

Yves

Klein /

Stanley

Whitney

Yves Klein

Stanley Whitney

This Array of Colors



GALERÍA CAYÓN

MENORCA

Hans Ulrich Obrist interview with Stanley Whitney

March 9th, 2019

Stanley Whitney's Studio, Ridgewood, NY

Hans Ulrich Obrist: I want to begin with the beginning. I wanted to ask you how you came to art, and if there was an epiphany? Or how art came to you...

Stanley Whitney: I always made art. I drew on everything when I was a kid. I was always drawing - constantly. The worst thing was that after kindergarten, I had to start reading. When you first go to school, you can draw and do what you want, and then all of a sudden, you have to learn ABCs. I always felt like that was a real drag. I was always drawing, but my parents had no sense of that. You know, what that was. But I was always making art.

HUO: You said that there was music before art, because you were friends with many musicians. It's interesting, Dan Graham always says we can only understand an artist if we understand what music she, or he, or they listen to.

SW: Well, Philadelphia is a real music town, so I grew up with music. In the black community, the music was always there. You would go to bed with the radio on, and you would wake up with the radio on. First, it was rock and roll. Then, in public high school, I got involved with jazz and discovered [John] Coltrane and Ornette Coleman. I started coming to New York and going to clubs. I knew the music, but I didn't know the art. Even growing up where I did near Philadelphia, I was right next to the Barnes Foundation, but I never went to the museum. I was involved with a small black community, and there was not really art.

HUO: Was there any encounter with art that was an awakening for you?

SW: Not until I went to art school. When I was young, I went to a little local art school. We had to do a portrait of a woman, and I made the painting with every color on my palette. Everyone else's paintings were kind of realistic. I looked at mine, and it was really different. I took it home and my parents said "What's that?" and I never went back. Art school was really the beginning, where I could really immerse myself in art and discover artists. As a kid, I thought I'd be an illustrator, and make money. That was the idea. I could draw. In those days, the newspapers had illustrations of fashion - very simple drawings - and I could do those at age 10 or 12.

HUO: So the drawing was always there. You never stopped.

SW: I drew all over my father's wall. If there was a blank piece of paper, I drew on that. I always drew. And the color was always there. I made a few oil paintings in high school, and I always used a lot of color. I always loved color.

HUO: I found an interview where you say that looking out of the window during school, and thinking about windows, was inspiring.

SW: I was always looking out the window. [laughs] I was always more of a visual person. The school I went to was on a hill, and you could see all the way to downtown Philadelphia. I wasn't interested in what they were talking about in high school. I was a very bad student.

HUO: I'm always interested in catalogue raisonnés, like the Zervos of [Pablo] Picasso. When you look at the early catalogue of an artist, sometimes it's numbered, and an artist says "that's my first work". Where would you say your catalogue raisonné begins? Where would you say the student work ends, and that's the number-one work which is valid?

SW: Well, two things happened. When I was in undergraduate school in Kansas City, I would look at different paintings and try to copy. I would be looking at [Gustave] Courbet and Edvard Munch, and then I found [Mark] Rothko. I would make things up and try different kinds of ideas. When I got to New York in 1968 all of a sudden I saw work like, Barnett Newman, and I couldn't figure out what that was, or what I could steal from that, what I could make from that. So I was just trying everything. I was painting on the floor. I would paint with a mop or a broom. Everyone was trying to come up with a new idea about painting. That's what I did until about 1976, 1978. Then I slowly went back to drawing, and the drawing is like the paintings.

HUO: In some of your early work there are quite loose color surfaces, and there is a lot of space around color fields. That was before you put the colors next to each other. Can you talk a little bit about that, about the early work, because in the '70s and '80s, the kind of lightness and air in your paintings had to do with the air you left around the color...

SW: In those years, I had real interest in [Jackson] Pollock, and how open and how airy his paintings were. And how full they were. I was also traveling a lot across the country - in the '80s, I was teaching at Berkeley. The landscape, or the sky, became my idea of space. I would paint a field of color, and things were on that space. I kept thinking that if I put the colors next to each other, I would lose the space. I would suck the space out. It wouldn't breathe.

HUO: So you were worried it would suffocate? Which isn't the case at all.

SW: I was worried it would suffocate. Then I realized the space is in the color. Before that, I was very critical of the Color Field painters, because I didn't think their structure was very good. They didn't draw, and for me drawing was always the key. My early work, even up to 1992, is a lot more about drawing, a lot more gestural. But then I got tired of the gesture. I didn't want the paintings to be abstract expressionist, and I didn't like the idea of graffiti either. I want the openness of a [Jackson] Pollock, with the color and depth of, say, a [Mark] Rothko.

Those were the things I was struggling with, how could I have all those things in a painting. I was always struck with the idea of having a lot of different kinds of ideas within one painting.

HUO: Too many things were in one painting, or..?

SW: No, having as many things as I could within one painting. Like a painting inside a painting inside a painting.

HUO: I have here two trips - the Italy trip and the Egypt trip. Which was first?

SW: The first was Italy.

HUO: What was the epiphany of Italy?

SW: Well, it was Caravaggio...

HUO: And which Caravaggio paintings struck you?

SW: The paintings in Santa Maria del Popolo really stuck me - *The Conversion of St. Paul*, *The Crucifixion of Saint Peter*. The structure of those painting, how outrageous they were, struck me. The dynamics of dark and light in those paintings - It wasn't so much about color. It was more about structure. I mean, there's a horse's ass in your face, someone's dirty feet in your face, those kinds of things. Those paintings are really outrageous.

HUO: And then you went to Egypt. Can you describe that?

SW: Well, I went to Egypt in the early '90s. I think it was the winter of 1993. I was really kind of anxious about going to Egypt. My wife had just gotten pregnant. So we were expecting a kid and I knew, if I don't go to Egypt now, I'll never get there. It's easy to go from Rome to Egypt, rather than New York to Egypt. I don't know why I had to go to Egypt. But when I went there, I had an epiphany - I can put the color side- by- side.

HUO: And what gave you this epiphany in Egypt?

SW: Seeing the architecture. Being in a tomb, being in places where you had these pillars that were so big you couldn't take photos of them. And just seeing the pyramids - they were just so big. It's not really logical; I just realized I could put the colors next to each other there. Before that I was very fearful. I thought, like we were talking about, that the air would be sucked out. It came to me then that space was in the color.

HUO: Soon after you settled on your format - one could say it's a format that you invented - it's always square and there are these irregular rectangles of colors within the square. In Egypt, you had the epiphany, but when did you put it for the first time on paper or canvas? Do you remember that first painting or drawing?



Caravaggio, *The Conversion of Saint Paul (The Conversion on the Way to Damascus)*. 1601. Oil on canvas. 91 x 69 in. Cerasi Chapel, Basilica of Santa Maria del Popolo. Rome, Italy.

SW: That must have happened later, in Italy - I was there for five years. There were a lot of paintings I did in Italy that weren't square - they were all rectangles. I got rid of the rectangle because I thought the rectangle felt more like a landscape. I can work very easily in a rectangle, where things spread out. The square came because it was more difficult to paint a square - to get a good rhythm in a square. I thought it gave it more drama, so I went to the square.

HUO: When did you come to the composition? Even if they are so different, the structure seems to be always the same.

SW: I got to that format because I want to get to the color immediately. I don't want to have to work on a drawing, work on a structure, and then add the color. So this format allows me just to get to color. I thought a lot about the format when I was in Italy. I spent a lot of time at the Vatican, and looking at the facade of Palazzo Farnese, and thinking about how they're built. I looked at a lot of ancient pottery, both Greek and Roman, in terms of how things were set up - one tier, another tier, and another tier. Another thing I really liked, from Morris Lewis, was the idea of gravity. That's how that happened. With this kind of system, it allows me a lot of freedom. The paintings are all the same, but they're all totally different. I think about them almost like people - we're all the same, but we're totally different.

HUO: I often see amazing drawings of yours, and sketches. These are not preparatory sketches?

SW: Because there's so much drying time with the oil paintings, if I'm not painting, then I'm drawing. If I'm drawing all the time, that kind of keeps me in shape so that when I get to the paintings, I'm fearless. Everything depends on the medium. Marina, my wife, gave me some colored pencils and I started doing colored pencil drawings. I discovered gouache and started making these gouaches. If I change medium, things change. Because I'm not really using line much in my paintings, when I go to black and white I use line. When I got out of art school the paintings weren't going anywhere, so I started going back to drawing. What led me to drawing, was that I used to go to the Guggenheim and there'd be these beautiful, sepia [Vincent] Van Gogh drawings. And I thought about how exciting they were in terms black and white. They seemed as exciting as paintings, in terms of color. So I started making these drawings, trying to have them be as colorful as the paintings.

