter little smile as though he and I were petty thugs who had just been flagged down by a state trooper, and that was the last notice of me he took that evening.

I watched, through the glass wall, as evening slowly began to rise in the bowl of the valley below and soft lights glimmered on. Up over the mountains, though, it was still day. A dramatic terrain. The soft, mauve twilight currents were rising around the table, so you didn't really have to converse, or you could sort of pretend that you were conversing with someone else. Somewhere in that gently swirling dusk the accountants were talking among themselves – telling jokes, it seemed. Their bursts of raucous laughter sounded like reams of paper being shredded, and after each burst of laughter they would instantly sober up and swivel deferentially around to Ray.

Terrain – was that what I meant? "What language are they speaking?" I whispered to Christa, who was sitting in a darkening cloud of her own.

"You really better drink some water," she said. "Don't worry, it's all bottled. There are cases over at your place, by the way, I forgot to show you, in one of the cupboards, but tap is okay for your teeth."

It was English, I realized, but specialized. One of them was finishing up a joke that seemed to concern a pilgrim, a turkey, a squaw, and something called credit swap rates.

They all laughed raucously again. Ray was drumming his fingers on the table, making a sound of distant thunder. The accountants etc. swiveled around to him again with sweet, boy's faces, and he stood up abruptly.

"Gentlemen," he said, with a tiny bow. "I have a great deal to gain from this transaction, assuming it all proceeds as anticipated. But if at zero hour, by some mishap, it should fall through, let me remind you that, owing to the billable hours clause you were so kind as to append to our contract, only you will be the losers. I salute your efforts. I have the highest hopes, for your sake

as well as mine, that your irrepressible confidence in them is justified. But perhaps a moment of sobriety is in order at this point, a moment of reflection about the tenuous nature of careers. Or, to put it another way, don't think for a moment that if the boat is scuttled I'll throw you my rope. I'm sure you all recall the Zen riddle about the great Zen master, his disciple, and the duck trapped in the bottle?"

He drained his large glass of wine, glug glug glug. "Everyone recall the Master's lesson? *It's not my duck, it's not my bottle, it's not my problem?*" He slammed his empty glass down on the table, and wheeled out.

"What did I tell you?" Christa said.

What *did* she tell me? I had no idea. Presumably I'd been dozing at the time, soaring aloft on polar winds as the two explorers savagely pursued their pointless goal under the remote, ironically twinkling stars.

"Plus," she said. "I think he's seeing someone here."

"Oh, wow," I said, and I thought of the bite that every morning would be taking out of her beauty and glamour and how rapidly an individual's beauty and glamour could be rendered irrelevant by standards that had been embryonic only months before, or supplanted by some girl who was just about to walk through the door. "Oh, wow," I said again.

"You can say *that* again," she said. The accountants etc. had disappeared from the table, I realized. All that was left in their place were crumbs. "Yeah, you can sure say that again . . ."

"Well, so, goodnight, I guess," I said, as she wandered off. "Guess I'll just be going back over to the, to the . . ."

Upstairs in my bedroom, I began to unpack, but there was the issue of putting things wherever, so I decided I would leave all that until morning. I set up my laptop after all, though, as tossing out my old life seemed both less plausible and maybe less desirable than it had some hours earlier.

I fished my pj's out of my suitcase and opened the shuttered windows for the breeze. I was listing, as though I were drunk, which I supposed I was, from all the wine it had seemed appropriate to toss down at dinner, but mainly I was exhausted, though still wide awake, as I was so often – wide awake and thinking about things I couldn't do anything about. Couldn't do anything about. Couldn't do anything about. Also, an unfamiliar, somewhat rhythmic tapping, suggested that there might be a beast, some brash snake for example, in the vines just outside my window, trying to get me to open the screen and let it in.

To account for my snoozing in the car, I had mentioned to Christa my exasperating resistance to sleep, and just before we sat down at the table she gave me a few pills, wrapped in a Kleenex. "What are they?" I'd asked. "They're Ray's," she said. "He won't notice."

A few months back, I'd gone to a doctor about sleeping problems, and he'd asked me if I wanted pills.

"I'm afraid they'll blunt my affect," I said. He looked a little disgusted, as if to remind me that he had a downtown practice and I was not the first self-obsessed hysteric he'd dealt with that day. "Then your best bet is to figure out why you're not sleeping," he said.

"What's to figure out?" I said. "I'm hurtling through time, strapped to an explosive device, my life. Plus, it's beginning to look like a photo finish – me first, or the world. It's not so hard to figure out why I'm not sleeping. What I can't figure out is why everybody else is sleeping."

“Everybody else is sleeping because everybody else is taking pills,” he said. So I got a prescription from him, and I took the pills for about five nights running and flushed the rest down the toilet. They got me straight to sleep all right, before I’d even had a chance to boot up the worries, and I would sleep for hours and hours, but then I would wake completely exhausted, having spent my night fighting my way through dark tunnels that stank of a charnel house, thwarted everywhere by slimy, pulsing lumps, my own organs, maybe, and in the morning, when I’d get to work painting, I seemed to be sloppier, or less demanding than I’d formerly been. Maybe my painting wasn’t any worse than it had been, but I sure didn’t mind enough that it wasn’t better.

So then, when I stopped taking the pills and it mattered again that my painting wasn’t better, I had to wonder *why* it mattered.

I had to face it – my affect was blunted, pills or no pills, unless weariness counted as affect. So, I decided that I’d make myself stop painting for a while, or maybe forever – that I’d stop unless something forced itself on me that I’d dishonor if I didn’t paint better than I was able to. And so I did not send materials on ahead to Ray and Christa’s, because the trip seemed like an ideal opportunity to clear my mind of whatever impediments to that, and even if I was left with nothing in place of the impediments, at least the sun would be shining.

I heaved my suitcase onto a luggage rack – things had been thought of – to get it out of the way of bugs, even though if there were bugs, I’d probably brought them along in my suitcase, and listed on my feet again. I needed to hydrate, probably, I thought, so I went downstairs and opened the door to the kitchen to search for water.

A bony little person wearing a red and black checked shirt and skinny red and black plaid pants was sitting at the table, regarding me with huge black eyes that looked as though they were rimmed with kohl. He had a lovely, large, downward curving nose, and a face so waxen and intense in its penumbra of black curls that it left an afterimage.

“Am I disturbing you?” he said.

“Not yet,” I said. “I mean, we’ve hardly met.”

“The noise?” he said.

Spread out in front of him on the table were scraps of fabric and colored paper and little figures made out of clay and wood and various other materials, a pot of glue, and some tools, including a little hammer – oh.

“Hey, I loved *Terra Nova Dreaming*,” I said. “I really did.”

“Good,” he said. “Because I could use your opinion on this new one. I want to try running it here, but it’s gotten pretty out of control – there are a lot of characters, including some bats that have to turn into drone aircraft and back again, which is a pretty tricky maneuver. There are a couple of kids from the village who can help me backstage, and Fred can deal with the lights, but I’d appreciate a good supplementary eye out front.”

“Fred?” I said.

“A guy who drives and gardens here and stuff. I don’t know what his name really is. That’s what Ray and Christa call him. He’s good at doing things, but he’s a bit erratic, I think. I don’t want to take too much of your time, though. Christa told me you were coming, and I figured you wanted to get your own stuff done, or why else would you be here.”

“Well, I mean, to relax?”

“Yeah? You must have a really unusual relaxation technique going.”

I furrowed. “Why do you . . .?”

“Hey, even some of the world’s champ relaxers didn’t show this season – haven’t you noticed? The whole crowd has bailed – all the other freeloaders and the usual apparatchiks . . . I’m here because I got evicted from my apartment when the arts program at the school where I was teaching got cut, and what with putting the new show together and not exactly having an income, luxury handouts were definitely attractive, whatever the hidden costs. I figured you were coming for some similar reason. Anyhow, the onus is on us, obviously.”

“The onus . . .?”

“The onus? To entertain, to distract, to diffuse, to buffer? On us, as in on you and me? Which is why I hardly ever put in an appearance at the main house, and, as I established the policy immediately, it’s been interpreted as a sign of genius, I hear from Fred, if I understand him correctly. Anyhow, I suggest that you adopt my example. ASAP, in fact, as things are clearly just about to get worse.”

“Um . . . I’m kind of way behind you,” I said.

“Hm.” He looked at me with a blend of interest and distant pity, like an entomologist considering something in a jar.

“Two things,” he said, and he started in, quietly but implacably, like a fortune teller laying out the pitiless cards.

“That can’t be true,” I said, when he trailed off, gazing sadly out the window behind me. “Is that all true?”

“Have a look,” he said. “See for yourself.”

So I went to the window, and sure enough, off in the distance were bobbing lanterns, and I could see, as my eyes adjusted, the small line of people straggling down a dirt road toward the water, hauling little carts piled with bundles of stuff.

“They wait all night for the boats, sometimes longer. First come, first serve, I gather. Even a few weeks ago, you didn’t see this too often, but now there are some almost every night.”

Apparently most of the people in the area had lived for centuries by working little farms. But a few years earlier there had been relentless rain, and the flooding had washed out the crops, and then there was a second year of that. The third year was a drought, and so was the next one, so none of the new planting could establish roots, and it all blew away. People were exhausting their stores of food, but then Ray bought up lots of the farms, which, under the circumstances, he got at a very good price. And instead of planting grain or vegetables, he planted eucalyptus, which roots really fast, as a cash crop and to keep the bluffs from collapsing. So everyone was happy for a while. But in the summer there had been a few lightning storms, and the high oil content of the eucalyptus was graphically demonstrated when they burst into flame, burning down homes as well as whatever crops were still being grown by anyone who hadn’t sold their land to Ray, and food prices were skyrocketing. So naturally local people who could leave were leaving, and a lot of the foreigners, like Ray and Christa, who had places in the area were pulling up stakes, too. “So, that’s thing one,” Amos said.

“Thing . . . one?” I said.

“And thing two is that Zaffran has rented a place about five miles further up the coast.”

“Zaffran? You mean Zaffran the model, Zaffran?”

“Yup.”

“But what does that, why should that be, oh.”

“Yeah, it started back in the city, it seems. Or that’s what Christa seems to think. Zaffran’s Roshi is near here, and she comes every few months to study with him. She met him when she was here about a year ago, doing that preposterous spread for *Vogue* – all those idylls of her and the donkeys and the beaming peasants with the photoshopped dental work. That’s how that whole donkey ride business started, in fact, with the cute bells and fringe and so on – it was the stylist’s idea. And anyhow, that’s when she took up Zen. There weren’t really any tourists here before the *Vogue* thing, but now there are plenty, so everyone in the village adores Zaffran because the tourist income is about all anybody here has to live on. And a couple of months ago Ray ran into her at some party at home, and she said she needed his advice about buying a place in the area, and, well, so that’s the story.”

“Oh, god.”

“Yeah,” he said. “Anyhow, the cook is great, Marya, and she’s a real sweetheart. She’ll give you food to bring over here and heat up if you don’t want to eat at the house.”

“Oh, god. Poor Christa. I just can’t do that to her.”

“Suit yourself,” Amos said. “But remember that she’d do it to you.”

His point reverberated through my head like a slammed door. I should go upstairs, I thought, and leave him alone to work, but it was hard to move, so just to stall, I asked him what his new show was about.

“Same old, same old,” he said. “Never loses its sparkle, unfortunately.”

And as Amos began to present the familiar elements and entwine them in a simple moral fable, I began once again to feel that I was falling into a dream. There was the castle, the greedy king, the trophy queen. There were the ravenous alligators, watchfully circling the moat. Soldiers in armor poised at the parapet walls with vats of boiling oil at the ready, and behind them, inside the towers, the king’s generals programmed drone aircraft, whose shadows blighted the countryside.

Who was the enemy? Serfs, of course, potentially, who mined underground caves with the help of pit donkeys, and brought back huge sacks of gold and jewels to swell the royal coffers. Because what if the serfs and donkeys became inflamed with rage? They were many.

“But what the king and queen don’t understand,” Amos said, “is that the serfs and donkeys are already inflamed with rage, and the bats, who fly between the castle turrets and the mines are couriers. They’re on the side of the serfs, because they love freedom and flying at night and justice, which is blind, too. And the donkeys, once roused, turn out to be indefatigable strategists.”

“Huh,” I said. “Interesting.”

“Yeah? I’m glad. It sure didn’t require much thought. But it’s got possibilities, I guess.”

“What are you going to call it?” I asked.

“What will I call it, what will I call it . . .” His attention seemed to be mainly on one of the little figures, onto which he was gluing something that looked, I noticed, like an orange prison jumpsuit. “Hm. I think I’ll call it *The Hand that Feeds You*.”

“I’m not sure that’s such a—”

“Yes, it is,” he said. “It’s a great title. Hey, relax, I’ll find something more appropriate to call it for this audience.”

“So how does it end?” I asked.

“I’m not exactly sure yet, but this is what I’m trying out: there’s a huge popular uprising, and for about three minutes, there’ll be a rhapsodic ode, during which the serfs, the donkeys, the bats, and the audience rejoice. The end! everyone thinks. But *no*, because there’s a second act, and it turns out that the greedy king and queen are only a puppet government, keeping a client state in order for an unseen, unnamed greater power.”

“You mean, like . . . God?”

“I mean, like, corporate executives. And now that the king and queen have been toppled, a state of emergency has been declared and the laws of the land, such as they were, have been indefinitely suspended, and the corporate executives empower the army to raze the countryside and imprison the bats and the king and queen – everyone in fact, except the strongest serfs and donkeys, who will continue to toil in the mines, but under worse conditions than before.”

“Wow,” I said. “That’s very . . . that’s pretty depressing.”

“Well, yeah, sure. But I mean, these are the facts.”

“You know, I’m so tired,” I said. “Who knows what time it is at home. I think I better go upstairs. Do you have any idea where they keep the water?”

“Here you go,” he said, opening a cupboard that held cases and cases of fancy bottled water. “So, good luck with that relaxing thing.”

Back up in my room, it seemed to me that I could hear a low, steady rumbling, rising up from the village – just regular night sounds, of course. Just . . . the night sounds of anywhere . . .

I studied the small, white pills Christa had given me. They were not very alarming, swaddled there in their tissue. They hardly seemed to count. Not that anything else did, either . . .

I woke up not exactly refreshed, more sort of blank, really, as if the night had been not just dreamless, but expunged. In fact, where was I? I padded across the unfamiliar floor to the unfamiliar window, and the implausible reality reasserted itself. From here, I was looking out at cliffs and the sea, all sluiced in delicate pinks and yellows and greens and blues, as if the sun were imparting to the sleeping rock and water dreams of their youth, dreams of the rock’s birth in the earth’s molten core, the water’s ecstatic purity before it was sullied by life – as if the play of soft colors were the sun’s lullaby to the cliffs and the sea, of endurance and transformation.

There was no trace of the people I’d seen the night before from the kitchen window. Could the whole conversation with Amos have been an illusion? There was not a ripple on the glassy water.

A faint jingling was coming my way. I craned out and could just make out one of the local villagers, I presumed, or farmers – a dark-skinned man, wearing loose white clothing and a colorful broad-brimmed hat – leading a procession of little gray donkeys festooned with bells and fringed harnesses and rosettes, picking their way up a steep track, each carrying a big, sack-like tourist.

I wandered over to my laptop, which, apparently I’d left on, and called up my email – the Wi-Fi worked, just as Christa had promised – hoping for something to indicate that the world still in fact existed so that someday I might return to it. And – good heavens – there was something from Graham!

All the fragrance from the vines outside blossomed in my room, as though there had just been a quenching rain. Happiness slammed through my body. I, in my desolation – despite the distance, despite our estrangement – had evidently succeeded in calling forth the true Graham, not just the apparition who had come to me in the airport. The lavish air enfolded me, and I breathed it in, expanding as though I'd been constricted in cold shackles for a long, long time. I restrained myself for one more voluptuous second, then opened his email.

Prisoner? – it began – The world is large. You're only a prisoner of your own fears. If you don't like it in the prison of your fears, go somewhere else. Or stay there if you need to. But don't blame me. You obviously expect me to be your solution, as if I were an arcane number of some sort by which you were neatly divisible. Why do you think anybody could be that for you? Why do you think anybody could be that for anybody? I'm not someone who falls short of me – I'm me. I'm not a magic number, I'm just some biped. Look, maybe my soul really is dust, but I mean prisoner? Slippers? Granary? Of course, I really don't get what you're talking –

What? “Prisoner?” “Slippers?” “Granary?” Was Graham cracking up over there in Barcelona? And yet . . . Had some fleeting thoughts of mine actually reached him, bent, like little bent darts from Cupid? Or what was happening? I'd begun to tingle, as though I were thinning out, strangely; something strange was happening – Oh! No, no, no, no, no, no, *no* – Graham's note was a response . . . a response to . . . to an email *from me* – apparently sent at 3 AM:

*When you sold me to them – I'd written – did you envision the consequences for me, the wandering in the tunnels, the sunless life underground, lit only by baskets of cold, glittering gems? What did you hope to gain by divesting me? A subsidiary? Gone are my days of sitting at the hearth, embroidering slippers for the little bats – as innocent as the king and queen are vicious – singing all the whilst I adorned the panels of the granary. Your support for their corrupt regime has cost you more than it has cost me! Yes I am a prisoner now, but your soul has turned to dust, these are the facts. The word “I***,” is that what I mean? I “I****” you? I am in a different country and speak a different language, where there is no word for “I****.” Oh Graham, Graham, am I going to die here?*

And then I finished reading his note:

– about. (As usual, right? I know, I know.) Anyhow, I'm okay, in case you have the slightest interest in the actual me. Barcelona hasn't really worked out, though, so it's time to move on, I guess. Europe is really expensive, and it's hard to get work if you're not a member of the EU. But Africa is mostly in turmoil, and so is Latin America. Australia? What would be the point? China's impossible, and Japan is hurting these days, obviously. Maybe I'll come back to the States just to regroup for a bit, though god knows it's finished there, isn't it – really, truly finished. Well, I hope you're okay. You really, really don't sound okay. Maybe you should see somebody and get some pills or something. Oh, by the way, I had to sell Blue Hill. I wish I didn't, but I couldn't bring it with me when I moved, and I couldn't afford to put stuff in storage, and I figured that you might get some benefit out of the sale because the buyers were crazy about it and they own a lot of stuff, and maybe the guy will commission you to do a mural for one of his banks, or something. I'll let you know if I'm coming back. Maybe we could get together for a drink. Xo Graham



“*Whilst?*” I thought – “singing all the *whilst?*” No wonder I couldn’t sleep – who would allow themselves to go to sleep, with all the stupid, rotting brain trash that would be waiting for you when you got there! How mortifying, how mortifying – and furthermore, Graham was right, if, in fact, I’d ever l***d him, it was the Graham – his very email made it all too clear – of my own devising. I re-read what he had written, and then I read it again, and when I had recovered sufficiently I steamed over to the main house, where I found Christa and Ray at lunch, apparently not looking at each other or speaking. “What the fuck are those pills!” I said. “I wrote someone an email in my sleep!”

Now Ray looked at Christa. “Did you give her one of my Serenitols? You gave her one of my Serenitols, didn’t you!”

“So what?” she said. “I told you to throw that shit out.”

I was just standing there agape. “You gave me some pills that make you *email* in your *sleep?*”

“*Some!*” Ray yelled. “You gave her *some?*”

“I’m sorry,” Christa said to me, “but you said you were desperate. And they don’t do anything to most people.”

“They do something to *me*,” Ray yelled. “They’re the only things that get me to sleep!”

“They fucking decerebrate you!” Christa turned to me. “Ray *drives* in his sleep.”

“I do not drive in my sleep!”

“Oh, you’re *awake* when you jump in your car at 2 AM and go tearing up the coast to see that loony, anorexic *bitch?*”

“She is *not* anorexic – that’s just the way she looks! How many of those things do I have left now?”

“In one second you’re not going to have any,” Christa yelled, tearing out of the room after him, “because I’m going to flush them down–”

And then, happily, both of them were out of sight and earshot. So I helped myself to lunch, and it was all delicious. That night there was the first in a long series of freakish storms, and the sky erupted over and over into webs of lightning that crackled across the water and mountains and valley. Ray didn’t show up for dinner, and he didn’t show up the next day, either. In fact, he didn’t return for nearly a month, during which time Christa alternated between shutting herself up in the bedroom, pounding on my door to talk incoherently for hours, and scaring up whatever expats and aimless travellers she could, for wild parties that lasted days. I was pretty worried about her, especially when I realized she was taking not only Crestilin, but Levelal and Hedonalex, too.

When I could, I would hide myself away from the noise and confusion of the parties, and ask Marya for meals to bring to the little house for myself. And sometimes Amos and I would stand together at the kitchen window to watch the storms, and the fires springing up on distant slopes. And I would also sneak peeks at Amos, whose face reflected the flames as an entrancing opalescence, as if the light were coming from his lunar skin.

Ray was still gone, and one day Christa came to my room wearing baggy pajamas and carrying a huge armload of beautiful, beautiful dresses. “Here,” she said. “These are for you. I don’t want them anymore.” In her eyes, tears were welling and subsiding and welling. I took the clothes from her, and we stood and looked at one another, and then she turned away and was gone. Naturally, during that time, I thought about Graham quite a bit, and I longed not for him, but for the

apparition he fell so far short of, which I called up over and over, and gradually wore away until there was nothing left of it, though the loss wasn't exactly a nullity – I could feel an uncomfortable splotch marking its spot, like a darned patch on a sock.

I watched the ravenous flames devouring Ray's eucalyptus, where there had once been small farms and living crops, and I was sorry that I hadn't sent myself my paints and brushes. So Fred drove me to the nearest large town, where I spent most of the frisky money that had made me feel so powerful, to acquire some passable materials.

We passed some donkeys on the road, sweet little gray things with eyes as black as Amos's. "Donkeys!" Fred said affectionately.

Fred spoke only a bit of English, so I'm not sure exactly what he was telling me – I think it was that he had a wife and lots of children, and that his wife was a baker, who made the delicious pastries that Marya served every day, but that the price of flour was now so high that the remaining local people could barely afford to buy her bread.

Fred himself was an electrician, I think he said, but these days there wasn't much paying work, so he had started to do any sort of thing he could for Christa and Ray, to make ends meet. I'm not sure, but I think he said that he was helping build a generator, too, for the little hospital in the area, and that there were sometimes electrical emergencies, so he had to drop whatever he was doing for Ray or Christa and go attend to the problem.

Anyhow, he was good at doing a lot of things, and he was kind enough to help me stretch some canvasses. Accident had selected me to observe, in whatever way I could, the demonic, vengeful, helpless, ardent fires as they consumed the trees that had replaced the crops – to observe the moment when, at the heart of the conflagration, the trees that sustained it became phantoms, the fire's memory.

In those days, I was neither awake nor asleep. The fires, the sea, the parties, Christa, Marya, Amos, and Fred wove through the troubled light, the dusk, the smoky, phosphorescent nights. The water had become rough and gray, and down by the shore a little group of shacks had sprung up, where people waited for a boat to appear on the horizon. Sometimes I thought of my former employer, Howard, just standing there, as I left, not looking at me.

I was getting fed; at home, so was my cat. I arranged to stay another month. Ray returned, and the wild parties came to an abrupt end, though now and again a fancy car would still roar up, and some flashy, drunken teenagers would tumble out at the door and have to be shooed away. I learned, online, that Zaffran had taken up with a young actor. The first few days Ray was back, he was irritable and silent, but soon he became cheery and expansive, as though he had achieved something of note, and Christa began to make plans to redecorate. "Would you like the dresses back?" I asked. "I don't really have anyplace to wear them." "The dresses?" she said. She smiled vaguely, and patted me, as though I had barked.