HUO: When talking about the process of the painting, I think it's always interesting when a painting stops. You said that the moment to stop is when, if you change one part, the whole thing falls apart. So making the decision to add something means risking everything. How do you conclude a painting? When do you feel it's finished?

SW: The painting tells me when it's finished. When everything in the painting equals out, and no color gets in the way of any other color, and they have good transitions, then I know it's finished. If one color dominates, and you can't get from one color to another, I have to keep going. I think a lot about transitions. [Paolo] Veronese, he always had great transitions - a lot of color and great transitions. When things are really democratic and equal, I know I'm finished.



Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola and Giacomo della Porta, *Palazzo Farnese*. 1514-c 1585. Rome, Italy.

HUO: What's the role of the small paintings? There are many, many small paintings here...

SW: At the end of the day, when I'm done painting the big ones and I have paint left over, I paint the small paintings. By the time I get to the little paintings, I could care less. [laughs] I just like using every color I have. I never go back into them. I paint them very quickly and I'm done - whatever happens happens.

HUO: You said that painting for you is about color, but it's also about getting the right rhythm - getting the right combination. Again, it's an analogy to music - you've said it's like call and response. In terms of the process, I want to ask you to tell me a bit more about this - color calling another color...the rhythm... the call and response. How does that call and response work, and how do you build up the rhythm?

SW: I think that's just my background. Music was such a big thing. The idea of getting the right rhythm... it's really part of me, being Afro-American, and how important music was. In terms of Africa, when they got here they couldn't get that out of us - the music. I think music really saves us. That's something that I kind of inherited. When I saw [Paul] Cezanne, I felt this kind of rhythm. I thought, 'Oh, sort of like Charlie Parker'. It made sense to me in terms of his rhythm. That's the thing that's different about me than maybe, say, someone like Donald Judd. The work doesn't stay still. It doesn't behave. I don't want the color to behave.

HUO: We're doing this interview for the catalog for Menorca, where your work will be presented with an installation of *Pure Pigment*, the blue pigment of Yves Klein. Raymond Hains, the French artist, was a very close friend of Klein in the '50s. He always said that kind of blue was "personified abstraction". Many artists at that time were occupying one thing. Klein occupied blue. And you said quite early on you had a resistance to that. You wanted the whole pie.

SW: I do! [laughs]

HUO: There are similarities with Klein I want to ask you about, but that's a big difference. You never had that personified abstraction...

SW: When I came to New York in the '60s, Barnett Newman had this and Clifford Still had this. People had different things. I didn't want to give up aspects of [Gustave] Courbet, or aspects of different artists. When I paint these paintings, these different areas, I can include a lot of different ideas about painting.

HUO: With Yves Klein, the blue, it became a particular abstraction, but you never had that focus on one color...

SW: No, I could never focus on one color. But I think in those days, people were trying to come up with different kinds of ways of making art. There were a lot more rules and regulations than there are now.



800 Thoughts and Dreams. Oil on linen. 96 x 96 in. 244 x 244 cm.



HUO: Are there colors you never use?

SW: I once said I wanted to use all the colors in the universe, but I obviously don't get there. If you saw all my work together, you'd see how the color changes. It depends on where I am. It depends on a lot of things. I realized because I was in Italy for five years, the paintings I made became more Italian. They were softer, quieter paintings.

HUO: What about the colors of these paintings we are seeing here?

SW: I don't know - time will tell. I don't know how much these are about these days and times. I'm using a lot of red.[laughs] I don't know why...

HUO: Etel Adnan, my friend, the painter and poet from Lebanon who lives in Paris, says, "red always wins."

SW: Ah! Maybe so. I have no control over the color. Sometimes I wake up in the morning and think I'm going to paint a painting with blue, and this or that. I can't plan things. It gets in the way. I have to just let it go, and I go with my urges. One thing about being a process painter is that you make the painting tell you what to do. Once you put down a mark on the canvas, you have a relationship. I put a color down on the canvas, then I have that white and I have that color, and I deal with that relationship.

HUO: That means the painting is kind of like a living being. Yves Klein said, "each color expresses a living world and I express these worlds in my painting. Each color nuance is clearly a presence, a living being, an active force that is born and that dies after living a kind of drama in the life of colors."

SW: I totally agree with that. The color tells me what happens next, or where do I go. When I come to the studio, I try to clear my head of any ideas. I have an idea of the structure and that's all I have. Then the colors tell me where to go. The paintings sort of make themselves. The drawings tell me where the color is in space. Because otherwise, the color can just be decorative. You don't want color to be decorative. You want color to have an intellect.

HUO: And that's, again, connected to Klein because he says, "the line travels through infinity, whereas color is infinity." That's true for you, no?

SW: That's true. Where these are in space, that's because of my drawing. The weight of these, the density of these, the clarity of these, is through the drawing.

HUO: He also says, this is the last quote of Yves Klein, that he attempted to attain that "degree of contemplation where color becomes full and pure sensibility." Can you talk about that? About the notion of contemplation in the work...

SW: I think a painting is meant to be lived with, not looked at. They're always changing, and they change with you. Whether it's a morning, or late at night, they inform in different ways. That goes back to me looking out the window – there are so many things to look at.

HUO: Marcel Duchamp said that “the viewer does half of the work”, and, in your case, you also have a beautiful quote; you said, “the paintings aren't hard to make, but they're hard to see”; hard for you to see and hard for the viewer to see. Can you talk a little bit about that Duchamp sentence, and its role in your work?

SW: I'm the first viewer, and hopefully the most critical viewer. I don't think people will ever look at the paintings as hard as I do. Usually, when I paint a painting, I never like it. I'm always upset. I always think “oh god, it's terrible.” I can't see a painting until I've moved on to another painting. Once it's history, then I can see it. It takes a while to see things, because you're painting things you don't recognize. So you don't know if they're good or bad. It takes you a while to recognize it. The paintings are meant to be like open space. If you open the space up, then people are capable of a lot of things - a lot of thoughts.

HUO: There is freedom...

SW: There's freedom. Freedom to wander and to think. People talk about the paintings in terms of color - how they relate to a color, or what seeing a color makes them think. When you're thinking about having a painting, and choosing which one you'd want to live with, there's a whole other conversation in terms of color and space, and why you identify with one more than another. It's about opening the space.

HUO: That opening and freedom is not only in the viewer, it's also in your process. I'm from Zurich, and there was [Johannes] Itten, with the Swiss Beaux Arts, he had a color theory, and Goethe had a color theory, and [Josef] Albers had a color theory. It seems that you don't start with a color theory. You often talk about the unpredictability of colors - it's the opposite of a theory. It's unpredictable. It's like life. You say you put the color down and you don't really know what's going to happen when you put another color next to it. I wanted to ask you about unpredictability versus color theory. Or maybe you do have an unwritten color theory?

SW: No, I have no color theory. I like to leave it as pure magic. I don't know anything about color. [laughs] People say the color does this, or the color does that. And I say the color does what it does.

HUO: Yve-Alain Bois wrote about Mondrian's paintings as models for society. If you talk about openness and freedom - it's political.

SW: It's very political. I feel like my paintings are very, very political, in terms of who I am, where I come from, how I make these, and why I make these. Even identifying who I am in these paintings - being Afro-American is such an issue in this country, and where that is in the paintings.

HUO: Can you talk about the role of titles?

SW: Titles are another way of opening things up. Or a way to have things said out loud. I named a painting 'Aretha', which I love, because then people have to say, "Where's Aretha?", "Who has Aretha?", or "I love Aretha." Titles also identify who I am. If you did a book on my titles, you'd figure out a lot about who I am. They mix up everything from politics, to music, to silliness - all kinds of things. It's another way of people getting involved in the work. It shows the depth of my understanding of politics, or race, or the world in general. It's not easy for me to always name them.

HUO: Etel Adnan gives many titles. Reading of Etel is good for titles.

SW: [laughs] Exactly, exactly. Some people are good for titles. The titles are important. It's like naming your kids.

HUO: Gerhard Richter once told me that "art is the highest form of hope". Do you have a definition of what art is for you?