Three weeks of drenching rains kept us all indoors, and by the next week, when the rain began to let up, I had completed almost what I could, and Amos was ready to run his show, which he was provisionally calling *State of Emergency*.

The dank fires were still smoldering, and several donkeys had slid into a ravine where they died, heaps of blood and shattered bone, though no tourists had been hurt. With the help of Fred and some kids from the village, Amos had constructed a little theatre inside the main house, and

we all settled in to watch – Christa and Ray and me, of course, and Marya, and a few Europeans and Saudis, who still had vacation places in the area, and a visitor from Jaipur, who designed software for a big US corporation, and his elegant wife. I wore one of Christa's lovely dresses for the occasion, the only one that didn't make me look seriously delusional.

The curtain rose, over a vibrant and ominous bass line. You could hear the plashing of the alligators in the moat and the lethal tapping of the computer keys in the towers. A queasy buzzing of the synthetic string section slowly became audible as the murky dawn disclosed drone aircraft circling the skies around the castle. Fred had done an amazing job with the lights, and the set, with its beautiful painted backdrops, was so vivid and alluring that sitting there in front of it you felt as though you had been miniaturized and were living in the splendid castle, pacing its red stone floors among the silk hangings. In the caves, where the serfs and donkeys toiled, at a throb of the woodwinds, pinpoints of brilliant yellow eyes flicked open, revealing hundreds of upside-down bats.

Amos had made a makeshift recording in his own strange, quavering, slightly nasal voice, of all the vocal tracks laid over an electronic reduction of the score – the forceful recitatives, and the complex, intertwining vocal lines. As the conflict built toward a climax, the powerful despots – the king and queen, the generals, and the alligators in the moat – sang of the need for gold and growing fears. The twilight deepened, and the hills beyond the castle grew pink. Small black blobs massing on them became columns of donkeys and serfs, advancing. The sound of piccolos flared, and Marya grabbed my wrist as a great funnel of dots swirled from the turrets and bats filled the sky, and Amos's quavering voice, in a gorgeous and complicated sextet, both mourned the downfall of the brutal regime and celebrated the astonishing triumph of the innocents.

The curtain dropped, and there was a brief silence until Marya and I began to clap. The others joined in tepidly. "Nicely done, nicely done," the man from Jaipur said.

"We love to have artists working here," Christa said to his elegant wife. "It's an atmosphere that promotes experimentation. Sometimes things succeed and sometimes they fail. That's just how it works."

"That was only the first act," Amos said. "This is intermission."

"Ah," Ray said, grimly. "Well, let's all have a stretch and a drink, then, before we sit down again."

"I'm afraid we won't be able to stay for the second act," one of the Saudis said. "An early flight. Thank you. It was a most enjoyable evening, most unexpected."

So the rest of us had a stretch and a drink and sat down for the short second act.

The curtain rose over a blasted landscape. The bodies of the King and the Queen swung stiffly from barren trees. With a moaning and creaking of machinery, the ruins of the castle rose unsteadily up from the earth. Heaps of smoking corpses clogged the moat.

Three generals, formerly in the service of the hanged royal couple and now in the service of the absent executives, appeared at the front of the stage. One sang of the dangers to prosperity and social health that the conquered rebels had represented. A second joined in, with a lyrical memory of his beloved father, also a general, who had died in the line of duty. And the third sang of a hauntingly beautiful serf rebel, whom he had been obliged to kill.

There was more mechanical moaning and creaking, and up from the earth in front of the castle

rose a line of skeletons – serfs, bats, and donkeys – linked by heavy chains. The generals, now in the highest turret, swigged from a bottle of champagne, and as the grand finale, the skeletons, heads bowed, sang a dirge in praise of martial order.

The curtain came down again, heavily. There were another few moments of confused silence, and then Marya and I began to clap loudly, and the others joined in a bit, after which Marya disappeared quietly into the kitchen, to put out the scrumptious dinner she had prepared, and Ray stood up. “Well,” he said. “So.”

I rarely go to parties any longer, but I did go to one the other evening, and there were Ray and Christa, looking wonderful. The milling crowd jostled us together for a moment, and they each gave me a quick kiss on the cheek and moved on, not seeming to remember me, exactly.

In the morning, I called Amos, with whom I have coffee now and again, and we arranged to meet up that afternoon. He had just gotten back from touring *The Hand that Feeds You* in Sheffield, Delft, and Leipzig, where it had a modest success, apparently. “Gosh, I’d love to see that show again,” I said. “Yeah,” he said, “it’s changed. I’ve worked out some of the kinks, and of course I got together some people who can actually sing to record the music, but I can’t get it put on here. Too expensive. And my former producer says the stuff about serfs is a cliché.”

He was thinner than ever, drawn, actually, and I noticed for the first time that his wonderful, pallid luster had dimmed. “Amos, hey, I really cleaned up with my last show,” I said. “Let me take you to a decent dinner.”

“Sure,” he said, in such a concertedly neutral tone that I realized I’d upset him.

“Wow, Christa and Ray,” I said, retreating to more comfortable ground. “I think about them sometimes, don’t you? It’s odd – no matter how you feel about a place, it’s as though you exchange something with it. It keeps a little bit of you, and you keep a little bit of it.”

“I know,” he said. “And the thing you mostly get to keep is leaving.”

A while after we’d both returned home, or so Amos had heard, the last of Ray’s eucalyptus trees had been torn out to prevent further fires, and then the bluffs collapsed, sweeping away the remaining huts of the village in mudslides, and Ray and Christa had shut up the place and left, shortly before it was torched. So we wouldn’t be seeing it again, obviously, and nobody else would, either.

And in fact it was hard to believe, as we sat there in the rather grubby coffee shop about halfway between our apartments, that the place had ever actually existed, and that Amos had first done his show there that evening when the rains finally stopped and the sky cleared and the stars came out and the moon made a path on the sea that looked as though it led straight to heaven.

No one had mentioned the show at dinner, but there was plenty to talk about that night anyway – a new drug against hair loss that was being developed in Germany, an animated film about space aliens that was grossing an immense profit despite its unprecedented cost, and a best-selling memoir detailing a teenager’s abusive upbringing that turned out to have been written by a prankster. And after we’d all had a lot of very good wine and Marya brought out an incredible fruit tart, the man from Jaipur stood to raise his glass and said, “let us be thankful – let us be thankful for our generous hosts, for art, for this beautiful evening, and for the mild, sunny days ahead!”

DEBORAH
EISENBERG

SU PATO ES MI PATO

DEBORAH EISENBERG es la autora de cuatro colecciones de cuentos. Le fue concedida la beca MacArthur en 2009 y su *Collected Stories* (Los cuentos reunidos) ganó el Premio Pen/Faulkner en 2011. Al hacer la reseña de la colección en *The New York Review of Books*, Claire Messud escribió que "en su mejor momento —y a menudo está en su mejor momento— sus cuentos no tienen rival en cuanto a riqueza novelística, interpretación delicada y rigurosa de personajes y su paciencia y humor chejovianos sobre la fragilidad humana."

En 2001, Eisenberg fue invitada por la Fundación Lannan a pasar un tiempo trabajando en una residencia en Marfa. El otoño siguiente, volvió con Wallace Shawn para interpretar los papeles epónimos en la obra de teatro de *Shawn Marie and Bruce* en beneficio de la Fundación Chinati. Desde entonces, Shawn y Eisenberg son visitantes regulares de Marfa, donde las obras de teatro de Shawn se han convertido en algo básico en la programación del Teatro Crowley. La propia obra de teatro de Eisenberg, *Pastorale*, tuvo una lectura en escena en el Teatro Crowley en 2011. El invierno pasado, Eisenberg ofreció una lectura memorable, con lleno total de público en la librería Marfa Book Co., de un nuevo relato, "Your Duck Is My Duck" (Mi pato es si pato), escrito en gran parte en Marfa. Nos honra poder publicar el relato en las siguientes páginas.

TIEMPO ATRÁS — oh, no hace tanto tiempo en realidad, sólo un par de años, pero antes de que alcanzara a ver los engranajes y las palancas y las poleas que dragan el futuro desde las entrañas de la tierra hasta su superficie — yo iba a un montón de fiestas.

Y en una de esas fiestas había una pareja, Ray y Christa, que andaba con varias personas que yo conocía en cierto modo, o, en todo caso, cuyos nombres conocía. Nunca habíamos conversado mucho, simplemente *Hola*, ese tipo de cosas, pero a lo largo de los años yo los había visto en fiestas y en esa fiesta en particular parecían olvidar que no éramos realmente amigos.

Ray y Christa tenían mucho dinero, una cantidad importante, y también eran muy guapos, así que podían vivir como les daba la gana. A veces se separaban y uno de ellos, por lo general Ray, estaba con otra persona por un tiempo, siempre un ostentoso asunto público que hacía que su séquito se dispersara como pollos desconcertados, pero inevitablemente volvían a estar juntos y, después, no se podía detectar ni una cicatriz.

Ray me rodeaba con un brazo amigable y Christa se balanceaba con la música, que fue casi ahogada por el estruendo de voces en la sala metálica, y sonreía distraídamente en mi dirección. Yo estaba un poco sorprendida de que estaba siendo, supongo, ungida, pero dependía de ellos lo bien que te conocían, y yo sólo podía asumir que su cordialidad significaba que algo bueno me había pasado que aún no era perceptible para mí, pero ya era perceptible para ellos, o que algo bueno me iba a pasar.

Así que, estábamos hablando, gritando en realidad, por encima del ruido, y después de un rato me di cuenta de que lo que decían significaba que ahora poseían mi cuadro Colina Azul.

¿Eran los dueños de Colina Azul? Había dado Colina Azul a Graham una vez, en un momento feliz, y él debe de habérselo vendido a ellos cuando se trasladó a Barcelona. Colina Azul no es un mal cuadro, en mi opinión, es uno de mis mejores cuadros, aún así, la expresión que se apoderaba de mi cara vino y se fue sin causar problemas a nadie, gracias al hecho de que, obviamente, había una gran cantidad de personas en la habitación a quienes Ray y Christa podían mirar, aparte de mí.

—¿Cómo estás? —preguntaron, y ante esta leve sugerencia de que me habían estado vigilando, una gran ola de gratitud infantil y alivio se apoderó de mí, disolviendo mi dignidad y dejándome varada en la autocompasión.

¿Por qué seguía yendo a estas estúpidas fiestas? Noche tras noche fiestas, fiestas —¿tenía la esperanza de conocer a alguien? Ya nadie conocía a gente en persona, no se podía oír lo que decían. A excepción de las mujeres más jóvenes, que tenían penetrantes voces agudas y sonaban como el Pato Donald, de quien evidentemente habían aprendido a hablar. ¿Cuándo había ocurrido eso? ¿Una adaptación? Desde luego que se *las* podía oír.

Me estaba poniendo de los nervios y haciéndome sentir vieja.

—Estoy agotada —les dije a Ray y Christa—. No puedo dormir. No soporto el invierno. Estoy harta de mi trabajo en el estudio fotográfico de Howard pero, por otro lado, Howard está teniendo algunos problemas: la semana pasada éramos tres y esta semana somos dos y tengo miedo de ser la siguiente en caer. Y como les dije que tenía miedo, que estaba harta del invierno y de mi trabajo, comprendí realmente cuán profundamente harta estaba del invierno y de mi trabajo, cuánto miedo tenía.

—Sí, eso es terrible —dijeron—. Bueno, ¿por qué no vienes a quedarte con nosotros? Salimos el miércoles para nuestro sitio en la playa. Hay mucho espacio y puedes pintar. Nos encanta tu trabajo. Es un lugar genial para trabajar, todo el mundo lo dice, es realmente sereno. La luz es genial, las vistas son estupendas.

—Estoy teniendo algunos problemas para pintar estos días —dije— no estoy realmente, no lo sé.

—Oye, todo el mundo necesita un poco de tiempo libre —dijeron—. Te inspirarás, todos los que visitan se inspiran. No tendrás que lidiar con nada. Hay una cocinera. Puedes estirarte al sol y recuperarte. Puedes hacer paseos en burro hasta la ciudad, o hay bicicletas o el conductor. ¿Qué idiomas hablas? Bueno, no importa. No tendrás que hablar ninguno.

Naturalmente asumí que olvidarían su invitación, así que me sorprendió, al día siguiente de la fiesta, recibir un correo electrónico de Christa preguntando cuándo podría escaparme. Uno de los suyos se ocuparía de los vuelos. Podría quedarme todo el tiempo que quisiera, dijo, y si quería enviar materiales pesados de trabajo por adelantado, eso estaría bien. Muchos de sus invitados lo hacían. Podría llegar a refrescar por la noche, por lo que debería llevar algo que abrigara, y si quería ir de excursión, debería llevar botas porque las serpientes, como yo ya sabía, podrían ser un problema, aunque por lo general los insectos no lo eran. No necesitaría una visa estos días, así que no tenía que preocuparme por eso, y no tenía que preocuparme por el Wi-Fi —todo estaba preparado.

Dudaba que cualquier otra persona que les visitara supiese exactamente cómo prepararse y, sin embargo, allí estaba Christa informándome de todo con tanto tacto, como serpientes y visas, de todo lo que tenía que saber, por supuesto fingiendo que yo ya había pensado en esas cosas. Una semana más tarde, un mensajero trajo un billete de avión subiendo los cinco tramos de escaleras hasta mi pequeño apartamento, que fue cuando me di cuenta de que lo bueno que Ray y Christa habían percibido que me pasaba era que ahora poseían uno de mis cuadros, lo que significaba, obviamente, que probablemente valía la pena, o que pronto valdría la pena, adquirirlo.

Mi trabajo en el estudio de Howard llegó a su fin, junto con el propio estudio, a finales del mes siguiente, justo a tiempo para ahorrarnos a Howard y a mí el tener que dejarlo justo antes de subir al avión. Por lo menos no fue un problema subarrendar mi apartamento, incluso con una pequeña ganancia, a un tipo al que le gustaban los gatos, ya que, como todo el mundo observaba con asombro, el colapso inmobiliario no había arrasado en absoluto con los alquileres.

Howard miró todas las cosas que representaban sus últimos 30 años.

—Bon voyage —dijo. Me dio un pequeño abrazo.

El avión despegó entre una mugre helada y flotó hacia abajo a través del agua, de la que salía el sol en volantes rosados y amarillos transparentes. Era una hora diferente aquí —¿acaso no debía significar que diferentes cosas estaban sucediendo? Había traído mi ordenador, pero tal vez podría no encenderlo y así el deprimente crecimiento de pequeñas obligaciones que invadían mi pantalla desaparecería; tal vez desaparecerían simplemente las noticias, que —al igual que una sustancia mágica de un cuento de hadas— producían atrocidades continuamente crecientes desde lo más hondo.

Yo había emanado una capa pegajosa de tierra durante la noche en el avión, pero en el aeropuerto, los ventiladores de techo giraban con gracia, y el calor era seco y benigno, como un tratamiento. A medida que todo el mundo salía con su equipaje, seguí mirando el correo electrónico de Christa que yo había imprimido y que decía: *Alguien estará esperando para recogerte*. Me acordé que tenía su número de móvil en mi teléfono y lo busqué desesperadamente en mi bolso, pero mientras palpaba y apretaba sus diversas partes y miraba su rostro inerte, me llamó la atención cuán implacable es la diferencia entre un teléfono que funciona y un teléfono que no funciona.

Durante mucho tiempo, cada vez que viajaba a cualquier lugar, había sido con Graham, quién habría

pensado en hacer frente a la cuestión de los servicios de telefonía internacional, a pesar de que Christa no lo había mencionado. Y mientras estaba allí, una aparición desgarrada se hinchó a mi lado en el vacío, frunciendo el ceño, reflexionando sobre la situación. ¡Graham! Pero la aparición echó hacia atrás su pelo rubio y sedoso, me dio un suave beso y se disipó, dejándome mucho más sola de lo que había estado hace un instante.

Tirando de mi abultada y chirriante maleta aquí y allá a medida que posibles desastres se apilaban en mí mente en grandes e inestables cantidades, localicé una oficina de cambio y mis pocos y sobrios billetes monocromáticos fueron reemplazados por un fajo espeso y enriquecido de billetes festivos que parecían estar ansiosos por soltarse y divertirse. ¡Adelante!, pensé, y me balanceé sobre mis pies de la fatiga.

Estaba decidiendo a qué salida dirigirme y luego qué hacer cuando vino Christa.

—El conductor y Ray tuvieron una gran pelea —dijo dándome prisa—. Y él se largó. Está dando guerra por todas partes.

—¿Está como chocando contra cosas? —dije.

Yo no estaba manejando mi maleta lo suficientemente rápido como para seguirle el ritmo, y ella me la agarró irritada.

—Está comprando algo.

—¿Un coche?

—¿Qué? ¿Te acordaste de hidratarte en el avión?

Alguna sucursal. Siempre lo enloquece pero, oye, los nervios son una *debilidad*, yo soy la que está nerviosa. Así que esta mañana el Sr. Sang Froid acusa al conductor —que por cierto es también uno de los jardineros y un hombre que se ocupa del mantenimiento en general, pero qué importa si todo se cae a pedazos— de rayar el Mercedes, que por cierto estoy cien por ciento segura que es algo que él mismo hizo la otra noche cuando de madrugada llegó a casa borracho como una cuba y casi derribó la puerta. Así que el conductor se marchó furioso, justo antes de que tuviera que irse para recogerte, y luego también Ray se marchó furioso, en una nube negra a Dios sabe dónde. Además, el lugar se ha llenado de justo con los que quieres pasar el rato, contables. Bueno, uno de ellos es abogado, y creo que hay un ingeniero, también. Parecen trillizos, o tal vez son cuatrillizos, es difícil saber cuántos hay, ya lo verás. Son los chicos de Ray, sus mascotas, hace una semana eran de oro, garantizados para ir por la yugular, ahora de repente son un montón de perezosos que simplemente holgazanean bebiendo su vino y acaparando su comida —qué gran sorpresa— y él, joder, mejor que vuelva para la cena, porque yo no voy a entretener a esos palurdos.

Aunque, no te preocupes, estarás bien, Amos Voinovich también está aquí, excepto que es bastante anti-social, lo que realmente no entendí hasta que apareció y resulta que odia la playa. Dice que está trabajando, lo que es genial, por supuesto. Tal vez cree algo para nosotros mientras esté aquí. Y de todos modos, es mejor que nada.

—Amos Voinovich, ¿el titiritero?

—Bueno, quiero decir, sí. ¿Lo conoces?

No lo conocía pero había visto uno de sus espectáculos, que trataba de dos exploradores y sus equipos. Había pingüinos títeres y delfines títeres y títeres de trineos tirados por perros y por supuesto exploradores títeres luchando por abrirse camino a través de tormentas de nieve y bajo brillantes cielos estrellados para ser los primeros en llegar al Polo Sur. Voinovich mismo había escrito la letra y la música, que era vagamente operística, y cada explorador cantó sus propias ambiciones megalómanas, y varios perros de cada equipo cantaron sobre las dudas, los anhelos, las lealtades, los resentimientos, y así sucesivamente, y los pingüinos, que sabían muy bien que uno de los equipos de exploradores prevalecería y florecería y que el equipo del otro explorador iba a morir, hasta el último hombre; cantaron un comentario coral, de naturaleza filosófica, que sonaba como coros de ángeles drogados. Las melodías misteriosas a menudo estaban sumergidas, tejidas a través de los vientos aullantes.

Christa tiró mi maleta en el maletero de su coche, y mientras avanzábamos a toda velocidad por caminos sinuosos bajo la luz del sol brillante, me envolvió la noche de lujo del espectáculo de títeres de Amos Voinovich, y mientras Christa se quejaba de Ray yo seguía quedándome dormida, algo que no había estado haciendo mucho en mucho tiempo, y su voz era una discordante cinta de plata brillando en la oscuridad lanuda.

Llegamos, tras una parada brusca, frente de una casa más bien pequeña, cubierta de enredaderas en flor.

—Aquí es donde estáis tú y Amos. Os puse en el mismo lugar porque los dos sois los únicos aquí en este momento y es más fácil para el personal. Compartiréis una cocina, pero nada más por supuesto.

—¿Los contables? —le pregunté, tambaleándome del coche.

—Por desgracia se alojan en la casa principal con nosotros. Ray insistió, aunque perfectamente podríamos haberles dado un bungalow. Por lo menos tienen su propia ala, al otro lado del patio. Los verás en la cena, pero a excepción de eso no tendrás que lidiar con ellos. Tengo entendido que todos se marchan mañana.

Ella me llevó dentro de la pequeña casa, que estaba dividida en dos a excepción, como ella había dicho,

de una cocina en la planta baja, a la que tanto Amos como yo podíamos acceder por una puerta y que parecía estar muy bien equipada, aunque las comidas y los aperitivos y el café y así sucesivamente siempre estarían disponibles en la casa principal. Me mostró los interruptores de luz y el control de la temperatura para mi parte de la casa, y el lugar donde guardaban las mantas y toallas extras. La cena era temprano, dijo, a las 8, y nadie se vestía, excepto de vez en cuando, cuando alguien resultaba estar por allí. El almuerzo era a la 1. Y el desayuno era improvisado. La cocinera estaría disponible a partir de las 6, porque a veces a Ray le gustaba nadar temprano. ¿Tenía alguna pregunta? Me quedé boquiabierto.

—Supongo que no —le dije—. Hum, ¿debería...?

—Sí, ven cuando quieras —dijo, y me dio un rápido abrazo remilgado—. Así que, bienvenida.

¿Qué significaba no vestirse? Yo estaba increíblemente cansada, a pesar de la siestecita en el coche, pero ni siquiera estaba un poco somnolienta. Opté por unos vaqueros, que eran en su mayoría lo que había traído, y cuando el reloj de la mesilla de noche me informó que eran las 7:45, me acerqué a lo que supuse era la casa principal y vagué por habitaciones vacías hasta toparme con Christa, que llevaba un vestidito vintage de verano, el color de una mantequilla excelente.

La cena consistía en servirse a uno mismo una selección de posibilidades, incluyendo algunas cosas en platos sobre unos arreglos con pequeñas llamas y luego sentarse en una mesa larga y pulida donde probablemente cabían 30 personas. De hecho, Amos el titiritero no se presentó, pero estaban allí los contables, o los contables además del abogado y el ingeniero. No llevaban chaquetas, pero todos llevaban corbatas exhaustivamente juguetonas, que sugerían, supongo, que la próxima adquisición de Ray era tan sólida que tocaba darse golpes en el pecho con frivolidad. Ray había reaparecido y me dijo *hola*, pero a duras penas, haciéndome una amarga sonrisita, como si él y yo fuéramos pequeños matones que acababan de ser parados por un policía estatal, y ese fue el último caso que me hizo esa noche.

Miré, a través de la pared de vidrio, como la noche comenzaba lentamente a levantarse en la cuenca del valle y brillaban suaves luces. Por encima de las montañas, sin embargo, todavía era de día. Un terreno dramático. Las suaves corrientes malvas del crepúsculo crecían alrededor de la mesa, por lo que en realidad no hacía falta conversar, o se podía fingir que se estaba conversando con otra persona. En algún lugar de ese anochecer que se agitaba suavemente los contables estaban hablando

entre sí, contando chistes, al parecer. Sus explosiones de risas escandalosas sonaban como montones de papel que estuviesen siendo triturados e inmediatamente después de cada carcajada recuperaban la sobriedad y se giraban hacia Ray con deferencia.

Terreno —¿era eso lo que quería decir?

—¿En qué idioma están hablando? —le susurré a Christa, que estaba sentada en su propia nube ensombrecida.

—Realmente deberías tomar un poco de agua —dijo—. No te preocupes, todo está embotellado. Por cierto, hay cajas en tu sitio, se me olvidó enseñarte, en uno de los armarios, pero el agua del grifo está bien para tus dientes.

Era inglés, me di cuenta, pero especializado. Uno de ellos estaba terminando una broma que parecía referirse a un peregrino, un pavo, una india, y algo llamado tasas de permuta crediticias.

Todos rieron escandalosamente otra vez. Ray estaba tamborileando con los dedos sobre la mesa, haciendo un sonido como un trueno distante. Los contadores etc. giraron en torno a él de nuevo con caras dulces de niño y él se puso de pie abruptamente.

—Señores —dijo con una pequeña reverencia—. Tengo mucho que ganar con esta transacción, asumiendo que todo avance como esperamos. Pero si en la hora cero, por algún accidente, queda en nada, permítanme que les recuerde que, debido a la cláusula de horas facturables que fueron tan amables de anexar a nuestro contrato, sólo ustedes serán los perdedores. Saludo sus esfuerzos. Tengo las esperanzas más altas, por su bien y por el mío, que su incontenible confianza en ellos esté justificada. Pero tal vez toque un momento de sobriedad en este momento, un momento de reflexión sobre la naturaleza frágil de las carreras. O, para decirlo de otra manera, no piensen ni por un momento que si el barco está hundiéndose les voy a tirar mi cuerda. Estoy seguro que todos recuerdan el acertijo Zen sobre el gran maestro Zen, su discípulo, y el pato atrapado en la botella.

Apuró su copa de vino, glu glu glu.

—¿Todo el mundo recuerda la lección del Maestro? *¿No es mi pato, no es mi botella, no es mi problema?*

Golpeó con el vaso vacío sobre la mesa, se dio la vuelta y salió.

—¿Qué te había dicho? —dijo Christa.

¿Qué es lo que me había dicho? No tenía ni idea. Es de suponer que había estado dormitando en ese momento, volando en alto sobre vientos polares a medida que los dos exploradores perseguían salvajemente su objetivo sin sentido bajo las remotas estrellas irónicamente parpadeantes.

—Además —dijo— creo que él está viendo a alguien aquí.

—Oh, caray —dije y pensé en el mordisco que cada mañana le daría a su belleza y glamour y la rapidez con que la belleza y el glamour de un individuo podrían ser hechos irrelevantes según los estándares que sólo unos meses antes habían sido embrionarios, o suplantados por una chica que estaba a punto de entrar por la puerta—. Oh, caray —dije de nuevo—.

—Puedes decir *eso* otra vez —dijo. Los contables etc. habían desaparecido de la mesa, me di cuenta. Todo lo que quedaba en su lugar eran migajas—. Sí, desde luego puedes decir eso otra vez.

—Bueno, entonces, buenas noches, supongo —dije, mientras ella se alejaba—. Supongo que voy a volver a la, a la...

Arriba en mi habitación empecé a deshacer la maleta pero había el tema de poner las cosas en cualquier lugar, así que decidí dejarlo todo hasta mañana. Aunque, después de todo, monté mi portátil, ya que tirar mi antigua vida parecía menos plausible y tal vez menos deseable que hace unas horas.

Saqué el pijama de mi maleta y abrí las ventanas con postigos para la brisa. Yo estaba inclinándome, como si estuviera borracha, lo que supuse que estaba por todo el vino que había parecido apropiado tomar en la cena, pero sobre todo estaba agotada, aunque todavía estaba totalmente despierta, como lo estaba tan a menudo —totalmente despierta y pensando en las cosas por las que no podía hacer nada al respecto. No se puede hacer nada al respecto. No se puede hacer nada al respecto. Además, un extraño golpeteo, algo rítmico, sugirió que podría haber una bestia, alguna serpiente descarada por ejemplo, en los viñedos justo a las afueras de mi ventana, tratando de conseguir que abriera la mosquitera y la dejara entrar.

Para explicar mi sueñecito en el coche había mencionado a Christa mi resistencia exasperante a dormir, y justo antes de que nos sentásemos en la mesa me dio unas pastillas envueltas en un pañuelo.

—¿Qué son? —le había preguntado.

—Son de Ray —dijo—. No se dará cuenta.

Unos meses antes había ido a un médico por problemas para dormir y me había preguntado si quería pastillas.

—Tengo miedo de que emboten mi afecto —le dije. Parecía un poco disgustado, como si quisiera recordarme que tenía una consulta en el centro de la ciudad y yo no era la primera histérica auto-obsesionada que había tratado ese día.

—Entonces lo mejor que puede hacer es averiguar por qué no está durmiendo —dijo.

—¿Qué hay que averiguar? —dije—. Estoy yendo a toda velocidad a través del tiempo, atada a un artefacto explosivo, mi vida. Además, está empezando a parecerse a un final de fotografía: yo primera o el mundo. No es tan difícil de entender por qué no estoy durmiendo. Lo que no puedo entender es por qué todos los demás están durmiendo.

—Todos los demás están durmiendo porque todos los demás están tomando pastillas—dijo. Así que me dio una receta y tomé las pastillas durante unas cinco noches seguidas y tiré las demás por el retrete. Me hacían dormir al instante, sí señor, antes de que yo siquiera tuviera la oportunidad de arrancar las preocupaciones, y dormía durante horas y horas, pero luego me despertaba completamente agotada, después de haber pasado la noche luchando a través de túneles oscuros que apesataban a osario, impedida por todas partes por viscosos bultos pulsantes, mis propios órganos tal vez, y por la mañana, cuando me ponía a trabajar la pintura, parecía estar más descuidada o menos exigente de lo que había sido antes. Puede que mi pintura no fuese peor de lo que había sido, pero desde luego no me importaba lo suficiente que no fuese mejor.

Así que, cuando dejé de tomar las pastillas e importaba de nuevo que mi pintura no fuese mejor, tuve que preguntarme *por qué* importaba.

Tuve que hacerle frente: mi afecto estaba mitigado, con pastillas o sin pastillas, a no ser que el cansancio contase como afecto. Así que decidí que me obligaría a mí misma a dejar de pintar por un tiempo, o tal vez para siempre, que me detendría a menos que algo me obligara a hacerlo y que me deshonraría si no pintaba lo mejor que pudiera. Así que no envié materiales por adelantado a Ray y Christa porque el viaje parecía una oportunidad ideal para despejar mi mente de cualquier impedimento y, aunque no me quedara nada en el lugar de los impedimentos, por lo menos brillaría el sol.

Subí con esfuerzo mi maleta encima de un portaequipajes – habían pensado en todo – para sacarla del camino de los insectos, aunque si había bichos probablemente me los había traído en mi maleta, y de nuevo me incliné sobre mis pies. Probablemente necesitaba hidratarme, pensé, así que fui abajo y abrí la puerta de la cocina para buscar agua.

Una pequeña persona huesuda que llevaba una camisa de cuadros rojos y negros y pantalones estrechos de cuadros escoceses color rojo y negro estaba sentada en la mesa, mirándome con enormes ojos negros que

parecían como si estuvieran delineados con lápiz de ojos negro. Tenía una preciosa y gran nariz que estaba curvada hacia abajo y un rostro tan ceroso e intenso en su penumbra de rizos negros que me dejó una imagen residual.

—¿Te estoy molestando? —dijo.

—Todavía no —dije—. Quiero decir que apenas nos conocemos.

—¿El ruido? —dijo.

Delante de él, en la mesa, había extendidos retazos de tela y papel de colores y figuritas hechas de barro y madera y otros materiales: un bote de pegamento y algunas herramientas, incluyendo un pequeño martillo —oh.

—Oye, me encantó *Soñando Terra Nova* —dije—. De verdad.

—Bien —dijo— porque tu opinión podría serme útil para este nuevo espectáculo. Quiero intentar representarlo aquí, pero se ha descontrolado bastante, hay muchos personajes, incluyendo algunos murciélagos que tienen que convertirse en aviones no tripulados y de nuevo en murciélagos, lo cual es una maniobra bastante difícil. Hay un par de chicos de la aldea que me pueden ayudar detrás del escenario y Fred puede encargarse de las luces, pero agradecería un buen ojo adicional enfrente.

—¿Fred? —dije.

—Un tipo que conduce y hace jardinería aquí y esas cosas. No sé cómo se llama en realidad. Así es lo que Ray y Christa le llaman. Él es bueno haciendo esas cosas, pero es un poco irregular, creo. Sin embargo, yo no quiero emplear mucho de tu tiempo. Christa me dijo que ibas a venir y pensé que querías hacer tus propias cosas, si no ¿por qué estarías aquí?

—Bueno, quiero decir, ¿para relajarme?

—¿Sí? Debes de tener una técnica de relajación muy inusual en marcha.

Fruncí.

—¿Por qué te...?

—Oye, incluso algunos de los campeones del mundo de relajación no se presentaron esta temporada, ¿no te habías dado cuenta? Todo el grupo ha huido, todos los demás gorriones y perros fieles habituales... Estoy aquí porque me desalojaron de mi apartamento cuando el programa de artes en la escuela donde enseñaba fue recortado y con lo de montar el nuevo espectáculo y no tener exactamente un ingreso, los donativos de lujo sin duda eran atractivos, independientemente de los costes ocultos. Pensé que venías por alguna razón similar. En cualquier caso, la responsabilidad depende de nosotros, obviamente.

—¿La responsabilidad...?

—¿La responsabilidad? ¿Para entretener, distraer, difundir, amortiguar? Depende de nosotros, es decir, ¿de mí y de ti? Es por eso que casi nunca hago acto de presencia en la casa principal, y, como establecí la política de inmediato se ha interpretado como un signo de genio, tal como me ha dicho Fred, si lo he entendido bien. De todos modos, te sugiero que adoptes mi ejemplo. Lo antes posible, de hecho, ya que las cosas están claramente a punto de empeorar.

—Eh... Estoy un poco por detrás de ti —dije.

—Hum — me miró con una mezcla de interés y compasión distante, como un entomólogo contemplando algo en un tarro.

—Dos cosas —dijo y empezó en voz baja, pero implacablemente, como un adivino que pone las despiadadas cartas.

—Eso no puede ser verdad —dije cuando se detuvo, mirando tristemente por la ventana detrás de mí—. ¿Todo eso es cierto?

—Echa un vistazo —dijo—. Ve por ti misma.

Así que me acerqué a la ventana y, efectivamente, a lo lejos estaban balanceándose linternas y pude ver, a medida que mis ojos se adaptaban, la pequeña fila de personas dispersas por un camino de tierra hacia el agua, arrastrando carritos con montones de fajos de cosas.

—Ellos esperan toda la noche a los barcos, a veces más. El que llega primero tiene prioridad, supongo. Incluso hace un par de semanas no se veía esto muy a menudo, pero ahora hay algunos casi todas las noches.

Al parecer, la mayoría de las personas de la zona habían vivido durante siglos trabajando en pequeñas granjas. Pero unos años antes hubo una lluvia incesante y la inundación había eliminado los cultivos, y luego hubo un segundo año de lo mismo. El tercer año hubo una sequía, y así fue el siguiente, por lo que ninguna de las nuevas plantaciones podía echar raíces y todo fue liquidado. La gente estaba agotando sus reservas de comida pero luego Ray compró un montón de granjas, lo que, dadas las circunstancias, consiguió a un muy buen precio. Y en vez de sembrar granos u hortalizas, plantó eucaliptos, que echan raíces muy rápido, como cultivo comercial y para evitar que los acantilados se colapsaran. Así que todo el mundo fue feliz por un tiempo. Pero durante el verano hubo algunas tormentas con relámpagos, y el alto contenido de aceite del eucalipto se demostró gráficamente cuando estallaron en llamas, quemando casas, así como las cosechas que seguían siendo cultivadas por cualquiera que no había

vendido sus tierras a Ray, y se dispararon los precios de los alimentos. Así que, naturalmente, la gente local que podía irse se marchó y muchos de los extranjeros, como Ray y Christa, que tenían lugares en la zona también levantaron el campamento.

—Así que, esa es la primera cosa —dijo Amos.

—¿La primera... cosa? —dije.

—Y la segunda es que Zaffran ha alquilado un lugar a unos cinco kilómetros más al norte de la costa.

—¿Zaffran? ¿Te refieres a Zaffran la modelo, Zaffran?

—Así es.

—Pero ¿qué quiere...? ¿Por qué tiene que ser...? Oh.

—Sí, se inició en la ciudad, según parece. O eso es lo que Christa parece pensar. El maestro roshi de Zaffran está cerca de aquí y ella viene cada pocos meses para estudiar con él. Lo conocí cuando estuvo aquí hace un año, haciendo esas absurdas fotos para *Vogue*: todos esos idilios suyos y los burros y los campesinos radiantes con su trabajo dental retocado. De hecho, así es como empezó todo ese negocio de los paseos en burro, con las lindas campanas y los flecos, etc., que fue idea del estilista. De todos modos, es cuando ella empezó con lo del zen. Realmente no había turistas aquí antes de lo de *Vogue*, pero ahora hay un montón, por lo que en el pueblo todos adoran a Zaffran porque el turismo es casi de lo que viven aquí. Y hace un par de meses Ray se encontró con ella en una fiesta en su casa y ella dijo que necesitaba su consejo sobre la compra de un lugar en la zona y, bueno, esa es la historia.

—Oh, Dios.

—Sí —dijo—. De todos modos, la cocinera, Marya, es genial y es un sol. Te dará comida para traer aquí y calentar si no quieres comer en la casa.

—Oh, Dios. Pobre Christa. No puedo hacerle eso.

—Haz lo que quieras —dijo Amos—. Pero recuerda que ella te lo haría en su caso.

Lo que dijo resonó en mi cabeza como un portazo. Debería subir, pensé, y dejarlo solo para que trabaje, pero era difícil moverme, así que sólo para entretenerme le pregunté de qué iba su nuevo espectáculo.

—De lo mismo —dijo—. Nunca pierde su brillo, por desgracia.

Y mientras Amos comenzó a presentar los elementos familiares y entrelazados en una simple fábula moral, comencé de nuevo a sentir que estaba cayendo en un sueño. Allí estaba el castillo, el rey codicioso, la reina trofeo. Allí estaban los cocodrilos voraces, rodeando atentamente el foso. Los soldados en armadura colocados en los parapetos con cubas preparadas de aceite

hirviendo y, detrás de ellos, dentro de las torres, los programados aviones no tripulados de los generales del rey, cuyas sombras assolaban el campo.

¿Quién era el enemigo? Los siervos, por supuesto, que excavaban cuevas subterráneas con la ayuda de burros mineros y traían enormes sacos de oro y joyas para engrosar las arcas reales. Porque, ¿y si los siervos y los burros se inflamaban de ira? Eran muchos.

—Pero lo que el rey y la reina no entienden —dijo Amos— es que los siervos y los burros ya están inflamados de rabia y los murciélagos, que vuelan entre las torres del castillo y las minas son mensajeros. Ellos están de parte de los siervos, porque aman la libertad y volar de noche y la justicia, que también es ciega. Y los burros, una vez despertados, resultan ser estrategias infatigables.

—Eh —dije—. Interesante.

—Sí? Me alegro. Desde luego no requirió mucha meditación. Pero tiene posibilidades, supongo.

—¿Cómo lo vas a llamar? —pregunté.

—¿Cómo lo voy a llamar...? ¿Cómo lo voy a llamar...? —su atención parecía estar principalmente en una de las figuritas, a la que estaba pegado algo que parecía, me di cuenta, un mono naranja de prisión—. Hum. Creo que lo voy a llamar *La mano que te da te comer*.

—No estoy segura de que sea muy...

—Sí, lo es —dijo—. Es un gran título. Oye, relájate, encontraré algo más apropiado para llamarlo para este público.

—Entonces, ¿cómo termina? —pregunté.

—Todavía no estoy completamente seguro, pero esto es lo que estoy ensayando: hay un gran levantamiento popular y durante unos 3 minutos habrá una oda rapsódica, durante la cual los siervos, los burros, los murciélagos y el público se regocijan. ¡Fin! pensaré todo el mundo. Pero *no*, porque hay un segundo acto, y resulta que el rey y la reina codiciosos sólo son un gobierno títere, manteniendo en orden un estado cliente para un mayor poder invisible y sin nombre.

—¿Te refieres a... Dios?

—Quiero decir, ejecutivos corporativos. Y ahora que el rey y la reina han sido derribados, se ha declarado el estado de emergencia y las leyes de la tierra, tal como estaban, han sido suspendidas indefinidamente, y los ejecutivos corporativos capacitan al ejército para que arrase el campo y encarcele a los murciélagos y al rey y la reina, a todo el mundo, de hecho, a excepción de los siervos y los burros más fuertes, que continuarán trabajando en las minas, pero en peores condiciones que antes.

—Caray —dije—. Eso es muy... eso es bastante deprimente.

—Bueno, sí, claro. Pero quiero decir, estos son los hechos.

—Sabes, estoy tan cansada —dije—. ¿Quién sabe qué hora es en casa? Creo que mejor voy arriba. ¿Tienes alguna idea dónde guardan el agua?

—Aquí tienes —dijo, abriendo un armario que contenía cajas y cajas de agua embotellada de lujo—. Así que, buena suerte con eso de relajarte.

De vuelta en mi habitación, me pareció que podía oír un estruendo bajo y constante que se elevaba desde el pueblo, sólo los ruidos nocturnos habituales, por supuesto. Sólo... los ruidos nocturnos de cualquier lugar...

Estudí las pequeñas píldoras blancas que Christa me había dado. No eran muy alarmantes, envueltas en su pañuelo. Apenas parecían tener importancia. Tampoco es que nada más la tuviera...

Me desperté no exactamente refrescada sino más bien en blanco, de verdad, como si la noche no sólo hubiera sido tranquila sino expurgada. De hecho, ¿dónde estaba? Caminé con paso suave por el suelo desconocido hasta la ventana desconocida y se reafirmó la realidad inverosímil. Desde aquí, yo estaba mirando los acantilados y el mar, todos envueltos en rosas y amarillos y verdes y azules delicados, como si el sol transmitiera a las rocas y al agua durmientes sueños de juventud, sueños del nacimiento de la roca en el núcleo fundido de la tierra, la pureza extática del agua antes de que fuera mancillada por la vida, como si el juego de colores suaves fuera el arrullo de resistencia y transformación que cantara el sol a los acantilados y al mar.

No había rastro de la gente que había visto la noche antes desde la ventana de la cocina. ¿Podría la conversación con Amos haber sido una ilusión? No había una ondulación en el agua cristalina.

Me llegaba un leve tintineo. Me asomé y sólo podía distinguir a uno de los aldeanos locales, supuse, o a un agricultor — un hombre de piel oscura, con ropa blanca suelta y un sombrero de ala ancha de colores — que llevaba una procesión de pequeños burros grises adornados con cascabeles y arneses con flecos y rosetones, abriéndose paso en un camino empinado, cada uno transportando un gran turista parecido a un saco.

Me acerqué a mi ordenador portátil que, al parecer, había dejado encendido y abrí mi correo electrónico — la conexión Wi-Fi funcionaba, justo como Christa había prometido — esperando algo para indicar que el mundo seguía existiendo en realidad para que algún

día pudiera volver a él. Y – ¡santo cielo! – había algo de Graham.

Toda la fragancia de las viñas exteriores floreció en mi habitación, como si acabara de haber una lluvia refrescante. La felicidad atravesó mi cuerpo. Evidentemente, en mi desolación – a pesar de la distancia, a pesar de nuestro alejamiento – había logrado invocar al verdadero Graham, no sólo la aparición que me había aparecido en el aeropuerto. El aire fastuoso me envolvió y lo respiré, expandiéndome como si hubiera sido atenazada con grilletes fríos durante mucho, mucho tiempo. Me contuve por un voluptuoso segundo más y luego abrí el correo electrónico.

¿Prisionera? —comenzaba— El mundo es grande. Y sólo eres una prisionera de tus propios miedos. Si no te gusta la prisión de tus miedos, vete a otro lugar. O quédate allí si es necesario. Pero no me echas la culpa. Es obvio que esperas que yo sea tu solución, como si yo fuera un número misterioso de algún tipo por el cual tú fueras perfectamente divisible. ¿Por qué crees que alguien puede ser eso para ti? ¿Por qué crees que alguien puede ser eso para otro? No soy alguien que se quede corto de sí mismo —soy yo. No soy un número mágico, sólo soy un bípedo. Mira, tal vez mi alma realmente es polvo pero, ¿prisionera? ¿Zapatillas? ¿Granero? Por supuesto, realmente no entiendo de qué estás—

¿Qué? ¿Prisionera? ¿Zapatillas? ¿Granero? ¿Estaba Graham sufriendo un ataque de nervios allá en Barcelona? No obstante... De verdad le habían alcanzado algunos de mis pensamientos fugaces, doblados, como pequeños dardos doblados de Cupido? ¿O qué estaba sucediendo? Había empezado a sentir un hormigueo, como si curiosamente estuviera disminuyendo; algo extraño estaba sucediendo. ¡Oh! No, no, no, no, no, no, la nota de Graham era una respuesta... una respuesta a... a un correo electrónico mío al parecer enviado a las 3 de la mañana:

*Cuando me vendiste a ellos – yo había escrito – te imaginabas las consecuencias para mí, las vueltas por los túneles, la vida sin sol bajo tierra la iluminada sólo por cestas de gemas frías y brillantes? ¿Qué es lo que esperabas ganar al despojarte de mí? ¿Una filial? Atrás han quedado mis días sentada ante la chimenea, bordando zapatillas para los pequeños murciélagos – tan inocentes como viciosos son el rey y la reina – cantando en el interin que adornaba los paneles del granero. ¡Tu apoyo a su corrupto régimen te ha costado más de lo que me ha costado a mí! Sí, ahora soy una prisionera, pero tu alma se ha convertido en polvo, estos son los hechos. La palabra “a***”, ¿es eso lo que*

*quiero decir? ¿Yo te “a***”? Estoy en un país diferente y hablo un idioma diferente, donde no hay palabra para “a***.” Oh Graham, Graham, ¿voy a morirme aquí?*

Y luego terminé de leer su nota:

—hablando. (Como de costumbre, ¿verdad? Lo sé, lo sé.) De todos modos, estoy bien, en el caso de que tengas el más mínimo interés en el yo verdadero. Sin embargo, Barcelona realmente no ha funcionado, así que es hora de seguir adelante, supongo. Europa es muy cara, y es difícil conseguir trabajo si no eres miembro de la UE. Pero África está sumida en el caos y también lo está América Latina. ¿Australia? ¿Qué sentido tendría? China es imposible y Japón está sufriendo estos días, por supuesto. Tal vez vuelva a los Estados Unidos sólo para reagruparme un poco, aunque Dios sabe que todo ha terminado allí, ¿no es cierto? Realmente, verdaderamente terminado. Bueno, espero que estés bien. Realmente no pareces estar bien. Tal vez deberías ver a alguien y conseguir unas pastillas o algo parecido. Oh, por cierto, tuve que vender Colina Azul. Ojalá no lo hubiera hecho, pero no pude traerlo conmigo cuando me trasladé y no podía permitirme el lujo de almacenar cosas, y pensé que podrías obtener algún beneficio de la venta debido a que los compradores estaban locos por él y ellos poseen un montón de cosas, y tal vez el chico te comisione para que hagas un mural para uno de sus bancos, o algo parecido. Te avisaré si vuelvo. Tal vez podríamos reunirnos para tomar una copa. Un beso y un abrazo, Graham

*¿En el interin?, pensé, ¿cantando en el interin? No me extraña que no pudiera dormir —¡quién se permitiría a sí mismo irse a dormir con toda la estúpida basura mental podrida que le estaría esperando cuando llegara! Qué mortificación, qué mortificación – y, además, Graham tenía razón si, de hecho, yo jamás le hubiera a***o, era Graham – su mismo correo electrónico lo dejó clarísimo – de mi propia invención. Volví a leer lo que él había escrito, y luego lo leí de nuevo, y cuando me había recuperado lo suficiente me dirigí a toda velocidad a la casa principal donde encontré a Christa y Ray almorzando, al parecer sin mirarse ni hablarse.*

—¿Qué diablos son esas pastillas? —dije—. ¡Escribí un correo electrónico a alguien en mi sueño!