SW: Well, I would agree with that. Art, to me, it's putting love into the world. The world needs a lot of love.

HUO: Rainer Maria Rilke wrote a book that's advice to a young poet. Do you have advice to a young artist?

SW: My advice is just believe in the work. Believe in yourself. Trust the work and be fearless. I always told students: you do what's best for the work. Whatever the work needs, you do what's best for the work. Getting a job and making a lot of money - if it's not good for the work, you don't do it. When I got out of school, I got a job teaching at a university in Rhode Island. It was wonderful. I could sail, I had a nice place, I could be at the beach every day, but it wasn't good for the work. I left. It would have been a good life, but it wasn't good for the work.

HUO: So you always do what is good for the work?

SW: You feed the work. Whatever the work needs, you feed the work.

HUO: Our first collaboration was 2003, 16 years ago. Utopia Station. Can you talk about Utopia? What is Utopia for you?

SW: I guess total freedom - total freedom to do whatever you want, be whatever you want, and have nothing get in your way.

Hans Ulrich Obrist entrevista a Stanley Whitney

9 de marzo de 2019

En el estudio de Stanley Whitney, Ridgewood, Nueva York

Hans Ulrich Obrist: Quiero empezar por el principio. Quería preguntarte de qué manera llegaste hasta el arte, y si hubo una epifanía. O cómo llegó el arte hasta ti...

Stanley Whitney: Siempre hice arte. De niño hacía dibujos por todas partes. Dibujaba sin parar, constantemente. Lo peor fue que después de preescolar tuve que empezar a leer. Cuando empiezas a ir al colegio te dejan dibujar y hacer lo que quieras, y de pronto te ves obligado a aprender el abecedario. Siempre lo vi como una pesadez. Siempre estaba dibujando, pero mis padres no eran muy conscientes de ello. Ya sabes lo que era eso. Pero yo estaba creando arte continuamente.

HUO: Has dicho que la música estaba presente aun antes que el arte, porque contabas con muchos amigos músicos. Es interesante, Dan Graham siempre dice que solo podremos entender a un artista si entendemos el tipo de música que escucha.

SW: Bueno, Filadelfia es una ciudad totalmente musical, así que yo crecí rodeado de música. En la comunidad negra, la música siempre estaba presente. Te ibas a la cama con la radio encendida, y te despertabas con la radio encendida. Primero estuvo el Rock. Luego en el instituto, en secundaria, tomé contacto con el Jazz y descubrí a [John] Coltrane y a Ornette Coleman. Empecé a venir a Nueva York y a acudir a los clubs. Conocía la música, pero no conocía el arte. Incluso habiendo crecido cerca de Filadelfia, justo al lado de la Fundación Barnes, nunca visité el museo. Yo estaba metido en una pequeña comunidad negra y allí no se puede decir que existiera para nosotros el arte.

HUO: ¿Tuviste algún encuentro con el arte que supusiera para ti una revelación?

SW: Ninguno hasta que asistí a la Escuela de Arte. De jovencito fui a una pequeña academia de arte que había en el barrio. Teníamos que pintar el retrato de una mujer, y lo hice usando todos los colores de mi paleta. Los cuadros de todos los demás eran bastante realistas. Miré el mío y era completamente distinto. Me lo llevé a casa, y mis padres me preguntaron: “¿Qué es eso?”, y nunca más volví. La Escuela de Arte fue sin duda el comienzo; allí es donde realmente me podía sumergir en el arte y descubrir a otros artistas. De niño pensé que sería ilustrador y que así ganaría dinero. Esa era la idea. Sabía dibujar. Por aquel entonces los periódicos tenían dibujos sobre moda – dibujos muy sencillos, y yo a mis 10 ó 12 años era capaz de hacerlos.

HUO: Así que el dibujo siempre estuvo allí. Nunca lo dejaste.

SW: Dibujaba en todas las paredes de casa de mi padre. Si me encontraba una hoja en blanco, la usaba para dibujar. Siempre estaba dibujando. Y el color estaba presente siempre. Pinté algunos cuadros al óleo estando en Secundaria, y siempre empleaba muchos colores. Siempre me ha encantado el color.

HUO: Encontré una entrevista donde decías que mirar por la ventana estando en clase en el colegio, así como pensar en ventanas, era una fuente de inspiración.

SW: Siempre estaba mirando por la ventana. [risas] Siempre he sido una persona más bien visual. El Instituto al que iba estaba en una colina y desde allí te llegaba la vista hasta el mismo centro de Filadelfia. No me interesaba lo que me estaban contando en el Instituto. Era muy mal estudiante.

HUO: Me interesan siempre los catálogos razonados, como el Zervos de [Pablo] Picasso. Cuando uno mira en el catálogo las obras que pertenecen a los inicios de un artista, a veces están numeradas, y el artista dice de una: “esa es mi primera obra”. ¿Dónde dirías que empieza tu catálogo razonado? ¿En qué momento situarías el final de tu etapa como aprendiz, a partir del cual ya se podría decir de forma definitiva que una determinada obra es la obra número uno?

SW: Bueno, pues confluyeron un par de cosas. Cuando estudiaba bachillerato en la ciudad de Kansas, miraba diferentes cuadros e intentaba copiarlos. Estuve mirando obras de [Gustave] Courbet y [Edvard] Munch, y luego descubrí a [Mark] Rothko. Probaba cosas nuevas y experimentaba con ideas distintas. Cuando llegué a Nueva York en 1968, de pronto vi obras como las de Barnett Newman, y no conseguía entender bien qué era aquello o qué podría aprovechar y sacar de aquello. Así que me dediqué a probar de todo. Pinté en el suelo. Pinté con una mopa, con una escoba. Todo el mundo le estaba intentando encontrar un nuevo enfoque a la pintura. Eso es lo que estuve haciendo más o menos hasta 1976, 1978. Luego poco a poco regresé al dibujo, y el dibujo es como las pinturas.

HUO: En algunas de tus obras iniciales hay zonas bastante ligeras de color y dejas bastante espacio entre los campos de color. Eso fue antes de que pusieras los colores pegados los unos a los otros. Nos puedes hablar un poco de esto, de tu obra inicial, porque el tipo de ligereza y aire que hay en tus cuadros de los años setenta y ochenta tiene que ver con el aire que dejabas alrededor del color...

SW: En esos años sentía un verdadero interés por [Jackson] Pollock, y por lo diáfanos y aéreos que eran sus cuadros. Y lo plenos que estaban. Viajaba mucho también por todo el país, en los ochenta yo daba clase en Berkeley. El paisaje, el cielo, pasaron a ser mi concepto de espacio. Pintaba un campo de color, y en ese espacio situaba las cosas. No dejaba de pensar en que, si ponía unos colores junto a otros, perdería ese espacio. El espacio quedaría succionado. El cuadro no respiraría.

HUO: ¿Así que te preocupaba que el cuadro se asfixiara? Lo cual no es en absoluto el caso.

SW: Me preocupaba que se asfixiara. Entonces me di cuenta de que el espacio está en el color. Antes de eso era muy crítico con los pintores de Campos de Color [la corriente "Color Field"], porque no me parecía que su estructura fuera muy buena. No dibujaban, y para mí el dibujo era siempre la clave. Mi obra inicial, incluso hasta 1992, tiene mucho más que ver con el dibujo, es mucho más gestual. Pero después me cansé del gesto. No quería que mis cuadros fueran de un expresionismo abstracto, y tampoco me apetecía la idea del graffiti. Quería la amplitud de [Jackson] Pollock, con el color y la profundidad de, digamos, un Rothko. Con esas cosas me debatía, con cómo poder conseguir todo eso en un cuadro. Siempre me obsesionaba la idea de integrar un montón de ideas diferentes en un mismo cuadro.

HUO: ¿Demasiadas cosas en un solo cuadro, o...?

SW: No. Se trataba de integrar todas las cosas que pudiera en un mismo cuadro. Es como un cuadro dentro de otro cuadro dentro de otro cuadro.

HUO: Veo aquí dos viajes, el viaje a Italia y el viaje a Egipto. ¿Cuál fue primero?

SW: Primero fue el de Italia.

HUO: ¿Cuál fue la epifanía de Italia?

SW: Pues, fue Caravaggio...

HUO: ¿Y cuáles de los cuadros de Caravaggio te llamaron más la atención?