Ahora Ray miró a Christa.

—¿Le diste uno de mis somníferos? Le diste uno de mis somníferos, ¿no es así?

—¿Y qué? —dijo—. Te dije que tiraras esa mierda. Estaba allí de pie, boquiabierta.

—¿Me diste unas pastillas que te hacen escribir correos electrónicos en tu sueño?

—¡Algunas! —gritó Ray—. ¿Le diste algunas?

—Lo siento —me dijo Christa— pero dijiste que estabas desesperada. Y no hacen nada a la mayoría de la gente.

—¡Me hacen algo a *mi*! —gritó Ray—. ¡Son las únicas cosas que me hacen dormir!

—¡Joder, te descerebran! —Christa volvió hacia mí—. Ray *conduce* en su sueño.

—¡Yo no conduzco en mi sueño!

—Oh, ¿estás *despierto* cuando entras en tu coche a las 2 de la mañana y vas a toda velocidad por la costa para ver a esa loca *zorra* anoréxica?

—¡Ella *no* es anoréxica, sólo es el aspecto que tiene! ¿Cuántas de esas cosas me quedan ahora?

—¡En un segundo no vas a tener ninguna! —gritó Christa, saliendo rápidamente de la habitación detrás de él— porque las voy a tirar por el...

Y entonces, por suerte, los dos estaban fuera de la vista y del oído. Así que me serví el almuerzo y todo estaba delicioso. Esa noche hubo la primera de una larga serie de tormentas monstruosas, y el cielo estalló una y otra vez en redes de relámpagos que crujían por el agua y las montañas y el valle. Ray no se presentó a la cena y tampoco se presentó al día siguiente. De hecho, no regresó durante casi un mes, tiempo durante el cual Christa alternó entre encerrarse en la habitación, golpear mi puerta para hablar incoherentemente durante horas y buscar a cualquier expatriado y viajero sin rumbo que pudiera encontrar para fiestas salvajes que duraban días. Yo estaba bastante preocupada por ella, sobre todo cuando me dí cuenta de que estaba tomando no sólo Crestilin sino también Levelal y Hedonalex.

Cuando podía, me escondía del ruido y la confusión de las fiestas y pedía comidas a Marya para llevar a la casita. Y a veces Amos y yo estábamos de pie junto a la ventana de la cocina viendo las tormentas y los incendios que surgían en las laderas distantes. Y también echaba ojeadas a Amos, cuyo rostro reflejaba las llamas como una opalescencia fascinante, como si la luz viniera de su piel lunar.

Ray seguía desaparecido y un día Christa vino a mi habitación con un pijama holgado y con un montón de hermosísimos vestidos.

—Aquí tienes —dijo—. Estos son para ti. Ya no los quiero.

Brotaban lágrimas de sus ojos y desaparecían y volvían a brotar. Tomé la ropa y nos quedamos de pie y nos miramos, y luego se dio la vuelta y se fue. Naturalmente, en aquel momento pensé bastante en Graham y no lo anhelaba a él sino a la aparición respecto a la que se quedaba tan corto, aparición que recordaba una y otra vez y que, poco a poco, se desvanecía hasta que

no quedaba nada de ella, aunque la pérdida no era exactamente una nulidad —podía sentir una mancha incómoda marcando su lugar, como un parche maldito en un calcetín.

Vi las llamas voraces devorando los eucaliptos de Ray, donde antes había pequeñas granjas y cultivos vivos, y lamentaba no haber traído mis pinturas y pinceles. Así que Fred me llevó a la ciudad grande más cercana, donde gasté la mayor parte del dinero juguetón que me había hecho sentir tan poderosa, para adquirir algunos materiales aceptables.

Pasamos unos burros en el camino, unas pequeñas cosas dulces y grises con los ojos tan negros como los de Amos.

—Burros —dijo Fred cariñosamente.

Fred sólo hablaba un poco de inglés, así que no estoy segura de lo que me estaba diciendo. Creo que era que tenía una esposa y muchos hijos, y que su esposa era panadera, que hacía los deliciosos pasteles que Marya servía todos los días, pero que el precio de la harina era ahora tan alto que la gente local que quedaba apenas podía permitirse el lujo de comprarle el pan.

Fred mismo era electricista, creo que dijo, pero estos días no había mucho trabajo remunerado, por lo que había empezado a hacer cualquier cosa que podía para Christa y Ray, para llegar a fin de mes. No estoy segura, pero creo que dijo que también estaba ayudando a construir un generador para el pequeño hospital de la zona, y que a veces había emergencias eléctricas, por lo que tenía que dejar lo que estaba haciendo para Ray o Christa e ir a atender el problema.

En cualquier caso, era bueno haciendo muchas cosas y tuvo la gentileza de ayudarme a estirar algunos lienzos. La casualidad me había elegido para observar, en todo lo que pude, los incendios demoníacos, vengativos, indefensos y ardientes a medida que consumían los árboles que habían sustituido los cultivos, para observar el momento en que, en el corazón de la conflagración, los árboles que los alimentaban se convertían en fantasmas, en la memoria del fuego.

En aquellos días, yo no estaba ni despierta ni dormida. Los incendios, el mar, las fiestas, Christa, Marya, Amós y Fred se entretrejaban a través de la agitada luz, la penumbra, las noches ahumadas y fosforescentes. El agua se había vuelto áspera y gris y abajo, en la orilla, había surgido un pequeño grupo de chozas donde la gente esperaba a que apareciera un barco en el horizonte. A veces pensaba en mi antigua jefe, Howard, allí de pie, mientras me marchaba, sin mirarme.

Me estaban alimentando; también lo estaban haciendo con mi gato, en casa. Me las arreglé para permanecer

un mes más. Ray volvió y las fiestas salvajes llegaron a un abrupto final, aunque de vez en cuando un coche de lujo seguía rugiendo y algunos llamativos adolescentes borrachos salían del coche tambaleándose y tenían que ser ahuyentados. Aprendí, online, que Zaffran se había juntado con un joven actor. Los primeros días que Ray había vuelto estaba irritable y callado, pero pronto se convirtió en alegre y expansivo, como si hubiera logrado algo digno de mención, y Christa comenzó a hacer planes para redecorar.

—¿Quieres que te devuelva los vestidos? —pregunté—. Realmente no tengo ninguna ocasión para llevarlos.

—¿Los vestidos? —dijo. Sonrió vagamente y me dio unas palmaditas, como si yo hubiera ladrado.

Tres semanas de lluvias torrenciales nos mantuvieron a todos dentro de las casas, y la semana siguiente, cuando la lluvia empezó a aflojar, yo había terminado casi todo lo que pude y Amos estaba listo para ejecutar su espectáculo, que llamaba provisionalmente *Estado de emergencia*.

Los fuegos húmedos seguían ardiendo, y varios burros se habían deslizado por un barranco donde murieron, lo que había provocado un montón de sangre y huesos destrozados, aunque ningún turista había resultado herido. Con la ayuda de Fred y algunos niños de la aldea, Amos había construido un pequeño teatro dentro de la casa principal y todos nos acomodamos para verlo: Christa y Ray y yo, por supuesto, y Marya, y algunos europeos y saudíes, que todavía tenían lugares de vacaciones en la zona, y un visitante de Jaipur, que diseñaba software para una gran corporación de E.E.U.U., y su elegante esposa. Yo llevé uno de los encantadores vestidos de Christa para la ocasión, el único que no me hacía quedar seriamente delirante.

El telón se levantó con una línea de bajo vibrante y siniestra. Se podía oír el chapoteo de los cocodrilos en el foso y el tecleo letal de las teclas de un ordenador en las torres. Lentamente se hizo audible un zumbido intranquilo de la sección de cuerda sintética a medida que el alba oscura revelaba aviones no tripulados que circundaban el cielo alrededor del castillo. Fred había hecho un trabajo increíble con las luces, y el decorado, con sus hermosos telones de fondo pintados, era tan vivo y atractivo que estar sentado allí delante te hacía sentir como si hubieras sido miniaturizado y vivieras en el espléndido castillo, paseando por sus rojos suelos de piedra entre las cortinas de seda. En las cuevas, donde los siervos y los burros trabajaban duro con el latido de los instrumentos de viento, se abrieron unos

puntitos de brillantes ojos amarillos, revelando cientos de murciélagos al revés.

Amos había hecho una grabación improvisada con su propia temblorosa voz extraña, un poco nasal, de todas las pistas vocales colocadas sobre una reducción electrónica del arreglo: los recitativos contundentes y las complejas y entrelazadas líneas vocales. A medida que el conflicto aumentaba hacia un clímax, los déspotas poderosos — el rey y la reina, los generales y los cocodrilos del foso — cantaron sobre la necesidad de oro y de crecientes temores. El crepúsculo se profundizó y las colinas más allá del castillo se volvieron rosas. Pequeñas manchas negras concentrándose en ellas se convirtieron en columnas de burros y siervos, avanzando. El sonido de los flautines estalló y Marya agarró mi muñeca a medida que un gran embudo de puntos se arremolinaba desde las torretas y los murciélagos llenaron el cielo, y la voz temblorosa de Amos, en un sexteto precioso y complicado, tanto lamentó la caída del régimen brutal como celebró el sorprendente triunfo de los inocentes.

El telón cayó y hubo un breve silencio hasta que Marya y yo empezamos a aplaudir. Los otros se unieron tibiamente.

—Bien hecho, bien hecho —dijo el hombre de Jaipur.

—Nos encanta tener a artistas que trabajan aquí —dijo Christa a su elegante esposa—. Es un ambiente que promueve la experimentación. A veces las cosas suceden y a veces fallan. Así es como funciona.

—Era sólo el primer acto —dijo Amos—. Esto es el intermedio.

—Ah —dijo Ray con gravedad—. Bueno, entonces, vamos todos a estirar las piernas y a tomar una copa antes de que nos sentemos de nuevo.

—Me temo que no podremos quedarnos para el segundo acto —dijo uno de los saudíes—. Un vuelo temprano. Gracias. Ha sido una noche de lo más agradable, de lo más inesperada.

Así que el resto de nosotros estiramos las piernas y tomamos una copa y nos sentamos para el corto segundo acto.

El telón se levantó sobre un paisaje arruinado. Los cuerpos del rey y de la reina se balanceaban con rigidez de unos árboles estériles. Con un gemido y un crujido de maquinaria, las ruinas del castillo se alzaron tambaleándose desde la tierra. Montones de cadáveres humeantes obstruían el foso.

Tres generales, anteriormente al servicio de la pareja real colgada y ahora al servicio de los ejecutivos ausentes, aparecieron en la parte delantera del escenario. Uno cantó acerca de los peligros para la prosperidad y

la salud social que los rebeldes conquistados representaban. Un segundo se unió, con una memoria lírica de su amado padre, también general, que había muerto en acto de servicio. Y el tercero cantó acerca de un siervo rebelde de una belleza inquietante a quien se había visto obligado matar.

Hubo más gemidos y chirríos y desde la tierra enfrente del castillo se levantó una línea de esqueletos – siervos, murciélagos y burros – unidos por cadenas pesadas. Los generales, ahora en la torre más alta, bebían de una botella de champán, y como broche de oro, los esqueletos, con las cabezas inclinadas, cantaron un canto de alabanza al orden marcial.

El telón se bajó de nuevo, pesadamente. Hubo otros momentos de silencio confuso, y después Marya y yo empezamos a aplaudir con fuerza, y los otros se unieron un poco, después de lo cual Marya desapareció silenciosamente a la cocina para servir la deliciosa cena que había preparado, y Ray se puso de pie.

—Bueno —dijo—. Bien.

Ya rara vez voy a fiestas, pero sí fui a una la otra noche y estaban Ray y Christa, con un aspecto maravilloso. El remolino de gente nos juntó por un momento, y cada uno me dio un rápido beso en la mejilla y siguió su camino, sin parecer acordarse de mí exactamente.

Por la mañana, llamé a Amos, con quien tomo el café de vez en cuando, y quedamos para vernos por la tarde. Él acababa de regresar de su gira con *La mano que te da de comer* en Sheffield, Delft y Leipzig donde, al parecer, tuvo un éxito modesto.

—Caray, me encantaría ver ese espectáculo de nuevo —dije.

—Sí —dijo— ha cambiado. He arreglado algunos de los problemas y por supuesto junté a algunas personas que realmente saben cantar para grabar la música, pero no puedo conseguir que lo representen aquí. Es demasiado caro. Y mi ex productor dice que las cosas sobre los siervos son un cliché.

Estaba más delgado que nunca, demacrado en realidad, y me di cuenta por primera vez que su maravilloso brillo pálido se había atenuado.

—Amos, oye, saqué mucho con mi última exposición —dije—. Deja que te lleve a una cena decente.

—Claro —dijo en un tono tan concertadamente neutral que me di cuenta de que le había disgustado.

—Caray, Christa y Ray —dije, retrocediendo a un terreno más cómodo—. A veces pienso en ellos, ¿tú no? Es extraño, no importa cómo te sientes acerca de un lugar, es como si intercambiáras algo con él. Mantiene un poco de ti y tú mantienes un poco de él.

—Lo sé —dijo—. Y lo que mantienes finalmente se va.

Un tiempo después de que ambos habíamos regresado a casa, o eso era lo que Amos había oído, los últimos árboles de eucalipto de Ray habían sido arrancados para evitar nuevos incendios, y luego los acantilados se colapsaron barriendo las restantes chozas de la aldea en deslizamientos de tierra, y Ray y Christa habían cerrado el lugar y se habían marchado poco antes de que fuera incendiado. Así que no lo volveríamos a ver, por supuesto, y tampoco lo vería nadie más.

Y, de hecho, era difícil de creer, mientras nos sentamos allí en el café bastante sucio a medio camino entre nuestros apartamentos, que el lugar realmente hubiera existido, y que Amos hubiese representado allí su espectáculo por primera vez, cuando las lluvias finalmente se detuvieron y el cielo se despejó y las estrellas salieron y la luna trazó un camino en el mar, que parecía que llevaba directamente al cielo.

Nadie había mencionado el espectáculo durante la cena, pero había mucho de qué hablar esa noche de todos modos – un nuevo medicamento contra la pérdida de cabello que se estaba desarrollando en Alemania, una película de animación sobre extraterrestres que estaba generando un beneficio inmenso a pesar de su coste sin precedentes y un superventas, las memorias que detallaban la educación abusiva de un adolescente que resultaron ser escritas por un bromista. Y después de que todos hubiésemos bebido un montón de muy buen vino y Marya sacara una increíble tarta de fruta, el hombre de Jaipur se levantó para alzar su copa y dijo:

—¡Seamos agradecidos, seamos agradecidos con nuestros anfitriones generosos, con el arte, con esta hermosa noche y con los próximos días templados y soleados!

The painter Rackstraw Downes first came to West Texas at the invitation of the Chinati Foundation in 1998. British-born, Downes had been living and painting in and around New York City since the early 1960s; he also spent several years in the '70s living and working on a farm he bought in Maine. For the past ten years, he has spent the winter months working in West Texas, first concentrating on the structures and landscapes of Marfa—including a dilapidated barn used for the auctioning of bulls, the power station on East Oak Street, and Chinati's Arena and unfinished concrete buildings—before moving south to Presidio, where he has rented a house for the past five years.

Presidio is a hardscrabble, sun-baked border town on the banks of the Rio Grande. Its apparent drabness suits Downes, who has a gift for locating visual interest, even splendor, in places most people would not expect to find it.

In Presidio, Downes has created serial views of an old racing track, clus-

El pintor Rackstraw Downes vino por primera vez al Oeste de Texas por invitación de la Fundación Chinati en 1998. Británico de nacimiento, Downes había estado viviendo y pintando en la ciudad y en los alrededores de Nueva York desde principios de los 60; también pasó varios años de los 70 viviendo y trabajando en una granja que había comprado en Maine. Durante los últimos diez años, ha pasado los meses de invierno trabajando en el Oeste de Texas, primero concentrándose en las estructuras y los paisajes de Marfa—incluyendo un granero ruinoso usado para la subasta de toros, la central eléctrica en la calle East Oak y la Arena y unos edificios inacabados de hormigón de Chinati—antes de trasladarse al sur a Presidio, donde ha alquilado una casa durante los últimos cinco años.

Presidio es un pueblo fronterizo árido, difícil y quemado por el sol en las orillas del Río Grande. Su aparente monocromía se ajusta a Downes, que tiene el don de localizar un interés visual, incluso un esplendor, en los lugares donde la mayoría de la gente no esperaría encontrarlo.

En Presidio, Downes ha creado vistas seriales de una antigua pista de carreras,

Horse Racing Association Track, Presidio, Texas. The four paintings are much longer than they are tall, so that they're difficult to take in all at once—to see all the sights, the viewer's head must turn as the painter's once did. A sense of distortion or curvature evokes a roundness both local (the viewer's eye) and global (the earth beyond). The racetrack is painted from different angles and at different times of day. At first glance, the "subject matter" is sparse—dirt track, white metal fence, white metal shade structures. The structures look rickety, almost insubstantial, especially when we see them from afar. Tracks in the dirt create looping forms, echoing the curvature of the view. Scrubby vegetation sprouts here and there; dun or purple-grey hills appear in the distance. There is an impression of brownness, of sun pounding down.

The prolonged amount of time Downes has spent studying the racetrack is readily apparent. The paintings are imbued with a sense of duration, of contemplation over time. They

cing Association Track, Presidio, Texas. Los cuatro cuadros son mucho más largos que altos, de manera que son difíciles de asimilar de una vez—para ver todas las vistas, la cabeza del espectador debe girar al igual que hizo una vez la del pintor. Una sensación de distorsión o de curvatura evoca una redondez tanto local (el ojo del espectador) como global (la tierra que está más allá). El hipódromo está pintado desde diferentes ángulos y en diferentes momentos del día. A primera vista, el "contenido" es escaso—una pista de tierra, una valla de metal blanco, estructuras de metal blanco para dar sombra. Las estructuras parecen desvencijadas, casi insustanciales, especialmente cuando las vemos de lejos. Las pistas en la tierra crean formas serpenteantes, haciéndose eco de la curvatura de la vista. Brotan matorrales aquí y allá; colinas pardas o gris violáceo aparecen en la distancia. Hay una impresión de color marrón, de sol golpeando.

La cantidad prolongada de tiempo que Downes ha pasado estudiando el hipódromo es aparente de inmediato. Los cuadros están impregnados con un sentido de duración, de contemplación con respecto

RACKSTRAW DOWNES THE WEST TEXAS PAINTINGS 1998–2010

ters of beehives, an outdoor dance floor, the sand hills on the northeast side of town, water-flow monitoring stations on the Rio Grande, and other vistas.

"Vistas" isn't the first word that most of us would think of when considering these sites, but that is exactly what Downes makes of them. In his paintings, he portrays—he surveys, with the exactitude of a surveyor—the way manmade structures, usually unassuming and functional in design, interact with their locales. The things we build and the land we build them on are treated to an equal, and equitable, scrutiny.

When Downes has selected a site he wishes to paint, he starts by making sketches and drawings, where the composition of the work is developed. He then makes an oil sketch for the painting to come. Once he has determined the composition, he goes to work on-site, usually working throughout the day, depending on the weather. Paintings often take more than one season to complete.

The following pages offer a portfolio of Downes' paintings made in Marfa and Presidio; all show the way he immerses himself in place. Take, for example, the series, created over a number of years, entitled *Presidio*

grupos de colmenas, una pista de baile al aire libre, las colinas de arena al noreste del pueblo, estaciones de seguimiento del flujo de agua en el Río Grande y otra vistas.

"Vistas" no es la primera palabra en que la mayoría de nosotros pensaríamos al contemplar estos emplazamientos, pero es exactamente lo que hace Downes con ellos. En sus cuadros retrata—sondea, con la exactitud de un topógrafo—la manera en que las estructuras hechas por el hombre, normalmente sencillas y funcionales en su diseño, interactúan con sus escenarios. Las cosas que construimos y la tierra sobre la que las construimos son tratadas con un escrutinio igual y ecuánime.

Cuando Downes ha elegido un emplazamiento que desea pintar, empieza haciendo esbozos y dibujos, donde desarrolla la composición de la obra. Luego hace un esbozo al óleo para el cuadro que vendrá. Una vez ha determinado la composición, trabaja en el emplazamiento, normalmente a lo largo del día y dependiendo del tiempo. A menudo las pinturas requieren más de una estación para completarse.

Las siguientes páginas ofrecen un portfolio de los cuadros que Downes hizo en Marfa y en Presidio; todos muestran cómo se sumerge en el lugar. Véase, por ejemplo, la serie, creada a lo largo de varios años, titulada *Presidio Horse Ra-*

prompt a similar response in viewers. Experiencing them requires time and patience. There are no histrionics—whether painterly or scenic—to grab the eye. Downes' paint-handling is dry—"tactful" might be an appropriate word—but as a result, little dramas of light and color abound. The more one looks, the more the entire span of a painting comes to hum with presence.

In a 1981 essay, "What Realism Means to Me," Downes writes about the 17th century Dutch painter Saenredam in a way that also suggests the qualities of his own work. "Saenredam's passion for facts, his desire for exactitude, the intense self-restraint necessary in his kind of work, makes for a sort of urgent dryness, an excruciatingly low-keyed, almost insensible skin-of-the-teeth element of poetry in his painting... a kind of poetry that is all the more intriguing because seemingly unconcerned about its own existence."

We are pleased to share a sample of these works. Having Downes as part of this community has added immeasurably to the culture of Marfa and West Texas, granting us a deeper and richer understanding of art and the structures within the landscape that define our history. —DT

al tiempo. Dan lugar a una respuesta similar en los espectadores. Experimentarlos requiere tiempo y paciencia. No hay dramatismos—sean pictóricos o escénicos—para atrapar la mirada. El manejo de la pintura de Downes es seco—"diplomático" podría ser una palabra apropiada—pero como resultado abundan pequeños dramas de luz y de color. Cuanto más lo mira uno, más rebosa todo el espectro de un cuadro con su presencia.

En un ensayo de 1981, "What Realism Means to Me" (Lo que para mí significa el realismo), Downes escribe acerca del pintor holandés del siglo XVII Saenredam de una manera que también sugiere las calidades de su propia obra. "La pasión que sintió Saenredam por los hechos, su anhelo de exactitud, la intensa templanza necesaria en su clase de obra, dan lugar a una especie de aridez urgente, un elemento apurado de poesía en su pintura terriblemente discreta, casi insensible... un tipo de poesía que es aún más intrigante porque aparentemente está ajena a su propia existencia."

Nos complace compartir una muestra de estas obras. Tener a Downes como parte de esta comunidad ha sumado de forma incommensurable a la cultura de Marfa y del Oeste de Texas, otorgándonos una comprensión más profunda y rica del arte y de las estructuras internas de un paisaje que define nuestra historia. —DT

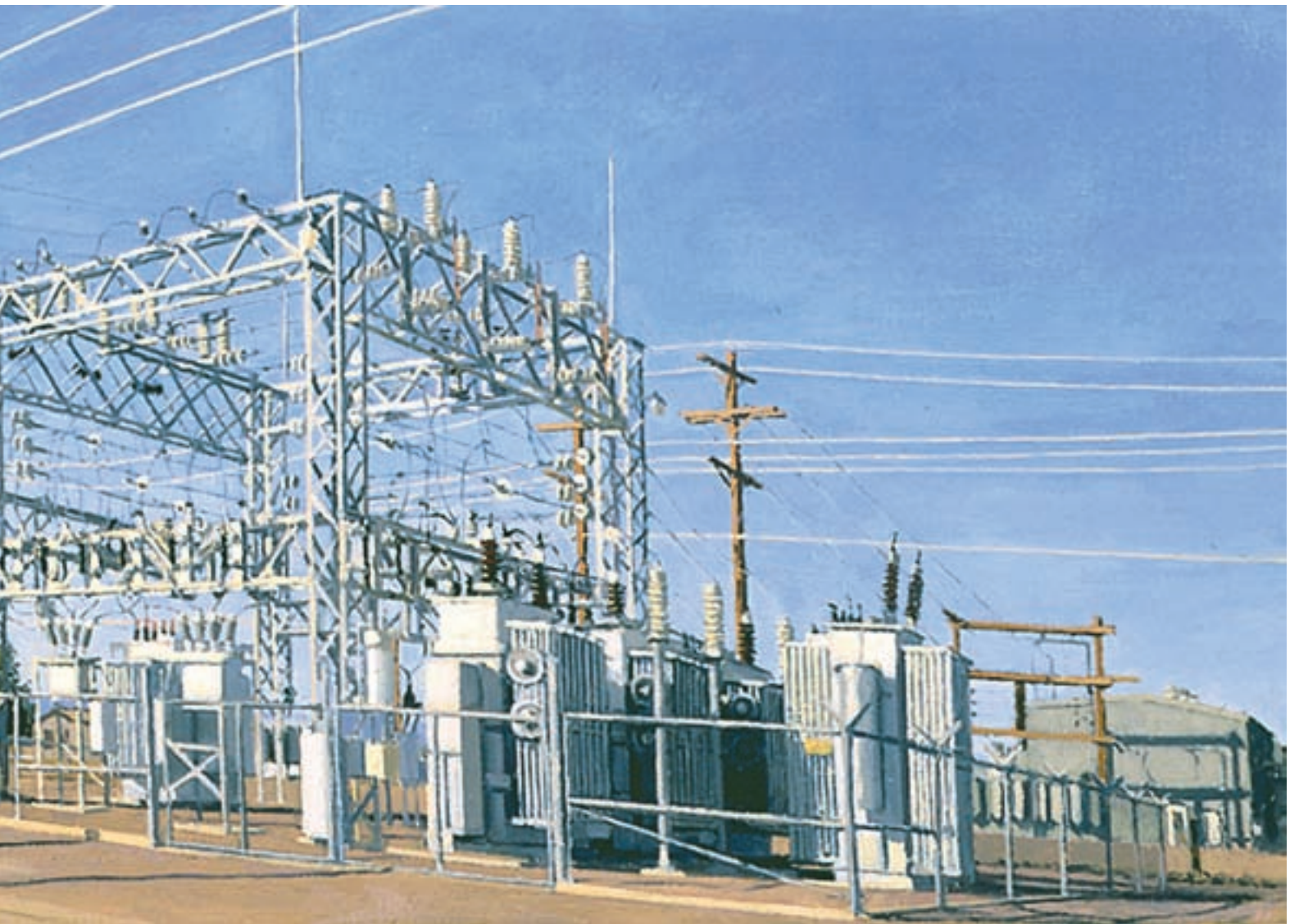


PRESIDIO HORSE RACING ASSOCIATION TRACK, 4, LOOKING EAST, SOUTH AND SOUTHWEST: THE JUDGES' TOWER AND SPECTATOR SHELTERS, 2006
Oil on canvas, 15 x 106 inches





FROM MARFA TO PRESIDIO VIA THE GRID, PART 5: PRESIDIO SUBSTATION, THE SIERRA DE LA SANTA CRUZ IN THE DISTANCE, 2003-04
Oil on canvas, 13 1/2 x 37 1/2 inches





PRESIDIO: IN THE SAND HILLS LOOKING WEST WITH ATV TRACKS & CELL TOWER, 2012
Oil on canvas, 16 1/2 x 64 inches



And then I came down to Presidio, and immediately responded to those sand hills up there. They're not classic mountains at all, they're very odd. You've got height and you've got depth. Looking down and looking up are real ideas in painting. They're very different from painting on flat scape or painting on level ground. I was astonished at the drama of the light as it moved around those forms, and the way those shadows were first on one side and then on the other side in the late afternoon, totally different. It's not my drama; it's a drama of the sun making its effect on that mountain. I want to keep my emotions out of it. My emotions should be the emotion of respect for that form, almost reverence. I go over that same little shadow, over and over again until I get that shape. It has a character. It has some kind of little curlicue there where that rock sticks up, and you've got to get that curlicue, and you're not satisfied until you get it. There's a rapport between my image and that real thing out there. They answer to one another. As you stay there longer, you discover more. You're constantly learning from the site you've chosen.

Y luego vine a Presidio y de inmediato respondí a esas colinas de arena allá arriba. No son en absoluto montañas clásicas, son muy extrañas. Tienes altura y tienes profundidad. Mirando hacia abajo y hacia arriba tienes ideas verdaderas en la pintura. Son muy distintas a cuando se trata de pintar sobre un paisaje llano o un terreno raso. Me asombró el drama de la luz a medida que se movía alrededor de esas formas, y la manera en que esas sombras se encontraban en un principio en un lado y luego en el otro a última hora de la tarde, totalmente distintas. No se trata de mi drama; se trata del sol haciendo su efecto sobre esta montaña. Quiero mantener alejadas mis emociones. Mis emociones deberían ser la emoción del respeto hacia esa forma, casi una reverencia. Repaso esa misma pequeña sombra una y otra vez hasta que consigo esa forma. Tiene personalidad. Tiene una especie de pequeña floritura allá donde sobresale esa roca, y tienes que conseguir esa floritura y no estar satisfecho hasta que lo consigas. Hay una compenetración entre mi imagen y esa cosa real que está allí. No se trata de ser la una y la otra a la vez. A medida que te quedas más tiempo, descubres más. Estás constantemente aprendiendo del lugar que has escogido.

Rackstraw Downes

Art21 Season 6: "Balance" (2012)



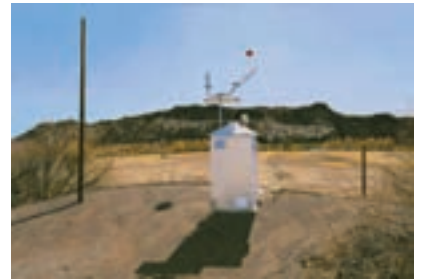
FARM BUILDINGS NEAR THE RIO GRANDE: WEST END OF THE BARN, PM (STUDY), 2007
Oil on canvas, 12 x 31 inches





FARM BUILDINGS NEAR THE RIO GRANDE: WEST END OF THE BARN, PM, 2008
Oil on canvas, 24 x 62 inches







| | | |
|----|---|----|
| 1 | 3 | 12 |
| | | 13 |
| 2 | 4 | 14 |
| | | 15 |
| 5 | 6 | 7 |
| | | 16 |
| 8 | 9 | 10 |
| | | 17 |
| 11 | | 11 |

1 — Chinati, East Concrete Building Interior, 1998. Oil on canvas, 27 x 45 ¼ inches
2 — Chinati, West Concrete Building Interior, 1998. Oil on canvas, 30 x 42 inches
3 — The Arena, Chinati, 6 AM Looking South, 1999. Oil on canvas, 30 x 56 inches
4 — The Arena, Chinati, 9 AM Looking North, 1999. Oil on canvas, 30 ½ x 48 ¼ inches
5 — Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Part 3: Facing

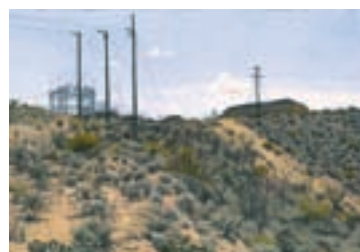
South, The Flood-Plain From West Of The Gauge Shelter, 4 PM, 2002–03. Oil on canvas, 28 ½ x 42 inches
6 — Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Part 2: Facing South, The Flood-Plain From East Of The Gauge Shelter, 10 AM, 2002–03. Oil on canvas, 28 ½ x 48 inches
7 — Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Part 1: Facing South, The Gauge Shelter, 1:30 PM, 2002–03. Oil on canvas, 28 ½ x 42 inches

8 — Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Study For Part Four: Facing North, The Cableway And Retaining Wall, 9:00 AM, 2002. Oil on canvas, 16 ⅝ x 32 inches
9 — Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Part 5: Key Painting, Facing North, The Flood-Plain; Gauge Shelter Platform, Cableway And Retaining Wall, 9 AM, 2002–03. Oil on canvas, 16 ½ x 19 inches

10 — Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Part 4: Facing North, The Cableway And Retaining Wall, 9 AM, 2002–03. Oil on canvas, 27 x 58 inches
11 — From Marfa To Presidio Via The Grid, 2003–04. Oil on canvas, 13 ½ x 224 ¾ inches
12 — Presidio Horse Racing Association Track, 2. Looking West, North And Northeast: The South And North Horse Shelters, 2006. Oil on canvas, 15 x 120 inches.

13 — Study For Presidio Horse Racing Association Track, 2. Looking West, North And Northeast: The South And North Horse Shelters, 2005. Oil on canvas, 7 ½ x 60 inches
14 — Presidio Horse Racing Association Track, 3. Looking South And West: The North Horse Shelter With The End Of The Track, 2006. Oil on canvas, 15 x 100 inches
15 — Study For Presidio Horse Racing Association Track, 3. Looking South And West: The North Horse

Shelter With The End Of The Track, 2005. Oil on canvas, 7 ½ x 50 inches
16 — Presidio Horse Racing Association Track, 4. Looking East, South And Southwest: The Judges' Tower And Spectator Shelters, 2006. Oil on canvas, 15 x 106 inches
17 — Study For Presidio Horse Racing Association Track, 4. Looking East, South And West: The Judges' Tower And Spectator Shelters, 2005. Oil on canvas, 7 ½ x 53 ¾ inches





| | | | |
|---|---|----|----|
| 1 | | 11 | |
| 2 | | 12 | |
| 3 | | 13 | 15 |
| 4 | | 14 | |
| 5 | 6 | 16 | |
| | | 17 | 18 |
| | | 19 | 20 |
| | | 22 | 23 |
| 7 | 8 | 9 | 10 |
| | | 24 | 25 |

1 — *Farm Buildings Near The Rio Grande: West End Of The Barn, PM*, 2008. Oil on canvas, 24 x 62 inches
2 — *Farm Buildings Near the Rio Grande: Under the Barn Roof, AM*, 2008. Oil on canvas, 24 x 90 ¼ inches
3 — *Farm Buildings Near The Rio Grande: South Side Of The Barn, AM*, 2008. Oil on canvas, 24 x 90 inches
4 — *Farm Buildings Near the Rio Grande: South Side of the Barn, AM (Study)*, 2007. Oil on canvas, 8 ¾ x 32 inches
5 — *Farm Buildings Near the Rio Grande: Under the Barn Roof, AM (Study)*, 2007. Oil on canvas, 12 x 45 inches

6 — *Farm Buildings Near the Rio Grande: West End of the Barn, PM (Study)*, 2007. Oil on canvas, 12 x 31 inches
7 — *Sand Hills with Cell Tower, Presidio, TX, AM*, 2010. Oil on canvas, 20 ½ x 39 ⅞ inches
8 — *Sand Hills with Cell Tower, Presidio, TX, PM*, 2010. Oil on canvas, 20 ½ x 35 ⅞ inches
9 — *Beehive Yard On The Road Between Presidio And Ruidosa, TX*, 2005. Oil on canvas, 6 ¾ x 35 ½ inches
10 — *Beehive Yard At The Rim Of A Canyon On The Rio Grande, Presidio, TX*, 2005. Oil on canvas, 6 ¾ x 34 ¾ inches

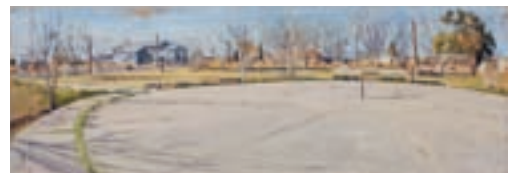
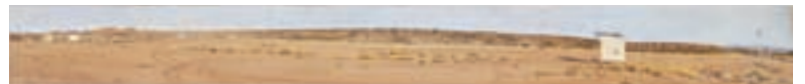
11 — *Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Study For Part Two: Facing South, The Flood Plain From East Of The Gauge Shelter, 10:00 AM*, 2002. Oil on canvas, 19 x 31 ½ inches
12 — *Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Study For Part One: Facing South, The Gauge Shelter, 1:30 PM*, 2002. Oil on canvas, 19 x 28 ¾ inches
13 — *Water-Flow Monitoring Installations On The Rio Grande Near Presidio, TX, Study For Part Three: Facing South, The Flood Plain From West Of The Gauge Shelter,*

4:00 PM, 2002. Oil on canvas, 19 x 27 ¾ inches
14 — *Bull Barn Interior, Marfa, TX*, 2007. Oil on canvas, 17 ¼ x 19 inches
15 — *Circumambulation Clockwise Of The Six Sided Bull Barn, Marfa, TX (Six Part Painting)*, 2007. Oil on canvas, 37 x 37 inches
16 — *Presidio Horse Racing Association Track, 1. Looking North, East And Southeast: From The Entrance On Rte. 170 To The Beginning Of The Track*, 2007. Oil on canvas, 15 x 144 ¾ inches
17 — *Study For Presidio Horse Racing Association Track, 5. Looking East And South: The Spectator*

Shelters, 2005. Oil on canvas, 7 ½ x 50 ¾ inches
18 — *Study For Presidio Horse Racing Association Track, 1. Looking North, East And Southeast: From The Entrance On Rte. 170 To The Beginning Of The Track*, 2006. Oil on canvas, 7 ½ x 71 ½ inches
19 — *Outdoor Dance Floor, Presidio, TX, from the Bandstand Looking South*, 2009. Oil on canvas, 21 ½ x 63 ⅞ inches
20 — *Outdoor Dance Floor, Presidio, TX, Looking North with the Old Cotton Gin (Study)*, 2008. Oil on canvas, 13 ¼ x 38 ¾ inches
21 — *Outdoor Dance Floor, Presidio, TX, from the Bandstand*

Looking South (Study), 2008. Oil on canvas, 13 x 39 ½ inches
22 — *Remains at the Site of the Old Military Cemetery, Fort D.A. Russell, No. 2*, 2009. Oil on canvas, 14 ⅞ x 34 ½ inches
23 — *Remains at the Site of the Old Military Cemetery, Fort D.A. Russell, No. 1*, 2009. Oil on canvas, 14 ½ x 36 ⅞ inches
24 — *Presidio: In the Sand Hills Looking West with ATV Tracks & Cell Tower*, 2012. Oil on canvas, 16 ½ x 64 inches
25 — *Presidio: In the Sand Hills Looking East with ATV Tracks & Water Tower*, 2012. Oil on canvas, 16 ½ x 65 ¼ inches







FROM MARFA TO PRESIDIO VIA THE GRID, PART 2: DOWNTOWN MARFA SUBSTATION, 2003-04
Oil on canvas, 13 1/2 x 30 3/4 inches

Nate Lowman

Swiss Cheese For Chinati, 2013

16 x 20 inches

Speedball ink on watercolor paper with perforations

Tinta speedball sobre papel de acuarela con perforaciones

#X/100

An edition created as an exclusive benefit

for Chinati's upper-level members 2014 (see pg. 104)

Una edición creada como beneficio exclusivo para los miembros superiores de Chinati 2014 (véase la página 104)

Nate Lowman was born in 1979 in Las Vegas and received a BS from New York University in 2001. His work, in the form of painting, drawing, collage, prints, or sculpture, often incorporates found, photographed, or stolen popular images that are manipulated, re-drawn, mul-

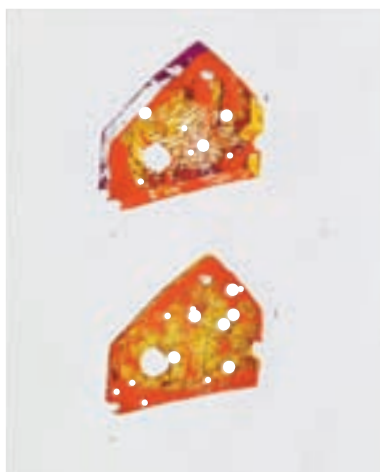
Nate Lowman nació en Las Vegas en 1979 y recibió su licenciatura de la New York University en 2001. Su obra, en forma de pintura, dibujo, collage, grabados o escultura, incorpora a menudo imágenes populares encontradas, fotografiadas o robadas que son manipuladas, redibujadas, multiplicadas

tiplied, or otherwise transformed into graphically powerful comments on contemporary American culture.

Lowman has had solo exhibitions at Midway Contemporary Art Center, Minneapolis (2006), and Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst Oslo (2009), and his work has been included in group exhibitions at P.S. 1 Contemporary Art Center, Queens, New York (2005); Hessel Museum of Art and the Center for Curatorial Studies Galleries at Bard College, Annandale-on-Hudson, New York, and Serpentine Gallery, London (all 2006); the Moscow Biennial of Contemporary Art (2007); New Museum of Contemporary Art, New York (2007); and Busan Biennial, Busan, South Korea (2008). Lowman lives and works in New York.

o, si no, transformadas en comentarios gráficamente poderosos sobre la cultura contemporánea norteamericana.

Lowman ha hecho exposiciones individuales en el Midway Contemporary Art Center, Minneapolis (2006), y en el Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst, Oslo (2009), y su obra ha estado incluida en exposiciones colectivas en el P.S. 1 Contemporary Art Center, Queens, Nueva York (2005); en el Hessel Museum of Art y en las Center for Curatorial Studies Galleries de la universidad Bard College, Annandale-on-Hudson, Nueva York, y en la Serpentine Gallery, Londres (todas en 2006); la Bienal de Arte Contemporáneo de Moscú (2007); el New Museum of Contemporary Art, Nueva York (2007); y la Bienal de Busan, Busan, Corea del Sur (2008). Lowman vive y trabaja en Nueva York.



Artists in Residence

2012–2013

Karole Armitage

New York City, New York
October–November 2012

Dirk Stewen

Hamburg, Germany
December 2012–January 2013

Matt Roberts

Corvallis, Oregon
February–March 2013

Yuh-Shioh Wong

San Francisco, California
April–May 2013

Hernan Bas

Detroit, Michigan
June–July 2013

Jered Sprecher

Knoxville, Tennessee
August–September 2013

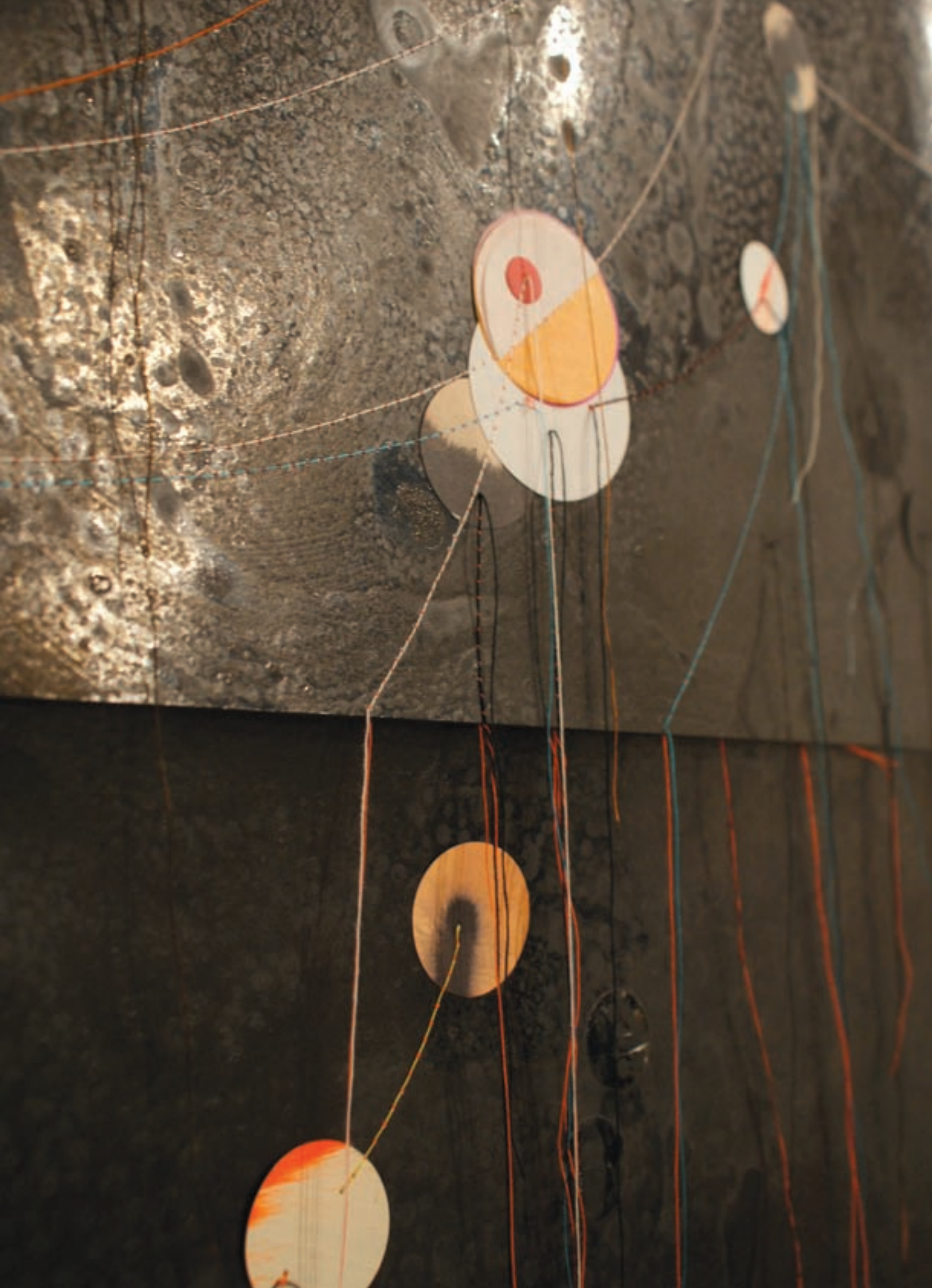
Artists in Residence 2013–2014

Rosa Barba
Andy Coolquitt
Thomas Eggerer
Nikolas Gambaroff
Sasha Pirker
Ryan Sullivan
Daniel Turner
Jessica Wozny