SW: Las pinturas en Santa María del Popolo sí que me impresionaron: La Conversión de San Pablo, La Crucifixión de San Pedro. Me impresionó la estructura de esos cuadros, lo escandalosos que eran. La dinámica del claro-oscuro en esos cuadros; no era tanto el color, cuanto la estructura. Me refiero a que te encuentras el trasero de un caballo en primer plano, los pies sucios de un personaje en tu cara, ese tipo de cosas. Esos cuadros son verdaderamente escandalosos.

HUO: Y entonces fuiste a Egipto. ¿Puedes describirnos ese viaje?

SW: Bueno, fui a Egipto a primeros de los noventa. Creo que fue en el invierno de 1993. Estaba bastante ansioso por ir a Egipto. Mi mujer acababa de quedarse embarazada; así que estábamos esperando un bebé y yo sabía que si no iba a Egipto en ese momento, no iría nunca. Es más fácil ir de Roma a Egipto que de Nueva York a Egipto. No sé por qué sentía la necesidad de ir a Egipto. Pero cuando fui, tuve una epifanía: se pueden poner los colores unos pegados a otros.

HUO: ¿Y qué fue lo que te llevó a esta epifanía en Egipto?

SW: Ver la arquitectura. Estar en una tumba, estar en lugares donde te encontrabas unas columnas tan grandes que no podías llegar a hacerles una foto. Y simplemente ver las pirámides, es que eran tan grandes. No tiene realmente mucha lógica; simplemente allí me di cuenta de que podía poner los colores unos pegados a otros. Antes de eso me daba mucho miedo. Pensaba, como ya comentamos, que el aire quedaría succionado. Fue allí donde caí en la cuenta de que el espacio estaba en el color.

HUO: Poco después te decidiste por tu formato, un formato que, se puede decir, has inventado: consiste siempre en un cuadrado con unos rectángulos desiguales de color en su interior. En Egipto tuviste tu epifanía; pero ¿cuándo fue la primera vez que lo plasmaste sobre un papel o un lienzo? ¿Recuerdas aquel primer cuadro o dibujo?

SW: Eso debió ser posteriormente, en Italia. Viví allí cinco años. Pinté un montón de cuadros en Italia que no eran cuadrados; eran todos rectangulares. Abandoné los rectángulos porque me parecía que el rectángulo daba más la impresión de un paisaje. Me resulta muy fácil trabajar en un rectángulo, donde las cosas se extienden. El cuadrado llegó porque era más difícil pintar en un cuadrado, conseguir un buen ritmo en un cuadrado. Pensé que le daba mayor dramatismo a la obra, así que me pasé al cuadrado.

HUO: ¿En qué momento te decidiste por esa composición? Aunque sean muy distintos, parece mantener siempre la misma estructura.

SW: Me decidí por ese formato porque lo que quiero es llegar al color de forma inmediata. No quiero tener que trabajar el dibujo, trabajar en la estructura, y luego añadir el color. Por tanto, este formato me permite pasar de lleno al color. Le di muchas vueltas al tema del formato cuando estaba en Italia. Pasé mucho tiempo en el Vaticano, y contemplando la fachada del Palazzo Farnese, y estudiando cómo están contruidos. Miré muchas piezas de cerámica antigua, tanto griega como romana, para averiguar cómo estaban planteadas, un nivel, otro nivel, y otro nivel. Otra cosa que me encantó de Morris Lewis fue el concepto de la gravedad. Eso fue como ocurrió. Un sistema así me permite mucha libertad. Todos los cuadros son iguales, pero a su vez son todos totalmente diferentes. Pienso en ellos casi como si fueran personas; somos iguales, pero somos completamente distintos.

HUO: Veo a menudo dibujos tuyos increíbles, así como bocetos. ¿Son bocetos preparatorios?

SW: Como los cuadros requieren bastante tiempo de secado, en los momentos que no estoy pintando, me dedico a dibujar; no parar de dibujar es en parte una manera de mantenerme en forma, para que así al llegar al momento de pintar, me lance a ello sin miedo. Todo depende de los medios empleados. Marina, mi mujer, me regaló unos lápices de color y empecé a hacer dibujos a color. Descubrí el gouache y me puse a hacer gouaches. Si cambio los medios empleados, las cosas cambian. Como en mis cuadros apenas uso las líneas, cuando vuelvo al blanco y negro las uso. Cuando salí de la Escuela de Arte los cuadros no decían nada, así que fui volviendo al dibujo. Lo que me fue llevando de nuevo al dibujo fue que solía ir al Guggenheim, donde había unos maravillosos dibujos en sepia de [Vincent] Van Gogh. Eso me hizo pensar en la emoción que podía suscitar el blanco y negro. En términos del color, parecían tan emocionantes como las pinturas. Así que empecé a hacer dibujos intentando que fueran tan coloridos como las pinturas.

HUO: Cuando hablamos del proceso de pintar, siempre me resulta interesante ese momento en que uno da por terminado un cuadro. Has dicho que el momento de parar es cuando, si cambias una parte, todo el cuadro se viene abajo. Con lo cual, tomar la decisión de añadir algo supone arriesgarlo todo. ¿Cómo das por terminado un cuadro? ¿Cuándo sientes que el cuadro está acabado?

SW: El cuadro me dice cuando está terminado. Cuando todo en el cuadro está equilibrado, y ningún color estorba a otro, y la transición entre ellos es buena, entonces sé que está acabado. Si hay un color dominante y no puedes pasar de un color a otro, es que tengo que seguir pintando. Reflexiono mucho sobre las transiciones. [Paolo] Veronese tenía siempre grandes transiciones, mucho color y magníficas transiciones. Cuando en una obra las cosas están verdaderamente en democracia y en equilibrio, sé que lo tengo terminado.

HUO: ¿Qué papel tienen los cuadros pequeños? Hay muchos. muchos cuadritos aquí...

SW: Al final del día, cuando he terminado de pintar los cuadros grandes y me queda pintura, pinto los cuadros pequeños. Para cuando me pongo con los cuadritos, estos me traen sin cuidado. [risas] Simplemente me gusta aprovechar los colores que me quedan. No les vuelvo a dedicar más tiempo después. Los pinto muy rápido y ya está; lo que tiene que ser, será.

HUO: Has dicho que pintar para ti es cuestión de color, pero que también tiene que ver con acertar con el ritmo, lograr la combinación correcta. Una vez más, hay una analogía con la música. Hablas de que se trata de una llamada y una respuesta. En cuanto al proceso, me gustaría que me contaras un poco más sobre esto, lo de un color llamando a otro... el ritmo... la llamada y la respuesta. ¿Cómo funciona eso de la llamada y la respuesta? ¿Cómo construyes el ritmo?

SW: Creo que viene de mis orígenes, sin más. La música tenía tanta importancia. La idea de conseguir el ritmo adecuado... es realmente parte de mí, del hecho de ser afroamericano, y la importancia que le damos a la música. Ya que hablo de África, los que llegaron aquí, no conseguían sacar eso de dentro de nosotros, la música. Creo que la música de verdad nos salva. Eso es algo que he heredado por así decirlo. Cuando descubrí a [Paul] Cezanne, sentí ese tipo de ritmo. Me dije: "es una especie de Charlie Parker." Tenía sentido para mí en lo que respecta al ritmo. Quizás sea eso lo que me diferencia de alguien como, por ejemplo, Donald Judd. La obra no se está quieta. No se comporta. Yo no quiero que el color se comporte.

HUO: Estamos haciendo esta entrevista para el catálogo de Menorca, en el que se presentará tu obra junto a una instalación de pigmento puro, el pigmento azul de Yves Klein. Raymond Hains, el artista francés, fue íntimo amigo de Klein en los años cincuenta. Siempre decía que ese tipo de azul era una "abstracción personificada". Muchos artistas de ese momento se centraban en una sola cosa. Klein se centró en el azul, Y tú has dicho anteriormente que te resistías a eso. Querías la tarta completa.

SW: ¡La quiero! [risas]

HUO: Hay determinadas similitudes entre tú y Klein sobre las que quiero preguntarte, pero esa en concreto es una gran diferencia. Nunca tuviste esa abstracción personificada...

SW: Cuando llegué a Nueva York en los años sesenta, Barnett Newman tenía esto y Clifford Still tenía esto otro. La gente tenía cada cual cosas diferentes. Yo no quería abandonar aspectos de [Gustave] Courbet, ni de otros artistas. Cuando pinto estos cuadros, las diversas zonas, puedo incluir un montón de diferentes conceptos del arte de pintar.