NATURE MORTE
Dixons 1848
Galenus Magli
No. 100





Matt Roberts







WHITE SANDS, NM, 2013. ACRYLIC AND AQUA OIL ON CANVAS, 42 X 36 INCHES



THE COFFIN DEALER, 2013. ACRYLIC, INK AND SILKSCREEN ON LINEN, 60 X 48 INCHES



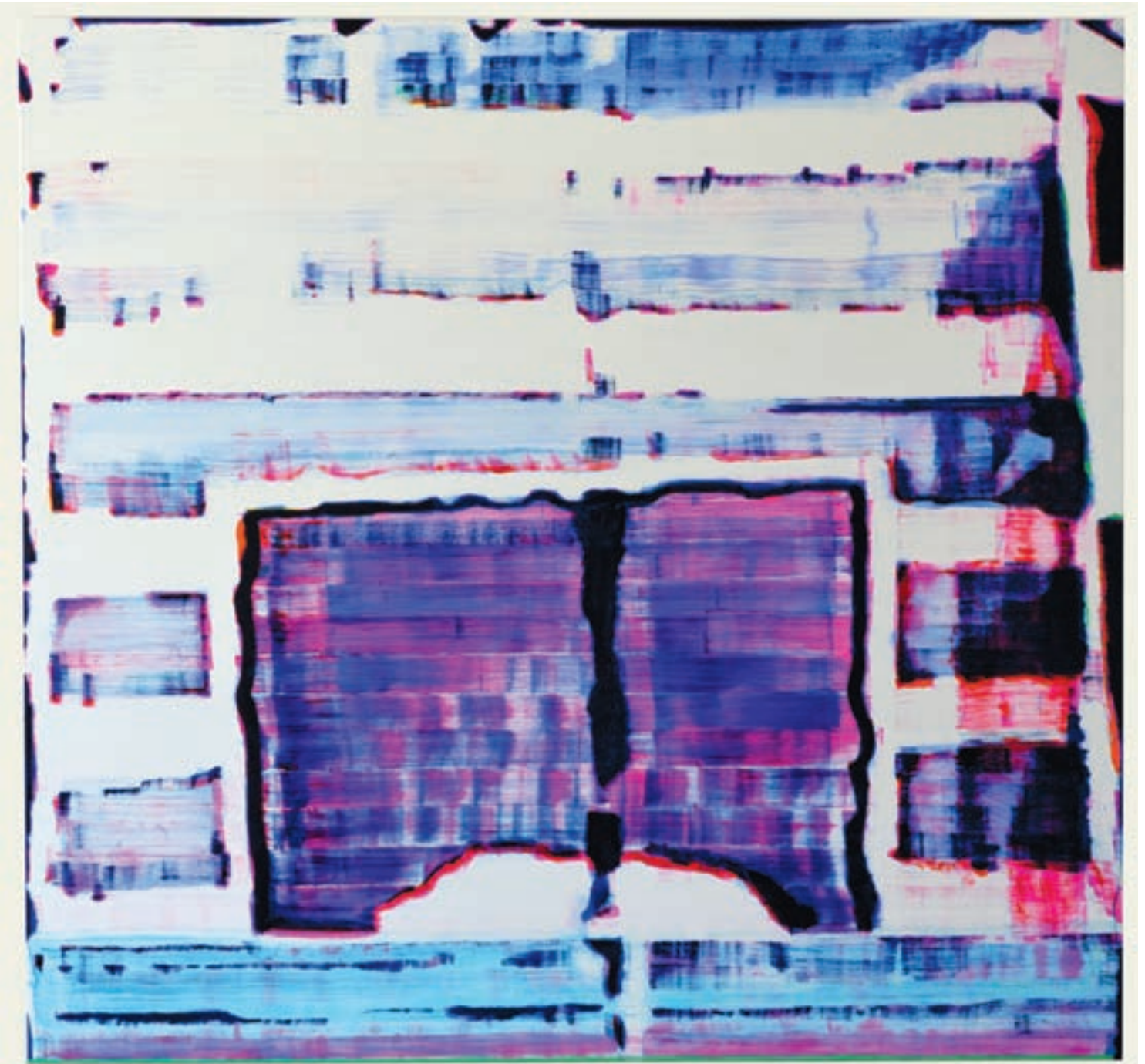
THERE'S JUST NO POINT IN CRYING, 2013. ACRYLIC AND AIRBRUSH ON LINEN, 72 X 60 INCHES



Jered Sprecher



THIS HAND HOLDS, 2013. OIL ON CANVAS, 72 X 96 INCHES



Karole Armitage

Karole Armitage was Chinati's first dancer/choreographer as Artist in Residence. She spent six weeks in Marfa, two of them with a small company of dancers as well as her visual director, Doug Fitch, and composer, Corey Dargel. Together, in a workshop-type atmosphere, they rehearsed a new piece called *Fables on Global Warming*—what Armitage calls a “performance art musical” about sustainability, based on traditional and multicultural animal fables, from the classic tales of Aesop through the 17th century fables of Jean de La Fontaine. Using music, spoken text, puppetry, and a variety of dance forms (preening deer en pointe), the piece explores the connections between humans and animals, culture and nature, and science and art. As the culmination of her residency, Armitage and company presented a work-in-progress performance of *Fables* at the Crowley Theatre on Sunday, November 18, 2012. The work had its premiere at the Krannert Center for the Performing Arts, University of Illinois, Urbana-Champaign, on September 24, 2013.

Karole Armitage was trained in classical ballet and began her professional career in 1973 as a member of the Ballet du Grand Théâtre de

Karole Armitage fue la primera bailarina/coreógrafa acogida como Artista en Residencia de Chinati. Pasó seis semanas en Marfa, dos de las cuales con una pequeña compañía de bailarines así como con su director visual, Doug Fitch, y compositor, Corey Dargel. Juntos, en un ambiente tipo taller, ensayaron una nueva pieza llamada *Fables on Global Warming* (Fábulas sobre el calentamiento global) —lo que Armitage llama un “musical de acción artística” sobre la sostenibilidad, basado en las fábulas de animales tradicionales y multiculturales, desde los relatos clásicos de Esopo hasta las fábulas del siglo XVII de Jean de La Fontaine. Usando música, textos hablados, marionetas y una variedad de formas de danza (ciervos acicalando-

Genève, Switzerland. In 1976, she was invited to join Merce Cunningham's company, where she remained for five years. Armitage created her first piece in 1978, and throughout the '80s, she led her own New York-based dance company, Armitage Ballet. From 1999 to 2004 she was resident choreographer of Ballet de Lorraine in France, and in 2005 served as the director of the Venice Biennale Festival of Contemporary Dance. She choreographed two Broadway productions, *Passing Strange* and *Hair* (Tony nomination), videos for Madonna and Michael Jackson, and Cirque du Soleil's 2012 tent show, *Amaluna*. In 2009, she was awarded France's most prestigious award, *Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres*. —RW



se de puntillas), la pieza explora las conexiones entre los humanos y los animales, la cultura y la naturaleza, y la ciencia y el arte. Como culminación de su residencia, Armitage y compañía presentaron una performance que formaba parte de un trabajo en progreso de *Fables* en el Teatro Crowley el domingo, 18 de noviembre de 2013.

Karole Armitage se formó en el ballet clásico e inició su carrera profesional en 1973 como miembro del Ballet du Grand Théâtre de Genève, Suiza. En 1976 le invitaron a formar parte de la compañía de Merce Cunningham, donde permaneció durante cinco años. Armitage creó su primera pieza en 1978 y, a lo largo de los 80, dirigió su propia compañía de danza con sede en Nueva York, Armitage Ballet. Desde 1999 hasta 2004 fue la coreógrafa residente del Ballet de Lorraine en Francia y en 2005 ejerció como directora de la Bienal de Danza Contemporánea de Venecia. Coreografió dos producciones de Broadway, *Passing Strange* y *Hair* (que tuvo una nominación a los premios Tony), videos para Madonna y Michael Jackson y el espectáculo de carpa del Cirque du Soleil de 2012, *Amaluna*. En 2009 le otorgaron el premio más prestigioso de Francia, *Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres*. —RW

Dirk Stewen

Dirk Stewen is a German-born artist living in Hamburg. He works primarily with paper, using a rich and varied investigation of applications and modes of art making that includes photography, drawing, assemblage, collage, and embroidery. His materials are often found, carefully acquired, or borrowed from his own repository of made and collected images. Infused with a poet's touch for what is left unsaid or unexplained, Stewen's work includes watercolors that are often painted on a specific pre-printed paper stock—loose pages from a particular antiquated French art pub-

Dirk Stewen es un artista nacido en Alemania y que vive en Hamburgo. Trabaja principalmente con el papel, usando una rica y variada investigación de aplicaciones y modos de creación

lication, the paper pale and faded with time. The tipped-in plates have been ripped out; however, the formal, printed titles from the previous volume are left to comment ambiguously or tellingly on what is depicted. Large multi-paneled collages, celestial in feeling, feature cut out and applied dots on a swirling dark field made with exposed photopaper doused with black ink. The small applied circular forms have been hand-sewn onto the paper, with their excess threads cascading down from the picture, crisscrossing the surface, looping or dangling,

artística que incluyen la fotografía, el dibujo, el montaje, el collage y el bordado. A menudo sus materiales son encontrados, cuidadosamente adquiridos o prestados de su propio depósito de imágenes creadas y coleccionadas. Infundida con un toque de poeta por lo no mencionado o lo inexplicado, la obra de Stewen incluye acuarelas que a menudo están pintadas sobre un específico tipo de papel preimpreso —las páginas sueltas de una particular y anticuada publicación de arte francesa, el papel pálido y descolorido por el tiempo. Las láminas pegadas han sido arrancadas; no obstante, quedan los títulos formales

and moving slightly as you walk by. Process, pattern, color, space, time, and memory play equal roles in the making of Stewen's work. Stewen's art is unabashedly beautiful and personal. In dialogue with his own history as well as art that has come before, the works in their particular and mysterious sequences and juxtapositions are manifestations of pure feeling.

Dirk studied at the Hochschule für bildende Künste, Hamburg, and had a solo exhibition at the CCA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco in 2008. A publication entitled *While You Were Out*, which

e impresos del volumen anterior para comentar de forma ambigua o reveladora lo que está retratado. Grandes collages de múltiples paneles, de una sensación celestial, en los que destacan puntos recortados y aplicados sobre un oscuro campo que se arremolina hechos con papel fotográfico revelado y empapados con tinta negra. Las pequeñas formas circulares aplicadas han sido cosidas a mano sobre el papel, con sus sobrantes hilos cayendo en cascada desde la imagen, entrecruzando la superficie, serpenteando o colgando, y moviéndose ligeramente mientras uno pasea por delante. El proceso, el dibujo, el color, el espacio, el tiempo y la memoria in-

covers a broad range of Stewen's oeuvre, was published by Walter Koenig in 2009. —RW



terpretan papeles iguales en la creación de la obra de Stewen. El arte de Stewen es descaradamente hermoso y personal. En diálogo con su propia historia así como con el arte previo, las obras en sus particulares y misteriosas secuencias y yuxtaposiciones son manifestaciones de sentimiento puro.

Dirk estudió en la Hochschule für bildende Künste, Hamburgo, y en 2008 hizo una exposición individual en el CCA Wattis Institute for Contemporary Art, San Francisco. Una publicación titulada *While You Were Out*, que cubre una amplia gama de la obra de Stewen, fue publicada por Walter Koenig en 2009. —RW

Matt Roberts

Matt Roberts is an Oregon-based artist who makes sculptures. He often uses found materials which he then manipulates until they are largely unrecognizable. His work employs extra-sculptural gestures, such as walking and mapping, to express his understanding of place. Roberts' sculptural installations often take on a monumental scale, wherein the man-made objects or gestures are placed against the overwhelming scale of nature.

During his time at Chinati, Roberts made many walks around the museum grounds, collecting artifacts along the way. Roberts' interest is in the surface that has collected on these things, such as the rich patterns on a meteor—surfaces that contain unique histories that we cannot know. His sculptures mark a boundary between their past as objects and their present as artworks. In his exhibition at the Ice Plant, *Wild Blue Yonder*, Roberts took the West Texas sky and abstracted it into an enormous blue tarp stretched across the width of the space. His tarp was not meant to be the sky, but rather to make the sky unfamiliar enough for the viewer to recognize his or her sense of wonder and amazement. In another piece, he carved a figure out of melted tractor tires. The figure lay on the ground next to a broken rifle. With little information about what could have happened to this figure,

Matt Roberts es un artista establecido en Oregón que hace esculturas. A menudo emplea materiales encontrados que luego manipula hasta que son en gran parte irreconocibles. Su obra usa gestos extra-esculturales, como andar y cartografiar, para expresar su comprensión del lugar. A menudo las instalaciones escultóricas de Roberts adquieren una escala monumental, en la que los objetos o los gestos hechos por el hombre son colocados contra la sobrecogedora escala de la naturaleza. Durante el tiempo que pasó en Chinati, Roberts hizo muchas caminatas alrededor de los terrenos del museo, recogiendo artefactos por el camino. El interés de Roberts se centra en la superficie que se ha depositado y acumulado en estas cosas, como por ejemplo los ricos diseños en un meteorito—superficies que contienen historias singulares que desconocemos. Sus esculturas marcan una frontera entre su pasado como objetos y su presente como obras de arte. En su exposición en la Planta de Hielo, *Wild Blue Yonder* (Aquel Azul Salvaje), Roberts cogió el cielo del oeste de Texas y lo abstraigo en una enorme lona azul extendida por toda la anchura del espacio. Su lona no pretendía ser el cielo, sino más bien

viewers were left with the mysterious remnants of an event.

Much of Roberts' work hinges on impressions of the unknown. During a talk at the Marfa Book Co., Roberts discussed at great length his admiration for the great British explorers and their ability to form an understanding of a place that was completely foreign. With this in mind, he marks out his impressions of a place by drawing its forms and shapes over and over in notebooks. Through his drawings he internalizes what surrounds him, only later re-instating these forms into sculptures. In his choice of materials and formal considerations, Roberts' sculpture brings the periphery of our experience into plain view.

Matt Roberts earned his BFA in Studio Art from Oregon State University in 2012. He has shown his sculptures in Oregon, New York, and Texas. —NM



hacer que el cielo fuera lo suficientemente desconocido como para que el espectador reconociera su propio sentido de la maravilla y del asombro. En otra pieza, esculpió una figura de neumáticos fundidos de tractor. La figura yacía sobre la tierra al lado de un rifle roto. Con poca información con la que deducir lo que habría podido ocurrirle a esta figura, a los espectadores les quedaban los misteriosos restos de un acontecimiento.

Gran parte de la obra de Roberts depende de las impresiones de lo desconocido. Durante una charla en la librería Marfa Book Company, Roberts habló de su admiración por los grandes exploradores británicos y su capacidad de formular un entendimiento de un lugar que era completamente ajeno a sus sensibilidades.

Teniendo esto presente, traza sus impresiones de un lugar al dibujar una y otra vez en cuadernos sus formas y figuras naturales. A través de sus dibujos internaliza lo que le rodea, sólo reintegrando después estas formas en esculturas. A través de las consideraciones formales que forman parte de su creación, incluyendo la elección de materiales, las esculturas de Roberts hacen patente la periferia de nuestra experiencia.

Matt Roberts recibió su licenciatura en artes plásticas por la Universidad de Oregon State en 2012. Ha exhibido sus esculturas en Oregón, Nueva York y en Texas. —NM

Yuh-Shioh Wong

Yuh-Shioh Wong's abstract paintings and sculptures conjure the immersive atmospheres of being in nature. Originally enrolled as a science student at MIT, Yuh-shioh broke with her studies and switched to painting and drawing. It was here that she felt the subjective experience of the landscape could be explored.

Wong's art probes the uniquely fleeting quality of looking at the natural world around us. She called a recent solo exhibition, *If your feet were anchored to the beach and the tide came in and covered your head, could you hold your breath until the tide went out again?*, borrowing the title from the Torrey Pines State Natural Reserve's website description of intertidal animals. These animals are only able to breathe when the tide is up, forcing them to trap air in their shells when the tide goes down. The paintings in this exhibition used slithery shapes and blobs to evoke the essence of natural forms, plant life, and landscapes without actually depicting them. By showing only the forms and colors of the landscape and using long, slow brushstrokes, these abstractions enact Yuh-Shioh's desire to place the viewer within the duration of nature.

During her time at Chinati, Yuh-Shioh explored the surrounding landscape and made photographs and sketches

Las pinturas y esculturas de Yuh-Shioh Wong evocan los ambientes que nos envuelven cuando nos encontramos en la naturaleza. Originalmente matriculada como estudiante de ciencias en el MIT, Yuh-Shioh dejó sus estudios y se cambió a pintura y dibujo. Fue ahí donde sintió que la experiencia subjetiva del paisaje podría ser explorada.

El arte de Wong sondea la singular calidad efímera de mirar el mundo natural de nuestro alrededor. El título de una reciente exposición individual, *If your feet were anchored to the beach and the tide came in and covered your head, could you hold your breath until the tide went out again?* (Si tus pies estuvieran anclados a la playa y llegara la marea y te cubriera la cabeza, ¿podrías aguantar la respiración hasta que la marea bajara de nuevo?), viene de la descripción de animales intermareales de la página web de la Reserva Natural Estatal de Torrey Pines. Estos animales sólo son capaces de respirar cuando sube la marea, obligándoles a atrapar el aire en sus conchas cuando

while hiking, which helped her to build a visual vocabulary of the region. Although she had these notes, the work was done entirely from memory, and included seventeen paintings produced in less than two months. Each painting evoked the contours and hues of West Texas without collapsing into recognizable representations. Yuh-Shioh's immersive installation evoked the ineffable feeling of being in Marfa while staying true to the way it looks.

Yuh-Shioh Wong holds a BA in Visual and Environmental Studies from Harvard University (1999) and a Master of Fine Arts from Hunter College (2003). She attended the Skowhegan School of Painting and Sculpture in 2003 and has shown extensively throughout the United States. —NM



baja la marea. Las pinturas en la exposición de Wong empleaban formas resbaladizas y masas amorfas para evocar la esencia de las formas naturales, la vida vegetal y los paisajes sin representarlos propiamente. Hechas con largas y lentas pinceladas, y mostrando sólo las formas y los colores del paisaje, estas abstracciones promulgan el deseo de Yuh-Shioh de colocar al espectador dentro del ciclo de la naturaleza.

Durante su estancia en la Fundación Chinati, Yuh-Shioh exploró el paisaje circundante y tomó fotografías e hizo esbozos mientras hacía excursionismo, lo que le ayudó a construir un vocabulario visual de la región. Aunque tenía estas notas, la obra se hizo únicamente de memoria e incluyó 17 cuadros producidos en menos de dos meses. Cada cuadro evocaba los contornos y las tonalidades del oeste de Texas sin desviarse en representaciones reconocibles. La envolvente instalación de Yuh-Shioh evocó la ineffable sensación de estar en Marfa a la vez que se mantenía fiel a su aspecto.

Yuh-Shioh Wong es licenciada en Estudios Visuales y Ambientales por la Universidad de Harvard (1999) y tiene un máster en Bellas Artes del Hunter College (2003). Asistió a la Escuela Skowhegan de Pintura y Escultura en 2003 y ha expuesto extensamente en los Estados Unidos. —NM

Hernan Bas

Hernan Bas' paintings are trapped between our moment and another. His lean, hip male figures are set in romantic scenery, where they gaze pensively off into the distance. These landscapes are constructed through many layers of color and texture, accentuated by lush painterly effects. Hernan's work is often described as nostalgic or sentimental, as if he wishes that he himself could be trapped in a verdant, romantic painting.

During his residency at Chinati, Hernan was inspired by all of West Texas' particularities. He immersed himself in the iconography of the American west, drew from the vast

Los cuadros de Hernan Bas están atrapados entre nuestro tiempo y otro. Sus esbeltas y actuales figuras masculinas se encuentran ambientadas en paisajes románticos, donde miran pensativamente hacia la lejanía. Estos paisajes están contruidos a través de muchas

landscape, and puzzled over Marfa's famous mystery lights. These bouncing orbs of color in the desert night are often the primary reason vacationers visit Marfa. Hernan made a series of paintings that depicted various unexplained light phenomena. Working closely with a few Marfa locals, he placed young men in fantastical landscapes—from an eerie, moonlit graveyard to a dank swamp, haunted by the will-o'-the-wisp. Hernan's exhibition, *Deep in the Dark of Texas*, was filled with haze, fog, and the persistent thumping of electronic dance music. At times the paintings themselves were obscured, recovered only as the fog receded, having

capas de color y de textura, acentuados por exuberantes efectos pictóricos. La obra de Hernan es descrita a menudo como nostálgica o sentimental, como si él mismo deseara estar atrapado en un romántico cuadro verde.

Durante su residencia en la Fundación Chinati, Hernan estuvo inspirado por todas las particularidades del oeste de Texas. Se sumergió en la iconografía del oeste norteamericano, se inspiró en el inmenso paisaje y caviló sobre las famosas misteriosas luces de Marfa. Estos orbes rebotores de color en la noche del desierto son a menudo la razón principal por la que los turistas visitan Marfa. Hernan hizo una serie de cuadros que retrataban varios fenóme-

the viewer feeling as ethereal as the figures in his paintings. Hernan Bas' paintings show that romanticism has been lost to us in the same way that our youth disappears—that we can be young forever, but only in fairy tales.

Hernan Bas lives and works in Detroit, Michigan. He is represented by Lehmann Maupin in New York and has exhibited his work at the Kunstverein Hannover, Germany (2012); a retrospective at the Rubell Family Collection, Miami (2007), which presented a decade of the artist's work and traveled to the Brooklyn Museum of Art (2008); and was included in

nos de luz sin explicación. Trabajando estrechamente con algunos lugareños de Marfa, colocó a jóvenes varones en paisajes fantásticos—desde un inquietante cementerio iluminado por la luna hasta un pantano húmedo embrujado por fuegos fatuos. La exposición de Hernan, *Deep in the Dark of Texas* (En el fondo de lo oscuro de Texas), estaba llena de bruma, niebla y el persistente golpeteo de la música de baile electrónica. A veces los mismos lienzos estaban ocultos, reapareciendo sólo a medida que la niebla se desvanecía, haciendo que los espectadores se sintieran tan etéreos como las figuras dentro de los cuadros. Los cuadros de

the Nordic Pavilion at the 53rd Venice Biennale, curated by Elmgreen & Dragset. —NM



Hernan Bas muestran que hemos perdido el romanticismo del mismo modo en que desaparece nuestra juventud—podemos ser jóvenes para siempre, pero sólo en los cuentos de hadas.

Hernan Bas vive y trabaja en Detroit, Michigan. Le representa Lehmann Maupin en Nueva York y ha expuesto su obra en Kunstverein Hannover, Alemania (2012); una retrospectiva en la Rubell Family Collection, Miami (2007), que presentó una década de la obra del artista y que posteriormente viajó al Museo de Arte de Brooklyn (2008); y fue incluido en el Pabellón Nórdico de la 53ª Bienal de Venecia, comisariado por Elmgreen & Dragset. —NM



WILLO-THE-WISP (DETAIL), 2013. ACRYLIC AND AIRBRUSH ON LINEN, 60 X 48 INCHES



MEMORY DEVICE: THE PROCESSION (DETAIL), 2013. OIL ON PAPER ON CARDBOARD. DIMENSIONS VARIABLE

Jered Sprecher

Jered Sprecher's paintings are casual, but not heedless. His colorful, explosive works are shot through with shorthand gestures that challenge most rules of pictorial order. Sprecher's subjects are drawn from a wide variety of sources: home videos, Google searches, and mathematical abstractions, to name a few. His paintings excite the child-like fascination with making a mark.

In a recent work completed during his time at Chinati, Jered began by making a large painting of a small photograph of an exotic flower whose bright, garish colors and strange features are otherworldly, and almost cartoonish. From here he proceeded to cover the surface of the painting with a pattern of nested triangles, some made from a thin, white wash, the others distinguished by slight gradations of color or fracturing of the original flower.

In another work, a series on paper, Sprecher made multiple paintings of two seagulls watching over their offspring. The stock image, which Jered has painted and exhibited before, comes from the cover of his family photo album from childhood. The painting is composed of horizontal, brush-width strokes, forming a picture that resembles the results of a failing inkjet printer. By taking on such disparate subjects and fusing

Los cuadros de Jered Sprecher son informales pero no descuidados. Sus coloridas obras explosivas están inyectadas por gestos sucintos que retan a la mayoría de las reglas del orden pictórico. Los temas de Sprecher están extraídos de una gran variedad de recursos: videos caseros, búsquedas en google, abstracciones matemáticas, por citar algunos. Sus cuadros estimulan la fascinación infantil por dejar huella.

En una reciente obra terminada durante su estancia en Chinati, Jered empezó haciendo un gran cuadro a partir de una pequeña fotografía de una flor exótica cuyos brillantes y chillones colores y extraños rasgos eran de otro mundo y casi caricaturescos. A partir de aquí procedió a cubrir la superficie del cuadro con un diseño de triángulos anidados, algunos hechos con una del-

them with multiple forms of abstraction, Sprecher's work reverberates with the flurry of images, forms, and patterns we see every day. Through the long and experimental process of painting, he wants to slow our visual experience to a more considered pace.

Sprecher lives and works in Knoxville, Tennessee, where he also teaches as an associate professor of fine arts at the University of Tennessee. Jered was the recipient of a Guggenheim Fellowship (2009), was the artist in residence at the Irish Museum of Modern Art (2007), and received a studio space from the Marie Walsh Sharpe Foundation Space Program (2003). Jered was accompanied at Chinati by his wife, Christine, and their three young boys—Levy, Ezra, and Evram. —NM



gada capa blanca, otros distinguidos por ligeras gradaciones de color o fracturas de la flor original.

En otra obra, una serie en papel, Sprecher hizo múltiples cuadros de dos gaviotas vigilando a sus crías. La imagen genérica, que Jered ha pintado y expuesto anteriormente, viene de la cubierta de su álbum de fotos familiar de su niñez. El cuadro está compuesto de pinceladas horizontales y de la anchura del pincel, formando una imagen que se parece a los resultados de una impresora de inyección de tinta que no está funcionando bien. Al asumir temas tan dispares y fusionarlos con múltiples formas de abstracción, la obra de Sprecher reverbera con el torrente de imágenes, formas y diseños que vemos cada día. A través del largo y experimental proceso de la pintura, quiere ralentizar nuestra experiencia visual a un ritmo más contemplativo.

Sprecher vive y trabaja en Knoxville, Tennessee, donde también imparte clases como profesor adjunto de bellas artes en la Universidad de Tennessee. Jered recibió una beca Guggenheim (2009), fue el artista en residencia del Irish Museum of Modern Art (2007) y recibió un espacio de trabajo del Marie Walsh Sharpe Foundation Space Program (2003). Jered estuvo acompañado en Chinati por su mujer, Christine, y sus tres pequeños hijos: Levy, Ezra y Evram. —NM



MARIACHI ALEGRE AT CHINATI'S COMMUNITY DAY



MARFA HIGH SCHOOL EXHIBITION PRINT, WASH, REPEAT



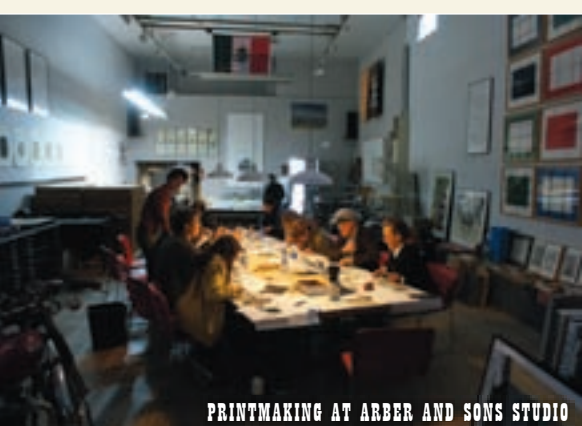
DAVID HOLLANDER TEACHES THE ANIMATION WORKSHOP



YOSEFF BEN-YEHUDA AT PRINT WORKSHOP WITH ROBERT ARBER



PANEL ON JOHN CHAMBERLAIN DURING CHINATI WEEKEND 2012
LARRY BELL, KLAUS KERTESS, ULTRA VIOLET, ALEXANDRA FAIRWEATHER



PRINTMAKING AT ARBER AND SONS STUDIO



BEHIND THE ARENA



ROB WEINER GIVES A GALLERY TALK ON JUDD AND NEWMAN



DAN SHIMAN AT THE GARDEN SOCIAL



BUCK JOHNSTON AND CAMP BOSWORTH AT COMMUNITY DAY



INTERN CHRISTIE DENIZIO LEADS A SCHOOL GROUP



SNOW DAY, JANUARY 3, 2013



KITE WORKSHOP WITH PETER STANLEY



PAPEL PICADO MAKING AT DIA DE LOS MUERTOS:
PETER STANLEY, STERRY BUTCHER, AND HUCK ROCH



DANI CARDIA TEACHES SILKSCREEN



DIA DE LOS MUERTOS WITH THE BLACKWELL SCHOOL ALLIANCE



4H GRASS IDENTIFICATION WORKSHOP



THE ARENA



RYAN MCGINLEY AND COMPANY
VISIT THE ARTILLERY SHEDS



DIRK STEWEN'S ARTIST IN RESIDENCE OPENING AT THE LOCKER PLANT



GRACE DAVIS LEADS THE MARFA HIGH SCHOOL
SILKSCREEN WORKSHOP



ANN MARIE NAPFIZER AND
PETER STANLEY

Staff News

Noticias de nuestro personal

JENNY MOORE joined the Chinati Foundation in August 2013 as the museum's new executive director. Moore will continue the preservation and presentation of the buildings and art, as well as oversee the expansion of the permanent collection and the development of Chinati's programs, staff, and endowment. Prior to her appointment at Chinati, Moore was associate curator at the New Museum in New York City, where she curated several exhibitions, including solo presentations of the work of Charles Atlas, Ellen Altfest, Erika Vogt, Stanya Kahn, and Brian Bress and the exhibition *Pictures from the Moon: Artists' Holograms 1969–2008*. She was co-curator of *NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star* and organized the New Museum's presentation of *Rosemarie Trockel: A Cosmos*, curated by Lynne Cooke. In addition, she was exhibitions coordinator and assistant curator for *10,000 Lives*, the 8th Gwangju Biennial, working with artistic director Massimiliano Gioni, and from 2005 to 2011, she was project curator for the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts in New York City. She has organized exhibitions for the Whitney Museum of American Art and Columbia University and held positions at the Solomon R. Guggenheim Museum and Exit Art in New York City. Moore received a B.A. cum laude in cultural anthropology from Wake Forest University and an M.A. from the Center for Curatorial Studies and Art in Contemporary Culture, Bard College.

JENNY MOORE se unió a la Fundación Chinati en agosto de 2013 como la nueva directora ejecutiva del museo. Moore seguirá con la conservación y presentación de los edificios y el arte, así como con la supervisión del aumento de la colección permanente y el desarrollo de los programas, el personal y el legado de Chinati. Antes de su nombramiento en Chinati, Moore fue comisaria asociada en el New Museum de la ciudad de Nueva York, donde coordinó varias exposiciones incluyendo las presentaciones individuales de la obra de Charles Atlas, Ellen Altfest, Erika Vogt, Stanya Kahn y Brian Bress y la exposición "Pictures from the Moon: Artists' Holograms 1969-2008." Fue co-comisaria de "NYC 1993: Experimental Jet Set, Trash and No Star" y organizó la presentación del New Museum de "Rosemarie Trockel: A Cosmos," comisariada por Lynne Cooke. Además, fue coordinadora de exposiciones y comisaria adjunta de "10,000 Lives," la octava Bienal de Gwangju, trabajando con el director artístico Massimiliano Gioni, y desde 2005 hasta 2011 fue comisaria de proyectos en la Fundación Andy Warhol para las Artes Visuales en la ciudad de Nueva York. Moore se licenció cum laude en antropología cultural de la Wake Forest University y recibió su maestría en cultura contemporánea del Center for Curatorial Studies and Art, Bard College.



JENNY MOORE

MICHAEL ROCH is Chinati's new education coordinator. He oversees all aspects of school and studio programs at the museum, developing activities aligned with Chinati's mission and philosophy. These programs include free art classes for local students, site visits and activities in collaboration with area schools, and adult workshops in a variety of media.

Roch grew up in El Paso and attended Texas A&M University, where he studied architecture. In 1991, on his way to an architecture-related job in Los Angeles, Michael stopped in Marfa to see the Chinati Foundation. Profoundly moved by the place, he ended up working for Chinati, first as an intern and then as an assistant to Donald Judd.

Michael went on to work in interior design in Seattle, attained an MFA in Fort Worth, and eventually settled again in Marfa, where he worked as an artist and a carpenter. He spent five summers teaching Chinati's summer art classes. This work fueled an interest in pedagogy that resulted in a three-year stint as the pre-kindergarten teacher for Marfa Elementary School. His new job as the museum's education coordinator represents a full-circle return to Chinati and its collection. Michael is married to Sterry Butcher and he's the father to twelve year old Huck. He is a volunteer firefighter, coaches youth soccer, and is active in 4H. His love for Marfa and the foundation is deep and abiding.

MICHAEL ROCH es el nuevo coordinador de educación de Chinati. Supervisa todos los aspectos relacionados con los programas escolares y de estudios en el museo, desarrollando actividades alineadas con la misión y la filosofía de Chinati. Estos programas incluyen clases de arte gratuitas para los estudiantes locales, visitas y actividades en colaboración con las escuelas locales, y talleres para adultos con una gran variedad de medios. Roch creció en El Paso y asistió a la Texas A&M University, donde estudió arquitectura. En 1991, de camino a un trabajo relacionado con la arquitectura en Los Ángeles, Michael se detuvo en Marfa para visitar la Fundación Chinati. Profundamente conmovido por el lugar, acabó trabajando para Chinati, primero como becario y luego como ayudante de Donald Judd. Michael trabajó luego en diseño de interiores en Seattle, obtuvo una maestría en bellas artes en Fort Worth y finalmente se asentó de nuevo en Marfa donde trabajó como artista y carpintero. Pasó cinco veranos impartiendo las clases de arte de verano de Chinati. Este trabajo alimentó un interés en la pedagogía que tuvo como resultado una temporada de tres años como profesor de preescolares en la escuela primaria de Marfa. Su nuevo empleo como coordinador de educación del museo representa una vuelta al punto de partida a Chinati y a su colección. Michael está casado con Sterry Butcher y es el padre de Huck, de doce años de edad. Es bombero voluntario, entrenador de fútbol juvenil y es miembro activo en la organización 4H. Su amor por Marfa y por la fundación es profundo y duradero.



MICHAEL ROCH

Internship Program

Programa de Becarios

Since 1990, the Chinati Foundation's Internship Program has provided hands-on museum experience to more than 240 students, recent graduates, and young professionals from a variety of backgrounds and disciplines. During extended stays at Chinati, interns gain exposure to various aspects of the museum's daily operations, working closely with staff, resident artists, visiting scholars, architects, and museum professionals. Internships are offered in Education and Public Programming, Conservation and Development; each plays an essential role in the museum's daily operations and provides valuable experience for future courses of study and careers as museum and arts administration and artists.

Over the last 20 years, participants in the program have included interns from all parts of the United States, as well as Austria, Belgium, England, Germany, Holland, Israel, Italy, Japan, Mexico, New Zealand, Portugal, Brazil, Scotland, Sweden, and Australia.

Desde 1990, el Programa de Becarios de la Fundación Chinati ha brindado una experiencia directa con el museo a más de 240 estudiantes, recién licenciados y jóvenes profesionales con diversas experiencias y disciplinas. Durante estancias prolongadas en Chinati, los becarios tienen contacto directo con varios aspectos de las operaciones cotidianas del museo y trabajan en estrecha colaboración con personal, artistas en residencia, estudiosos visitantes, arquitectos y museólogos profesionales. Se ofrecen prácticas en Educación y Programación Pública, Conservación y Desarrollo: cada becario desempeña un papel esencial en las operaciones cotidianas del museo y brinda una valiosa experiencia para futuros cursos de estudio y carreras académicas como administradores museísticos y artísticos y como artistas. Durante los últimos veinte años hemos contado con la participación de internos de todas partes de los Estados Unidos, así como de Austria, Bélgica, Inglaterra, Alemania, Holanda, Israel, Italia, Japón, México, Nueva Zelanda, Portugal, Brasil, Escocia, Suecia y Australia.

As compensation, the Museum offers interns a modest stipend of \$100 per week and a furnished apartment on the Chinati grounds. Although Chinati's internships are geared toward students pursuing degrees in art, architecture, art history, conservation, or museum studies, the museum welcomes applicants of all ages and backgrounds.

Como remuneración, el museo ofrece a los internos un modesto estipendio de 100\$ semanales y un apartamento amueblado en las instalaciones del museo. Aunque las prácticas estén destinadas principalmente a estudiantes de las carreras de arte, arquitectura, historia del arte, conservación y museología, el museo invita a todo tipo de solicitantes, de diversas edades y especializaciones.

2012 – 2013

Interns

Becarios

Christie DeNizio
Philadelphia, Pennsylvania

Lolita Fierro
Ciudad Juárez, México

Sam Hollands
Boston, Massachusetts

Lilah Leopold
Montclair, New Jersey

Katie Smithers
Austin, Texas

Claire Taggart
Oakland, California



CHRISTIE DENIZIO



LOLITA FIERRO



SAM HOLLANDS



CLAIRE TAGGART



LILAH LEOPOLD



KATIE SMITHERS

Funding

Financiación

Chinati is very thankful for all of the generous annual support provided by our donors over the past year. Annual donors fund diverse programs and initiatives including conservation and preservation, Chinati Weekend, Community Day, education and outreach, artists' residencies, internships, and the museum's general operations.

Chinati está muy agradecida por todo el generoso apoyo anual proporcionado por nuestros donantes a lo largo del último año. Los donantes anuales financian diversos programas e iniciativas incluyendo la conservación y la preservación, el Fin de Semana en Chinati, el Día de la Comunidad, la educación y la divulgación, las residencias de los artistas, los períodos de prácticas y las operaciones generales del museo.

FOUNDATIONS

Milton and Sally Avery Arts Foundation
The Brown Foundation, Inc.
The Chaiken Foundation
The Charles Engelhard Foundation
The Cowles Charitable Trust
The Horace W. Goldsmith Foundation
George and Mary Josephine Hamman Foundation
The Hardie Family Fund of the Dallas Foundation
Elke and Wilhelm Hoppe Family Endowment

Ben E. Keith Foundation
Kirkpatrick Family Fund
The Klein Foundation
Lannan Foundation
LLWW Foundation
The Moody Foundation
Nightingale Code Foundation
Park Avenue Charitable Fund
Permian Basin Area Foundation
William C. Perry and Paul A. Nelson Charitable Fund of the Community Foundation of North Texas
Riggio Foundation
Rosenthal Family Foundation

The Shifting Foundation
The Ruth Stanton Foundation
The Trull Foundation
Union Pacific Foundation
The Susan Vaughan Foundation, Inc.
The Walsh Charitable Fund Of The AYCO Charitable Foundation
The John Wesley Foundation

GOVERNMENT

Institute of Museum & Library Services
National Endowment for the Arts
Texas Commission on the Arts

BUSINESSES

Austin Street Café
Arber & Son Editions
Big Bend Banks, Marfa National Bank
The Big Bend Sentinel
Cibolo Creek Ranch
Design Marfa, LLC
exhibitions 2d / Dennis Dickinson
Ford, Powell & Carson Architects
Goldman, Sachs & Co.
Ironheart Bodybuilding and Fitness LLC
Maharam
Moonlight Gemstones
Nathan Sommers Jacobs
The Pace Gallery
Squeeze Marfa
Vinson & Elkins
Wildren & Associates, LLC
Wild Woolies
Wos & Wos Development

INDIVIDUALS

Rita Ackermann
Peggy Adams
Anne Adkins
Brooke Alexander
Katherine & Dean Alexander
Degenhard Andrluat
Claire & Douglas Ankenman
Anonymous
Anonymous
Anonymous
Anonymous
Anonymous
Robert & Valerie Arber
Richard Armstrong
Ingólfur Arnarsson
John H. Baker
Claire Barry
Douglas Baxter
Mary Baxter
Polly Walker Beal
Jeff Beauchamp
Ronald D. Bentley

Mike Bianco & Emily Brink
Giovanni Boiano
Kristin Bonkemeyer & Douglas Humble
Suzanne Deal & David G. Booth
Janara Bornstein
Frances Bowes
John W. Bowsher
Steve Bramel
Christian & Whitney Brunet
Chris Burmeister
Barbara Buzzell
David Cabrera & Alexander Gray
Constance R. Caplan
Zachary Cardwell & Phoebe Kosman
Neal Carlson
Chris Carson
Robert & Paula Cavness
Jennifer Chaiken & Sam Hamilton
Lori & Alexandre Chemla
Andrew B. Cogan & Lori Finkel
Eileen & Michael Cohen
Robert Colaciello
Ric Collier
Karen Comegys-Wortz
Paul Connah
Tim Crowley
Don & Valerie Culbertson
Brenda & Sorrel Danilowitz
Monica Danna
Arlene J. & John Dayton
Chad & Maggie Dayton
Elisabeth de Roussy de Sales
Martha & Rupert T. Deese
Janie & Dick DeGuerin
Sara Jane DeHoff
John P. de Neufville
Michael & Dudley Del Balso
Claire Dewar
Jan & Kaayk Dibbets
Dennis Dickinson
Larry A. & Laura R. Doll
Roberto & Mimi Dopson
Meredith Dreiss
Fred & Char Durham



Thomas Edens
 Pam Edwards
 David Egeland &
 Andrew Friedman
 Rand & Jeanette Elliott
 Wilborn H. Elliott
 Francesca Esmay
 Lauren & Travis Essl
 Mary Etherington
 Steven Evans
 David Fannin
 Mary K. Farley
 Vernon & Amy Faulconer
 Trevor & Melissa Fetter
 Lauri Firstenberg
 Jaroslaw Flicinski
 Kevin Flynn & Kathy McDaniel
 Richard Ford
 John F. Fort III
 Helen Winkler Fosdick
 Mack & Cece Fowler
 Sabrina Franzheim
 Mr. & Mrs. Manda Garcia
 Ann Garvin & Bruce Matney
 Gianni Garzoli
 Ralph Gillis
 Franck Giraud
 Laurel Gonsalves
 Dr. Stanley Grabias
 Gerry & Rebecca Grace
 Richard & Mary L. Gray
 Paul Graybeal
 Michael Green
 Joanne Greenbaum
 King Grossman
 Glen Haas
 Jennie Lyn Hamilton
 Margaret Hamilton
 Kenneth Hamma
 Jeff Hamrick
 Tim Hanley
 Lauren Harrison
 Sarah Harte & John Gutzler
 Richard & Betty Hedreen
 Dorene & Frank Herzog
 Barbara Hill

Steven Holl
 Tom Hollenback
 Richard & Carlota Holton
 Harry & Shelley Hudson
 Fredericka Hunter
 Kazuhiro Ishiyama
 Nicole Itner
 Jim Jacobs & Gayle Copeland
 Bob & Jean James
 Dolores D. Johnson
 Tim Johnson
 Buck Johnston &
 Campbell Bosworth
 Sharon Johnston &
 Mark Wai Tak Lee
 William B. Jordan &
 Robert Brownlee
 Peter Kelly & Mary Lawler
 George B. Kelly
 James Kelly
 Mr. & Mrs. I.H. Kempner III
 Martha & Raoul Kennedy
 Lorri Kershner
 David W. Kiehl
 Erin Kimmel
 Ben & Margaret Kitchen
 Michael & Jeanne Klein
 Fred & Johnna Kleisner
 Matt & Mikelle Kruger
 Charles Mary Kubricht &
 Ron Sommers
 Jenny & Trey Laird
 Virginia Lebermann
 Dana & Gregory Lee
 Arthur Leibundgut
 Jane & Rick Lewis
 Toby Devan Lewis
 Bert Lies & Rosina Lee Yue
 Victoria & Marshal Lightman
 James & Stephanie Loeffler
 Cecilia Longoria
 Alejandra Lopez
 Chip & Barbara Love
 Jennifer Luce
 Betty MacGuire
 Matt Magee

Michael Maharam &
 Sabine Steinmair
 Brian & Florence Mahony
 Gerda Maise & Daniel Götting
 Ron Martin
 Jim Martinez & Jim Fissel
 Linda McDavitt
 William & Janet McDonald
 Sarah McEneaney
 Barbara McLanahan
 Donald McNeil & Emily Galusha
 Britt Medford
 Megan Meece
 Celeste & Anthony Meier
 Jane Merz
 Michael A. Modelski
 Terry Mowers
 Don Mullen
 Matthew & Cara Mueller
 Diana Nelson & John Atwater
 George W. Neubert
 Robert Nicolais
 Nora Kerr
 Hunter Oatman-Stanford
 Nancy O'Boyle
 Duncan & Elizabeth Osborne
 Jon Otis & Diane Barnes
 Jean Pagliuso & Tom Cohen
 John & Catherine Pawson
 Dr. Werner Peters
 Carol & Pete Peterson
 Carolyn Pfeiffer
 Jack Pierson
 Sean Paul Pluguez
 Anne Plumb
 Carrie L. Poindexter
 Brenda Potter
 Joni & Tim Powers
 Happy Price
 Emily Rauh Pulitzer
 Laura Raicovich
 Dolores Ranhofer
 Tom Rapp &
 Toshifumi Sakihara
 Ruy Rego
 Mary Virginia Reeder

Kelly Reynolds
 Mark Reynolds
 Jody Rhone & Tom Pritchard
 James R. Rhotenberry, Jr.
 Patricia Richardson
 Sara Robertson
 J.A. Robins
 Paul Robinson
 Steven & Susan Roden
 Liz Rogers
 Steve Rose
 Andrea Rosen
 Phil & Monica Rosenthal
 Judith N. Ross
 Mark Ruwedel
 Carl E. Ryan & Suzi Davidoff
 Ellen Salpeter
 Bruce Samia
 John Sapp
 James Schaeufele
 Lawrence & Lynn
 Schermerhorn-Friedman
 Annabelle Selldorf
 Ivan Serdar & Brian Espinoza
 Sir Nicholas Serota
 Sara Shackleton &
 Michael McKeogh
 Mary Shaffer
 Marie Shannon
 Katherine Shaughnessy &
 Tom Michael
 Christopher Shelley
 Kate Shepherd & Miles McManus
 Lara Niemira Shepherd
 Richard Schiff
 Colleen & Aaron J. Shutt
 Lea Simonds
 Ford & Lindsay Smith
 Jessica Smith & James Cox
 Meg Smith
 Luke Smythe
 Marlene Spector
 Ann & Chris Stack
 Beau Staley
 Frederick &
 Ann Page Stecker

Karen D. Stein
 David R. Stevenson
 Marianne Stockebrand
 Robin & Sandy Stuart
 Keith Swinney & Lyle Williams
 Debbie Taylor
 Lonn & Dedie Taylor
 Ana Teixeira
 Nick Terry & Maryam Amiryani
 Dr. J. Tillapaugh
 Libby Tilley
 Tina & John Evers Tripp
 Gen Umezu
 Reiko Ura
 Hester van Royen
 Kara Vander Weg
 Dianne Vanderlip
 Laurie Vogel
 Gerhard & Claudia von Velsen
 H. Keith Wagner
 Harvey & Ruth Glesby Wagner
 Catherine Walsh
 John & Jill Walsh
 David & Kathleen Walstrom
 Madeline Weinrib
 Matthew & Courtney Weir
 Warren Weitman & Eve Reid
 Toby Welborn
 Mark T. Wellen
 Joanna & Lawrence Weschler
 John Wesley
 Mariet Westermann
 Joni Weyl & Sidney Felsen
 Bill Wisdom
 Andrew Witkin
 Christopher Wool &
 Charline von Heyl
 Konrad P. and Meggan Wos
 David & Sheri Wright
 Adelina Zamarippa
 Verena Zbinden
 Mickey Zeppelin
 Michael & Nina Zilkha



DONALD JUDD, 100 UNTITLED WORKS IN MILL ALUMINUM, 1982-1986

Membership

Afiliación

The Chinati Foundation is very grateful for the support of its members. Basic membership for individuals and families start at \$100 (\$50 for students and senior citizens). Member benefits include free museum admission throughout the year, special pricing on select Chinati editions and prints, a discount on items purchased in the Chinati bookstore, a complimentary copy of the annual newsletter, advance notice of Chinati programs, and free or reduced admission to special events, symposia, and workshops. As an extra incentive for membership giving at higher levels, each year an internationally recognized artist creates a limited edition print exclusively for members who contribute \$1000 or more.