HUO: Con Yves Klein, el azul se convirtió en una abstracción concreta, pero tú nunca te centraste en un solo color...

SW: No, no podría centrarme en un color. Pero creo que en aquel momento la gente intentaba buscar maneras diferentes de crear arte. Existían muchas más normas y reglas que ahora.

HUO: ¿Hay colores que nunca empleas?

SW: Una vez dije que quería usar todos los colores del universo, pero es obvio que hasta allí no he llegado. Si contemplaran toda mi obra en su conjunto, verían como el color va cambiando. Depende de dónde me encuentro. Depende de muchas cosas. Me di cuenta de que durante los cinco años que viví en Italia mi pintura se volvió más italiana. Eran cuadros más suaves, más serenos.

HUO: ¿Y qué me dices de estos cuadros que vemos aquí?

SW: No lo sé, el tiempo dirá. No sé cuánto reflejan este momento, esta época. Estoy usando el rojo en cantidad. [risas] No sé por qué será...

HUO: Según mi amiga Etel Adnan, la pintora y poeta libanesa que reside en París. "el rojo siempre triunfa".

SW: ¡Ah! Puede ser. No tengo ningún control sobre el color. A veces me despierto por la mañana y me parece que voy a pintar un cuadro en azul, o en algún otro color. No puedo planificar las cosas. Es algo que surge sin más. Sólo tengo que darle rienda suelta, y dejarme llevar por mis impulsos. Una cosa que tiene el ser un pintor de proceso es que logras que sea el cuadro el que te indique lo que hacer. En cuanto pones una mancha en el lienzo estableces una relación. Pongo una mancha de color en el lienzo y entonces me encuentro que tengo el blanco y ese color, y me pongo a gestionar esa relación.

HUO: Eso significa que el cuadro es como una especie de ser vivo. Yves Klein decía: "cada color expresa un mundo vivo, y yo expreso esos mundos en mi pintura. Cada tonalidad de color es claramente una presencia, un ser vivo, una fuerza activa que nace y que muere tras vivir un cierto drama en la vida de los colores."

SW: Estoy totalmente de acuerdo con eso. El color me dice lo que va a suceder a continuación, o hacia dónde debo ir. Cuando llego al estudio, intento vaciar la mente de cualquier idea. Solo me quedo con la idea de la estructura y ya está. Son los colores los que me van diciendo por dónde ir. De alguna manera los cuadros se hacen a sí mismos. Los dibujos me dicen en qué lugar del espacio va el color. Porque si no fuera así, el color se quedaría en algo meramente decorativo. Uno no querría que el color fuera decorativo, sino que el color poseyera intelecto.

HUO: Y eso una vez más nos conecta con Klein, porque él dice: "la línea viaja por el infinito, mientras que el color es el infinito." Eso es cierto en tu caso, ¿no?

SW: Es cierto. El lugar donde quedan ubicadas éstas, eso se debe a mi dibujo. El peso de las mismas, su densidad, su claridad, vienen por el dibujo.

HUO: También dice Klein, ésta es su última cita, que él intentaba alcanzar ese “grado de contemplación donde el color se vuelve plena y pura sensibilidad”. ¿Nos puedes hablar sobre esto? Sobre el concepto de contemplación en tu obra...

SW: Yo pienso que un cuadro está pensado para que convivamos con él, no para que nos limitemos a contemplarlo. Los cuadros están en continuo cambio y cambian contigo. Sea una mañana o bien entrada la noche, comunican contigo de forma variada. Eso me transporta a cuando miraba por la ventana, hay tantas cosas que ver.

HUO: Marcel Duchamp decía que “la mitad del trabajo lo hace quien contempla la obra”, y en tu caso, también tienes esa cita hermosa, cuando dices: “los cuadros no son difíciles de hacer, son difíciles de ver”; difíciles de ver para ti, difíciles de ver para quien lo contempla. ¿Nos puedes decir algo sobre esta frase de Duchamp, y el sentido que tiene con respecto a tu obra?

SW: Yo soy el primero que contempla mi obra y espero que el más crítico de todos. No creo que la gente llegue a ver mis cuadros con una mirada tan exigente como la mía. Normalmente, cuando pinto un cuadro, nunca me gusta. Me quedo a disgusto. Siempre pienso: “Dios mío, es horrible.” No puedo mirar un cuadro mío hasta que no me haya puesto a pintar otro. Una vez que el cuadro ha pasado a ser historia, entonces ya puedo mirarlo. Lleva su tiempo ver las cosas, porque estás pintando cosas que no reconoces. Así que no sabes si están bien o mal. Te lleva cierto tiempo reconocerlo. Los cuadros tienen que ser como un espacio abierto. Si consigues abrir ese espacio, la gente entonces puede ser capaz de muchas cosas, de muchas reflexiones.

HUO: Hay libertad...

SW: Hay libertad. Libertad para dejarse llevar y reflexionar. La gente habla de los cuadros en términos de color: cómo se relacionan con un color, o qué pensamiento les suscita determinado color. Cuando estás pensando en adquirir un cuadro, y en elegir uno con el que desearías convivir, se da todo un diálogo en términos de color y de espacio, y de por qué te identificas con uno más que con otro. Se trata de eso, de abrir el espacio.

HUO: Esa apertura y esa libertad no están únicamente en el que contempla, están también en tu propio proceso. Soy de Zúrich, y allí vemos a [Johannes] Itten, con el Swiss Beaux Arts, él tenía su teoría del color, y Goethe tenía su teoría del color, y [Josef] Albers tenía su teoría del color. Da la impresión de que tú no partes de una teoría del color. Sueles hablar de la impredecibilidad de los colores; es lo contrario a una teoría. Es impredecible. Es como la vida. Dices que pones una mancha de color y realmente desconoces lo que va a suceder cuando pongas otro color al lado. Quería preguntarte acerca de la impredecibilidad frente a la teoría del color. ¿O quizás sí que tengas una teoría del color no escrita?

SW: No, no tengo ninguna teoría del color. Me gusta dejarlo en pura magia. No sé nada de colores. [risas] La gente dice que, si el color hace esto, o el color hace lo otro. Y yo lo que digo es que el color hace lo que quiere.

HUO: Yve-Alain Bois escribió sobre como las pinturas de Mondrian podrían servir como modelos para la sociedad. Cuando se habla de apertura y libertad... se habla de política.

SW: Pura política. Tengo la sensación de que mis cuadros son muy, muy políticos, en el sentido de quién soy, de dónde vengo, cómo pinto estos cuadros y por qué los pinto. Incluso el identificarme como el que soy en estos cuadros, -el ser afroamericano es toda una cuestión polémica en este país-, y dónde se ve esto reflejado en las obras.

HUO: ¿Puedes hablarnos de la importancia de los títulos?

SW: Los títulos son otra de las maneras de destapar cosas. O una manera de decir las cosas en alto. Puse el título de Aretha a uno de mis cuadros, lo cual me encanta porque la gente tiene entonces que decir: “¿Dónde está Aretha?”, “¿Quién se ha quedado con Aretha?”, o “Me encanta Aretha.” Los títulos también identifican quién soy. Si hicieras un libro sobre mis títulos, llegarías a entender bastante bien quién soy. Entremezclan todo, desde la política, a la música, a necedades, todo tipo de cosas. Es otra de las formas de conseguir que la gente se implique en la obra. Expresa lo más profundo de mi visión de la política, de la raza, o del mundo en general. No es fácil para mí tener siempre que ponerles un nombre.

HUO: Etel Adnan ofrece muchos títulos. Leer acerca de Etel es útil a la hora de poner títulos.

SW: [risas] Exactamente, exactamente. Hay gente muy hábil poniendo títulos. Los títulos son importantes. Es como elegir los nombres de tus hijos.

HUO: Gerhard Richter me dijo una vez que “el arte es la forma más elevada de esperanza”. ¿Tienes una definición de lo que es para ti el arte?

SW: Bueno, estaría bastante de acuerdo con esa definición. El Arte para mí es poner amor en el mundo. El mundo necesita mucho amor.

HUO: Rainer Maria Rilke escribió un libro donde da consejos a un joven poeta. ¿Tienes algún consejo que dar a un joven artista?