La Fundación Chinati está muy agradecida por el apoyo de sus miembros. La afiliación básica para individuos y familias empieza a partir de los 100\$ (50\$ para estudiantes y personas mayores). Los beneficios de ser miembro incluyen la entrada gratuita al museo durante todo el año, precios especiales para ediciones y grabados selectos de Chinati, un descuento sobre los artículos comprados en la librería de Chinati, una copia complementaria del boletín informativo anual, la notificación por anticipado de los programas de Chinati y la admisión gratuita, o a precio reducido, a acontecimientos especiales, simposios y talleres. Como incentivo adicional para los miembros que donan 1000\$ o más, cada año un artista reconocido a nivel internacional crea exclusivamente para ellos un grabado de edición limitada.



RONI HORN, THINGS THAT HAPPEN AGAIN, PAIR OBJECT VII (FOR A HERE AND A THERE), 1986-1988

Patrons and Friends of Chinati

Mecenas y Amigos de Chinati

With Chinati, Donald Judd created one of the world's finest installations of contemporary art. Patrons and Friends of Chinati are committed to supporting the museum through their generous annual support; Patrons sponsor Chinati with gifts of \$10,000 or more and Friends join with gifts ranging from \$5,000-\$9,999. The museum is deeply grateful to the Patrons and Friends of Chinati.

Con Chinati, Donald Judd creó una de las mejores instalaciones de arte contemporáneo del mundo. Los Mecenas y los Amigos de Chinati están comprometidos a apoyar el museo a través de su generoso apoyo anual; los Mecenas patrocinan Chinati con regalos de 10,000\$ o más y los Amigos se unen con regalos de entre 5,000\$-9,999\$. El museo está profundamente agradecido a los Mecenas y a los Amigos de Chinati.

PATRONS

Michael Maharam & Sabine Steinmair
Howard E. & Cindy Rachofsky
Penny & Jim Coulter

FRIENDS

Arlene J. & John Dayton
Sam Hamilton & Jennifer Chaiken
Tim Hanley
Christian Keese Charitable Trust
Christina Kim
Matthew Day Jackson & Laura Seymour
Dorothy Lichtenstein
Laurence V. Mathews & Brian Saliman
Nancy M. O'Boyle
Brenda Potter
Marianne Stockebrand
Suzanne Tick
Jill & Stephen Wilkinson

\$2,500-\$4,999

Fred & Johnna Kleisner
Matt & Mikelle Kruger
Charles & Jessie Price
Sara Shackleton &
Michael McKeogh
Hester van Royen

\$1,000-\$2,499

Anonymous
Carol & David Appel
Robert & Valerie Arber
Richard & Ann Artschwager
John & Diane Atwater
Red Barris
Willow Bay
Daphne Beal & Sean Wilsey
Marty & Marsha Carden
Karin & Elliot Cattarulla
Lori & Alexandre Chempla
Andrew B. Cogan & Lori Finkel
Dennis Dickinson
Larry A. & Laura R. Doll
R.H. Rackstraw Downes
Suzanne & Tom Dungan
David Egeland &
Andrew Friedman
Francesca Esmay
Vernon & Amy Faulconer
Kevin Flynn & Kathy McDaniel
Mack & Cece Fowler

Herman Dyal & Carla Fraser
Mark Godfrey
Ann Goldstein &
Christopher Williams
Ray Graham
Evan & Anne Hall
William Hamilton
Sarah Harte & John Gutzler
Richard & Lotsie Holton
Susi & Jochen Holy
Fredericka Hunter
Joseph Itz
Buck Johnston &
Campbell Bosworth
Jenny & Trey Laird
Bert Lies & Rosina Lee Yue
Betty MacGuire
Sarah Miller Meigs &
Andrew Meigs
Martin & Kitty Mitchell
Elisa Nuyten
Jon Otis & Diane Barnes
Matt Powell
Joni & Tim Powers
Bob Rennie
Jody Rhone & Tom Pritchard
Evelyn P. & Edward W. Rose III
Glen A. Rosenbaum
Keith Swinney & Lyle Williams
Annemarie & Gianfranco Verna
Laurie Vogel



DAN FLAVIN, UNTITLED (MARFA PROJECT), 1996

Catherine Walsh
John Walsh
Leslie B. Rubler Warner
Warren Weitman & Eve Reid
Thomas Wong
David & Sheri Wright

\$500-\$999

Big Bend Banks,
Marfa National Bank
Lou & Christy Cushman
Jeffrey Elrod
Matthew Goudeau
Gerry & Rebecca Grace
King Grossman
Lauren Harrison
James Kelly
Susan Lindberg
Michael Phelan
J.A. Robins
Paul Robinson
Barbara Glazer Rosenblatt &
Randall Lee Rosenblatt Family
Fund of the Dallas Jewish
Community Foundation
Andrew Schirmeister III
Gen Umezu
H. Keith Wagner
Clint Wells
Kevin Williamson

\$250-\$499

Claire & Douglas Ankenman
John H. Baker
Jane Berman
Kristin Bonkemeyer &
Douglas Humble
William G. Butler
Peter C. Caldwell &
Lora J. Wildenthal
Don & Britt Chadwick
Brenda & Sorrel Danilowitz
Ann Daughety
Marco Donati
Thomas & Joell Doneker
Esta & Robert Epstein
Steven Evans
Ann Garvin & Bruce Matney
Ralph Gillis
Richard Gluckman & Tiffany Bell
Vilis Inde & Tom Jacobs
Pamela Joyner
George B. Kelly
John M.C. King
David Leclerc & John Tevis
William & Janet McDonald
Megan Meece
Mary Virginia Reeder
Ivan Serdar & Brian Espinoza
Barbara Swift
John F. Thrash
Dr. J. Tillapaugh
Georgia E. Welles

\$100-\$249

Ronald Ahlers
Katherine & Dean Alexander
Joe Allen
Michael Alper

Joe R. Arredondo
Christine Aylward
Peter Ballantine
Gerard & Sharon Balsley
Paul & Ilene Barr
Sue & Joe Berland
Walter & Rosalind Bernheimer
Deborah Bernstein
Dagmar & Christopher Binsted
Christa Blackwood
Roxanne Bloom
Maurice Bobb
Charles Boone & Josefa Vaughan
Kathy & Albert Bork
Stefan Brechbühl
William Bricken & Ida Siegfried
Mike Bianco & Emily Brink
John & Anita Briscoe
Ted & Kay Bryant-Wardlaw
Charles Butt
Barbara Buzzell
Robert & Laura Cadwallader
Jerry Campbell
Kenneth Capps
Zachary Cardwell &
Phoebe Kosman
Neal Carlson
Chris Carson
Barbara Cash
Amelia Chan
Alexandra Chemla
Alison Chemla
Lili Chemla
Robert Colaciello
Frances Colpitt & Don Walton
Amy Conway
John R. Craft
Don & Valerie Culbertson
Lhosa Daly
Jay Dandy
Al Davis
Joe & Wendy Davis
Rosemary Davis
Paul & Sandra Dennehy
Vincent Doogan
Roberto & Mimi Dopson
Kristi Dykema
Thomas Edens
Robin & Glen Eisen
Dr. Thomas Eizenhofer
Tyler Fischbeck
Karen Fishman
Urs Peter, Carol & Lucas Flueckiger
Bill & Diane Arnold Frazier
B. Harah Frost
Hannah Frost & Stuart Sussman
Yoko Fukuda
Lori Gal
Greg Geist
Kate & Andrew Geller
Richard Gibbs
Carolyn Glasoe & Chris Bailey
Stuart & Fern Gleichenhaus
Jane Golden
Stephen Redfield &
Robert Gonzalez
Paul Greenaway
Cathy Gretencord
Harvey & Kathleen Guion

Mark Gunderson
Daniel Habegger &
Deborah S. Zahar
Kathryn & David Halbower
Susan J. Halbower
Earl & Janet Hale
Christopher & Sherrie Hall
Matthew Hall
Kenneth Hamma
Jeff Hamrick
Mark & Lindsey Hanna
Steven Hays
Birgitta Heid & Robert Mantel
Maryellen Hicks
Barbara Hill
Christopher C. Hill &
Rudy Choperena
Nelson Hsu
William & Jean Hubbard
Cody Hudson
James Hunter
Craig Ivey
Judy D. Jacobson
Eric R. Janovsky
Dolores D. Johnson
Jenny Johnson
Michael & Suzanne Johnson
Jessica Karcher
Karen Kelley & Merritt Clements
Jean Landry & Richard Bullock
Bryan Lari & Charlie Alvarado
Arthur Leibundgut
Zoe Leonard
Linda Hooper
James & Stephanie Loeffler
Thomas Logan
Elizabeth Lord
Char & John Lundeen
Victor Lundy
Linda Lynch
David Madson
Matt Magee
Patricia Mares
Lawrence Markey
David Marskell
Jon & Betsy Martens
Lauren Meader
Marsha & Jim Meehan
Bob Miles
Marilyn Miller & Bob Huntley
Megan Mills
Mark Minkley
Kelly Mitchell & Sean Garman
Maxwell Moon
Michael & Lea Morgan
James Morris &
Cindy Zemis-Morris
Donald R. Mullins, Jr.
Margaret A. Mullins
Jacqueline Northcut
Amy Owen
Jean Pagliuso & Tom Cohen
Kevin L. Padilla
Dr. Werner Peters
Carolyn Pfeiffer
Jeanne Pinkerton
Sean Paul Pluguez
Rick Price
Joni Raba

Dolores Ranhofer
Jodi Rappaport
Tom Rapp & Toshifumi Sakihara
David Reed & Lillian Ball
James Reeder
Mark Reynolds
James R. Rhotenberry, Jr.
Grant & Sheri Roane
Seth Rodewald-Bates
Autry Ross
Carolyn & Vern Rosson
Alfonso Ruocco
Mallory Ruymann
James & Frances K. Sage
Dieter Schwarz
Arlene Shechet
Adam Sheffer
Joshua Wolf Shenk
Kate Shepherd &
Miles McManus
Lara Niemira Shepherd
Richard Shiff
Susan Shoemaker &
Richard Tobias
Mr. & Mrs. John E. Shore
Stephanie & Bill Sick
Hak Sik Son
Glenn Smith, Jr
Stijn Spaapen
Eric St. Clair
Beau Staley
Mark Stankevich
George & Lois Stark
Karen D. Stein
Carolann Swanson
Laura Sweeney
Chris Taylor
Kate Tews
Bette P. & Ralph Thomas
Janice Tirapelli
Marc Treib
Tina & John Evers Tripp
Sylvain Tron
Max Underwood
Chester Urban
Karien Vandekerhove
Kelly & Jack Waters
Henry & Maria Wegmann
Mark T. Wellen
Alexandra Wettlaufer &
Art Carpenter
Jeff White
Madeleine Wilhite
Christopher Wool &
Charline von Heyl
Konrad P. Wos
Bill & Alice Wright
Malcolm & Marj Wright
Janet Zimmerman

\$50-\$99

Laura & Jean Pierre Albertinetti
Kathryn Allen
Amy Hardberger
Bob Anderson
Geraldine Aramanda
Karl H. & Gudrun H. Becker
Richard Bender
Ingrid & Theodor Boeddeker

Dr. Charles M. &
Anne Ponder Boyd
Larry Brownstein
Robert Buggert
Kathy Carr
Professor Claudio Cobelli
Paul Connah
Mary Crowley
Ellis Edmunds
Lauren & Travis Essl
Anne Farrell
Juanita Fralin
Dr. Stanley Grabias
Patty Greenfield
Peggy Greenfield
Dietrich Groh
Jane Hiller
Travis Hill
Anne S. Johnson
William B. Jordan &
Robert Brownlee
Barbara Joslin
Joan Kelleher
Jane Kelly
William Koenig
Jeffrey & Florence Laird
Mark Levine
Jane & Rick Lewis
Ike & Valda Livingston
Linda Lorenzetti
Lee Lumley
Terry Mahaffey
Marc Zeitschik
Adair Margo
Roberta Margolis
Honday McAlmon
Robin Merlo
Michelle Murphy
Robert Nicolais
Jean Otrakji
David Partridge
Mark Petrick
Paul & Yolanda Pilsner
Anne Plumb
Thomas Poth
Ferrell Reed
Hilda & Steve Rosenfeld
Walter Rosett
Judith N. Ross
Robert Schmitt
Kim Smith
Linda Stark
Keith Swift
Barbara G. Teeter
Marlys Tokerud
Harry Travis
Mary Vernon
Peter Walker & Jane Gillette
John F. Wells
Kathleen White
Ronald Wilkniss
Richard & Judy Winkler
Amy Witt
James Wittenberg
Elizabeth Wooley
Adelina Zamarippa

Visitor information

Información para visitantes

The museum is open Wednesday through Sunday. Works by Donald Judd are available for self-guided tours and are also included on all guided tours. The full permanent collection is accessible by guided tour only.

SELF-GUIDED TOURS OF DONALD JUDD'S WORK

Donald Judd's
15 Untitled Works in Concrete
(Free Admission)
9:00 AM – 5:00 PM,
Wednesday through Sunday

Donald Judd's
100 Works in Mill Aluminum
2:00 PM - 4:00 PM, Friday through Sunday
\$10 Adult, \$5 Student

GUIDED TOURS

Full Collection Tour
10:00 AM to 4:00 PM
(lunch break from 12:00 - 2:00 PM),
Wednesday through Sunday
\$25 Adult, \$10 Student

Selections Tour Donald Judd,
John Chamberlain, and Dan Flavin.
11:00 AM to 1:00 PM,
Wednesday through Sunday
\$20 Adult, \$10 Student

Please reserve in advance to guarantee a place on a guided tour, either online at www.chinati.org or at 432.729.4362.

Tours of the collection are free to Chinati members, children and students under age 17, and residents of Brewster, Jeff Davis and Presidio counties.

JUDD FOUNDATION

Tours of Donald Judd's residence, la Mansana de Chinati, "The Block," and studios are offered through the Judd Foundation. Reservations can be made at juddfoundation.org.

El museo está abierto de miércoles a domingo. Las obras de Donald Judd están disponibles en visitas auto-guiadas y también están incluidas en todas las visitas guiadas. La colección permanente completa sólo es accesible a través de visitas guiadas.

VISITAS AUTO-GUIADAS DE LA OBRA DE DONALD JUDD

Las 15 obras sin título de hormigón de Donald Judd (Entrada Libre)
9:00 AM - 5:00 PM,
miércoles a domingo

Las 100 obras de aluminio con acabado de molino de Donald Judd
2:00 PM - 4:00 PM,
viernes a domingo
10\$ Adulto, 5\$ Estudiante

VISITAS GUIADAS

Visita Completa de la Colección
10:00 AM a 4:00 PM
(descanso para almorzar de 12:00 - 2:00 PM),
miércoles a domingo
25\$ Adulto, 10\$ Estudiante

Visita de Selecciones Donald Judd, John Chamberlain y Dan Flavin.
11:00 AM a 1:00 PM, miércoles a domingo
20\$ Adulto, 10\$ Estudiante

Por favor, haga su reserva con anticipación para garantizarse un puesto en la visita guiada a través de la página web www.chinati.org o bien llamando al 432.729.4362.

Las visitas a la colección son gratuitas para los miembros de Chinati, los niños y los estudiantes menores de 17 años, y para los residentes de los condados de Brewster, Jeff Davis y Presidio.

FUNDACIÓN JUDD

Se ofrecen visitas a la residencia de Donald Judd, la Manzana de Chinati, "El Bloque," y los estudios a través de la Fundación Judd. Se pueden hacer las reservas en www.juddfoundation.org.

Acknowledgements

Agradecimientos

Chinati thanks the following individuals and organizations for giving generously of their time and talents to the museum over the past year.

Arber and Son Editions
Artemis Fine Art Services, Dallas /
Eric Smith and Scott Gleeson
Maryam Amiryani
Larry Bell
Dylan Bemberg
Big Bend Brewing Company
Big Bend Coffee Roasters
Blackwell School Alliance
Joey Benton
Blanton Museum of Art,
The University of Texas at Austin
Krista & Adam Bork
Bruker Elemental / Dr. Bruce Kaiser
Serry Butcher
Cochineal
Francesca Consagra
James Cook
Lynne Cooke
Clark Coolidge
Rob Crowley
Tim Crowley
Crowley Theatre /
Tim Crowley and Jennifer Bell
Brenda Danilowitz
Al Davis
Donna De Salvo
E&C Construction
David Egeland & Andrew Friedman
Deborah Eisenberg
Francesca Esmay
The Food Company, Dallas
Food Shark/Future Shark
Ford, Powell & Carson
Richard Gachot
Getty Conservation Institute /
Tom Learner and Lynn Lee
Joey Gold
Gourmet Kostadinova
Ginger Griffice
John Gutzler
Betty Grajeda
Jose Grajeda
Robert & Rosario Halpern
Christina Hejzmanek & Pat Keeseey
Charline von Heyl
Roni Horn
Harry & Shelley Hudson
Robert Irwin
Buck Johnston
Judd Foundation / Mette Carlsen,
Caitlin Murray, Craig Rember,
Rico Roman and Randy Sanchez

Chinati da las gracias a los siguientes individuos y organizaciones por entregar generosamente su tiempo y su talento al museo a lo largo del último año.

David Jurado
Brenda & Jasper Klein
KRTS, Marfa Public Radio
Charles Mary Kubricht &
Ron Sommers
Lindley Corp / Chase Lindley &
Rachel Osier Lindley
Virginia Lebermann / The Capri
Zoe Leonard
Nate Lowman
Maiya's Restaurant
Marfa Book Company / Tim Johnson
Marfa ISD / Mary Boyd, Andrew Peters,
and Cynthia Wimberley
Marfa Maid Dairy / Malinda Beeman
Marfa Public Library
Steve Morse
Eleonora Nagy
Pensacola State University
Presidio County 4H Club
Presidio County Agri-Life Extension,
Jesse Lea Schneider
Dan Ray
Noelle Reed
James Rodewald
Judith Ross
Rosa Pereira
Emily Rauh Pulitzer /
The Pulitzer Foundation for the Arts
Seeds of Change
Wallace Shawn
Shelley M. Smith
Simpson, Gumpertz & Heger
Gory Smelley
Sounds Modern
Southern Methodist University
Peter Stanley
Marianne Stockebrand
Nick Terry
Texas Master Naturalists,
Tierra Grande Chapter
Texas Tech University
David Tompkins
Hester van Royen
The Get Go
The University of Texas Center Space
The University of Texas at El Paso
Tumbleweed Laundry
John Volz
Whitney Museum of American Art,
Conservation Department
Catherine Williams
Bertha Zubiate

\$5.-
Volume 18 / Volumen 18

October 2013 / Octubre de 2013
ISSN 1083-5555

©2013 The Chinati Foundation /
La Fundación Chinati, the artists and
authors / los artistas y autores.

Credits Créditos

Covers, pp. 1, 62-67, 69, 71-78: courtesy Betty
Cunningham Gallery; pp. 4-7, 81-85, 98-105:
Chinati Foundation archives; p. 8: Douglas Tuck;
p. 9: Philipp Scholz Rittermann, courtesy Seces-
sion; pp. 10-12, 15: Jason Tomme; pp. 18, 20,
23: Joshua White, courtesy Judd Foundation;
pp. 24 (left), 26-27: Graham S. Haber, courtesy
the Morgan Library & Museum; pp. 24-25 (cen-
ter), 29-31: Florian Holzherr, courtesy Pulitzer
Foundation for the Arts; pp. 25 (right), 33: Ja-
son Mandella, courtesy the Museum of Modern
Art; p. 32 (upper): Adam Reich, courtesy David
Zwirner Gallery; p. 32 (lower): Sean Weaver,
courtesy the Museum of Modern Art; p. 38: cour-
tesy Rob McBroom; p. 45: US FWS federal duck
stamp program; p. 79: courtesy Nate Lowman;
pp. 86-87: courtesy Yuh-Shiuh Wong; pp. 88-
89, 96: Thomas Strub, courtesy Hernan Bas; pp.
90-92, 97: Jered Sprecher

All Donald Judd artworks © Judd Foundation,
licensed by VAGA, New York, NY. Courtesy Judd
Foundation Archives
Donald Judd text © Judd Foundation

All Dan Flavin artworks © Stephen Flavin /
Artists Rights Society, New York
All Robert Irwin artworks © Robert Irwin / Artists
Rights Society, New York
All other works © the artists

Docents Docents

Alexandra Anello
Valerie Arber
Yoseff Ben-Yehuda
Eugene Binder
Sterry Butcher
Dani Cardia
Al Davis
Sonia Epstein
Jana La Brasca
Moritz Landgrebe
Ralph McKay
Stephan Pascher
Elizabeth Redding
Susan Simmons
Nick Terry
Ross Young

Guards Guards

Jessica Brassler
Reece Brassler
Travis Bubenik
Claire Campbell
Jack Copeland
Lisa Copeland
Mary Etherington
David Gomez
Celia Hollander
Roy Llanez
Patrick Rivera
Hillary Rivera
Suzette Sanchez

Colophon Colofón

Rutger Fuchs
Amsterdam,
Graphic Design / Diseño Gráfico

Miriam Halpern
Barcelona, Spanish Translations /
Traducciones al español

David Tompkins
New York City,
Copy Editor / Corrector

Rob Weiner
Marfa/New York City,
Editor

Ross Young
Marfa,
Assistant Editor / Editor Asistente

Staff Personal

Gracie Conners
Bookkeeper /
Contable

Marella Consolini
Chief Operating Officer /
Directora de Operaciones

Alberto Garcia
Caretaker /
Ujier

Tara Guevara
Caretaker /
Ujier

Sandra Hinojos
Office Manager /
Director de Oficina

Bettina Landgrebe
Director of Conservation /
Directora de Conservación

Miguel Leyva
Groundskeeper /
Jardinero

Cory W. Lovell
Visitor Services Associate /
Especialista en Servicios a Visitantes

David Martinez
Foreman /
Capataz

Juan Martinez
Maintenance Supervisor /
Supervisor de Mantenimiento

Pamela Mattera
Senior Manager for Institutional
Advancement / Gerente de Donativos Anuales

Nicolas G. Miller
Visitor Services Manager /
Gerente de Servicios a Visitantes

Jenny Moore
Executive Director /
Directora Ejecutiva

Ann Marie Nafziger
Director of Education and Outreach /
Directora de Educación y Divulgación

Michael Roch
Education Associate /
Especialista en Educación

Dan Shiman
Technology and Data Specialist /
Especialista en Tecnología y Datos

Kelly Sudderth, CPA
Chief Financial Officer /
Directora Financiera

Rob Weiner
Associate Director /
Director Adjunto

Board of Directors Consejo Directivo

Brooke Alexander
New York City

Douglas Baxter
New York City

Lori Chemla
New York City

Andrew Cogan
New York City

Arlene Dayton
Dallas

Vernon Faulconer
Tyler

Mack Fowler
Houston

Sam Hamilton
San Francisco

William B. Jordan
Dallas

Raoul Kennedy
San Francisco

Trey Laird
New York City

Michael Maharam
New York City

Anthony Meier
San Francisco

Annabelle Selldorf
New York City

Sir Nicholas Serota
London

Richard Shiff
Austin

Catherine Walsh
New York City

Christopher Wool
New York City

HONORARY DIRECTORS CONSEJO DIRECTIVO HONORARIO

Rudi Fuchs
Amsterdam

Franz Meyer
Zürich

Annalee Newman
(1909-2000)

Brydon Smith
Ottawa

—
Marianne Stockebrand
Director Emerita, Marfa

This publication has been generously supported by

**FREDERICKA HUNTER
LLWW FOUNDATION
THE PACE GALLERY
EMILY RAUH PULITZER**