SW: Mi consejo es simplemente que crea en su obra. Que crea en sí mismo. Confía en la obra y sé valiente. Siempre les decía a mis alumnos: haz lo que sea mejor para la obra. Sea lo que sea lo que la obra necesite, haz lo que sea mejor para la obra. Encontrar un trabajo y conseguir ganar mucho dinero, si no es bueno para tu obra, no lo hagas. Cuando salí del colegio, conseguí un trabajo dando clase en una Universidad de Rhode Island. Era fantástico. Podía navegar, tenía una vivienda agradable, podía acercarme a la playa todos los días, pero no beneficiaba a mi obra. Me fui. Habría sido una buena vida, pero no era buena para mi obra.

HUO: ¿Así que siempre haces lo que es bueno para tu obra?

SW: Alimentas tu obra. Todo aquel alimento que tu obra necesite se lo das.

HUO: Nuestra primera colaboración fue en el año 2003, hace dieciséis años. *Utopia Station* (La estación “Utopía”). ¿Podrías hablarnos de Utopía? ¿Qué significa Utopía para ti?

SW: Supongo que la libertad total, la libertad total para hacer lo que quieras, para ser lo que quieras, sin que nada se interponga en tu camino.





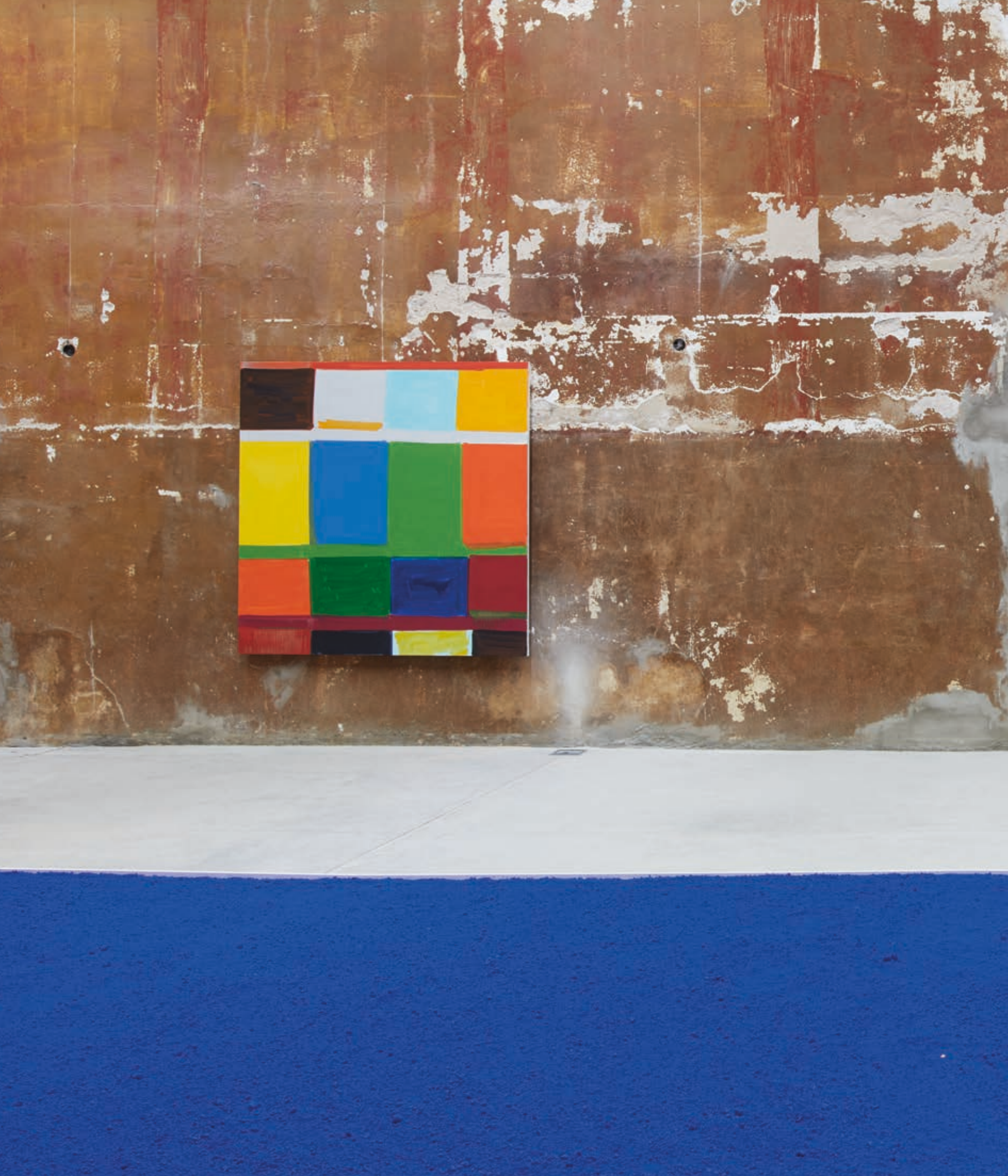


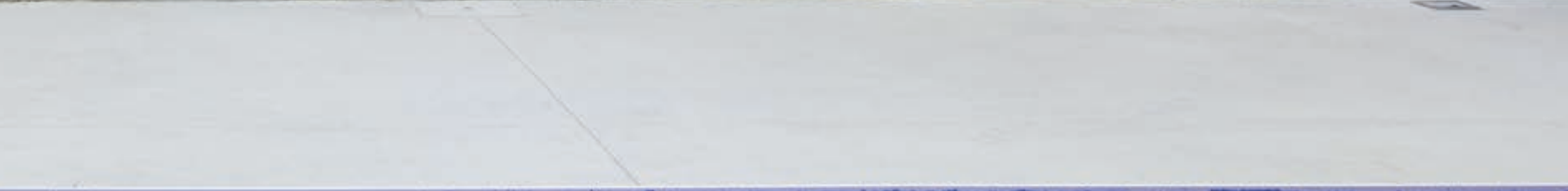










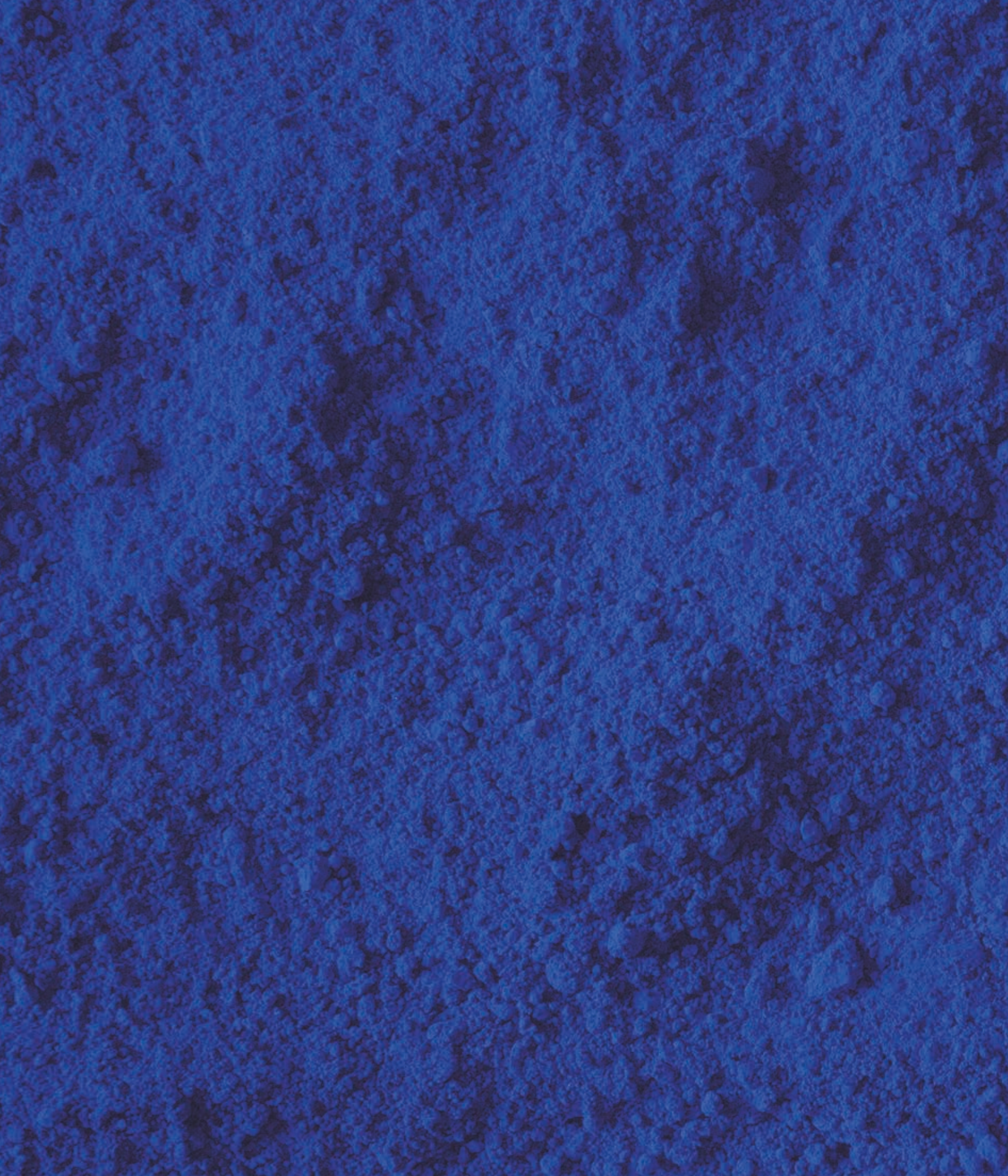








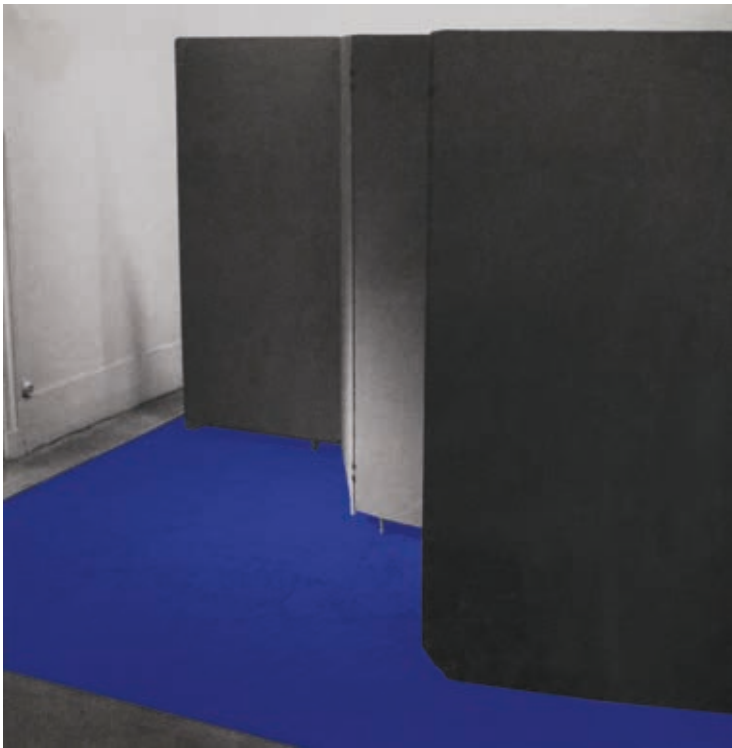






«Pure pigment, exhibited on the ground, became painting itself rather than a hung picture; the fixative medium being the most immaterial possible, that is to say, it is a force of attraction that directed only toward itself . It did not alter the pigment grains, as inevitably does oil, glue, or even my own special fixative. The only trouble with this: one naturally stands upright and gazes toward the horizon. »

Yves Klein, « Notes on Certain Works Exhibited at the Colette Allendy Gallery », 1957



Pure Pigment installation during the exhibition « Yves le Monochrome » at Colette Allendy Gallery, Paris, May 1957



Poster for the exhibition « Yves le Monochrome » at Colette Allendy Gallery, Paris, May 1957

↳ Yves Klein, « Pure Pigment »
Original artwork 1957 – detail recreation of the installation 2019

+

AA17

Remarques sur quelques ~~œuvres~~
exposés chez Colette Allendy.
Les Paravents permettait de
s'éveloper de Bleu - On pouvait
en effet le diriger en deux axes
et se placer au centre de
diamètre - ~~certaines fois~~
- Pipette Pure - la pipette par
exemple par terre ~~devenait~~
un tableau de sol et au plus
de ciment - la pipette était
le médium fixe et tout autour
le plus immatériel possible c'était
la force d'attraction elle-même
elle n'altérait pas les formes
de pipette vidée d'ailleurs ~~mais~~
- Le sol aussi de chez l'Homme
~~est fait par~~ se tient naturellement
dehors et regard à l'Horizon -
~~Le~~ Feux de Bengale
tableau de Feu ^{Bleu} à un instant.
Matière en - devant d'atelier
un panneau de Bois ~~est fait~~
de fait à fait fixe des quantités de Feu
de Bengale ~~à effet~~ Bleu

2254

Yves Klein, « Notes on Certain Works Exhibited at the Colette Allendy Gallery », 1957





Dream Keeper

2019

Oil on linen

72 x 72 in

183 x 183 cm



Good News Day

2019

Oil on linen

72 x 72 in

183 x 183 cm



Morning Blue

2019

Oil on linen

80 x 80 in

203 x 203 cm



Poetry Afternoon

2019

Oil on linen

80 x 80 in

203 x 203 cm



Sun Song

2019

Oil on linen

96 x 96 in

244 x 244 cm





Portrait of Yves Klein in front of his Anthropometry « Great Blue Anthropophagy, Homage to Tennessee Williams » (ANT 76), at Rive Droite Gallery, Paris, 1960



Stanley Whitney in his studio in Ridgewood, NY, 2019

Yves Klein, born in 1928 in Nice, began vocationally as a judoka, earning the highest honour in the martial art and spending fifteen months in Japan. It was only back in Paris, in 1954, that he dedicated himself fully to art, setting out on his 'adventure into monochrome'.

Animated by a quest to 'liberate colour from the prison that is the line', Yves Klein directed his attention to the monochrome which, to him, was the only form of painting that allowed to 'make visible the absolute'.

By choosing to express feeling rather than figurative form, Yves Klein moved beyond ideas of artistic representation, conceiving the work of art instead as a trace of communication between the artist and the world; invisible truth made visible. His works, he said, were to be 'the ashes of his art', traces of that which the eye could not see.

Yves Klein's practice revealed of new way of conceptualising the role of the artist, conceiving his whole life as an artwork. 'Art is everywhere that the artist goes', he once declared. According to him, beauty existed everywhere, but in a state of invisibility. His task was to capture beauty wherever it might be found, in matter as in air.

The artist used blue as the vehicle for his quest to capture immateriality and the infinite. His celebrated bluer-than-blue hue, soon to be named 'IKB' (International Klein Blue), radiates colourful waves, engaging not only the eyes of the viewer, but in fact allowing us see with our souls, to read with our imaginations.

From monochromes, to the void, to his 'technique of living brushes' or 'Anthropometry'; by way of his deployment of nature's elements in order to manifest their creative life-force; and his use of gold as a portal to the absolute; Yves Klein developed a ground-breaking practice that broke down boundaries between conceptual art, sculpture, painting, and performance.

Just before dying, Yves Klein told a friend, "I am going to go into the biggest studio in the world, and I will only do immaterial works."

Between May 1954 and June 6, 1962, the date of his death, Yves Klein burned his life to make a flamboyant work that marked his era and still shines today.

Yves Klein, nació en Niza en 1928. Comenzó su vocación como judoka, práctica en la que ganó el más alto honor, pasando, con tal motivo, quince meses en Japón. Al volver a París, en 1954, se dedicó de lleno al arte, emprendiendo su “aventura del monocromo”.

Animado por la búsqueda de “liberar el color de la prisión que es la línea”, Yves Klein dirigió su atención al monocromo que, para él, era la única forma de pintura que permitía “hacer visible lo absoluto”.

Al elegir expresar sentimientos en lugar de formas figurativas, Yves Klein se movió más allá de las ideas de representación artística, concibiendo la obra de arte en lugar de una huella de comunicación entre el artista y el mundo; la verdad invisible hecha visible. Sus obras, dijo, serían las cenizas de su arte, rastros de lo que el ojo no podía ver.

La práctica de Yves Klein reveló una nueva forma de conceptualizar el papel del artista, concibiendo toda su vida como una obra de arte. “El arte está en todas partes donde va el artista”, declaró una vez. Según él, la belleza existía en todas partes, pero en un estado de invisibilidad. Su tarea era capturar la belleza dondequiera que pudiera encontrarse, tanto en la materia como en el aire.

El artista usó el azul como vehículo para su búsqueda de capturar la inmaterialidad y el infinito. Su célebre tonalidad más azul que el azul, que pronto se llamará ‘IKB’ (International Klein Blue), irradia ondas coloridas y atrae no sólo a los ojos del espectador, sino que, de hecho, nos permite ver nuestras almas, leer con nuestra imaginación.

De los monocromos, al vacío, o a su “técnica de brochas vivas” o “Antropometría”. A través de su despliegue de los elementos de la naturaleza para manifestar su fuerza vital creativa -o el uso del oro como portal de lo absoluto- Yves Klein desarrolló una práctica innovadora que rompió los límites entre el arte conceptual, la escultura, la pintura y la performance.

Justo antes de morir, Yves Klein le dijo a un amigo: “Voy al estudio más grande del mundo y solo haré trabajos inmatrimales”.

Entre mayo de 1954 y el 6 de junio de 1962, fecha de su muerte, Yves Klein volcó su vida para hacer una obra excepcional que marcó su época y aún hoy brilla.

Stanley Whitney has been exploring the possibilities of color since the mid-1970s. His recent paintings take the form of saturated fields of color that are delineated in three to five horizontal bands and fill a square canvas. Whitney's multicolored works exhibit a masterful pictorial balance with an underlying tension; conflict and resolution between colors and forms simmer within each painting. Taking his cues from early Minimalism, Color Field painters, jazz music and his favorite historical artists – Titian, Munch, Velázquez, and Cézanne among them – Whitney is as much an exponent of the process-based, spatially-gridded square in art as Josef Albers, Agnes Martin, Alma Thomas, and Carl Andre.

Stanley Whitney was born in Philadelphia in 1946 and lives and works in New York City and Parma, Italy. He holds a BFA from Kansas City Art Institute as well as an MFA from Yale University and is currently Professor emeritus of painting and drawing at Tyler School of Art at Temple University. Select solo exhibitions include 'Focus – Stanley Whitney' at the Modern Art Museum, Fort Worth, TX, USA (2016) and 'Dance the Orange' at the Studio Museum in Harlem, New York, NY, USA (2015). Whitney has also been included in many prominent group shows, such as 'Inherent Structure', Wexner Center for the Arts, Columbus, OH, USA (2018); 'Nero su Bianco' at the American Academy in Rome, Italy (2015); 'Outside the Lines: Black in the Abstract', Contemporary Art Museum of Houston, TX, USA (2014); 'Reinventing Abstraction: New York Painting in the 1980s', Cheim & Read, New York, NY, USA (2013); and 'Utopia Station' at the 50th Venice Biennale (2003). He has received numerous honors including the Robert De Niro Sr. Prize in Painting (2011), a Guggenheim Fellowship (1996), and was elected as a member of the American Academy of Arts and Letters (2017). Whitney's work is included in public collections around the world, including the Guggenheim Museum, The Metropolitan Museum of Art, The National Gallery of Canada, the Philadelphia Museum of Art, and the Albright-Knox Art Gallery.

Among his exhibitions stands out his participation in 2017 in documenta14 in Athens, Greece and Kassel, Germany.

Desde mediados de la década de 1970, **Stanley Whitney** ha explorado las posibilidades del color. Sus pinturas más recientes toman la forma de saturados campos de color que se delimitan entre tres y cinco bandas horizontales y llenan un lienzo cuadrado. Las obras multicolores de Whitney exhiben un equilibrio pictórico magistral con una tensión subyacente; conflicto y resolución entre colores y formas hierven dentro de cada pintura. Siguiendo el ejemplo del minimalismo temprano, los pintores de Color Field, la música de jazz y sus artistas históricos favoritos (Tiziano Vecellio, Edvard Munch, Diego Velázquez y Paul Cézanne entre otros), Whitney es uno de los exponentes del arte basado en la cuadratura espacial, ordenada en una suerte de módulos, como hicieron Josef Albers, Agnes Martin, Alma Thomas y Carl Andre.

Stanley Whitney nació en Filadelfia en 1946 y vive y trabaja en Nueva York y Parma, Italia. Tiene un BFA del Instituto de Arte de Kansas City y un MFA de la Universidad de Yale y actualmente es profesor emérito de pintura y dibujo en la Tyler School de Art en Temple University. Entre sus exposiciones individuales destacan in 'Focus - Stanley Whitney' en el Modern Art Museum, Fort Worth, TX, EE. UU. (2016) y 'Dance the Orange' en el Studio Museum en Harlem, Nueva York, NY, EE. UU. (2015). Whitney también ha participado en muchas exhibiciones colectivas, como 'Inherent Structure', Wexner Center for the Arts, Columbus, OH, EE. UU. (2018); 'Nero su Bianco' en la Academia Americana en Roma, Italia (2015); "Fuera de las líneas: Negro en abstracto", Museo de Arte Contemporáneo de Houston, TX, EE. UU. (2014); "Reinventando la abstracción: la pintura de Nueva York en la década de 1980", Cheim & Read, Nueva York, NY, EE. UU. (2013); y 'Utopia Station' en la 50ª Bienal de Venecia (2003). Ha recibido numerosos galardones, incluido el Premio Robert De Niro Sr. en Pintura (2011), una beca Guggenheim (1996), y fue elegido miembro de la Academia Americana de Artes y Letras (2017). El trabajo de Whitney está incluido en colecciones públicas de todo el mundo, como el Museo Guggenheim, el Museo Metropolitano de Arte, la Galería Nacional de Canadá, el Museo de Arte de Filadelfia y la Galería de Arte Albright -Knox.

Entre sus últimas exposiciones destaca su participación en 2017 en documenta14 en Atenas, Grecia y Kassel, Alemania.

Créditos fotográficos

Pág. 8, Foto de Caravaggio: © Bridgeman Images/Agfotostock. Pág. 10, Foto: Palacio Farnese. © Andrea Jemolo/Agfotostock. Pág. 34-35, Detalle Pure Pigment © Yves Klein Estate, ADAGP, Paris / VEGAP, Madrid, 2019. © Photo: David Bordes Pág. 36, Foto inferior izquierda: Primera instalación Pure Pigment y foto inferior derecha: Poster © Yves Klein Estate, ADAGP, Paris / VEGAP, Madrid 2019. Pág. 37, Foto: Documento © Yves Klein Estate, ADAGP, Paris / VEGAP, Madrid, 2019. Pág. 50, Foto retrato de Yves Klein © Artwork: Yves Klein Estate, ADAGP, Paris / VEGAP, Madrid 2019. © Photo: Pierre Descargues Pág. 51, Foto retrato de Stanley Whitney, cortesía del artista. Fotografías de las obras y de los espacios © Joaquín Cortés y cortesía del artista Stanley Whitney.

© Galería Cayón, 2019
© Stanley Whitney, 2019

Coordinación: Lorea Bastida y Elena Pérez-Ardá

Traducción:
Teresa Molina

© de los textos, Hans Ulrich Obrist
© de las imágenes, sus autores
© de las traducciones, sus autores

ISBN: 978-84-09-11757-4
Impresión: Advantia Comunicación Gráfica, S.A.

Agradecimientos:
Lisson Gallery
Alex Logsdail
Charlotte Ménard
Anne Patsch
Joe Rynkiewicz
Veronica da Silva
Louis Thelier

Y en especial a Marina Adams, Stanley Whitney,
Rotraut Klein-Moquay, Daniel Moquay, a los Archivos Klein,
y a Hans Ulrich Obrist por creer en Menorca.



Blanca de Navarra 7 y 9
Madrid 28010
T. (+34) 913 106 289
Info@galeriacayon.com
vea la exposición en galeriacayon.com

Carrer de Sant Roc 24
07701 Mahón, Menorca, Islas Baleares
T. (+34) 971 658 796
menorca@galeriacayon.com

This catalog was published on the occasion of the exhibition "Yves Klein/ Stanley Whitney: This Array of Colors" held at Galería Cayón, Minorca, Balearic Islands, from 19th of June to 5th of September 2019.

Esta publicación se editó con motivo de la exposición *Yves Klein / Stanley Whitney: This Array of Colors* celebrada en Galería Cayón, Menorca, Islas Baleares, España del 19 de junio al 5 de septiembre, 2019.



Idea y diseño: Adolfo Cayón



GALERÍA CAYÓN