

doble mirada a España:

Las fotografías españolas de Jos

ef Albers y Robert Rauschenberg

in Collaboration with The Josef and Anni Albers Foundation and The Robert Rauschenberg Foundation

GALERÍA CAYÓN

© The Robert Rauschenberg Foundation, Nueva York, EEUU
Fotografías de Robert Rauschenberg © The Robert Rauschenberg Foundation/VEGAP, Madrid, 2013

© The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, EEUU
Fotografías de Josef Albers © The Josef and Anni Albers Foundation/VEGAP, Madrid, 2013

© Mimi Thompson

© Galería Cayón, Madrid

doble mirada a España: las fotografías españolas de Josef Albers y Robert Rauschenberg

in Collaboration with The Josef and Anni Albers Foundation and The Robert Rauschenberg Foundation

junio-julio, 2013

Seeing for Seeing's Sake

Mimi Thompson

Since the time of its invention, photography has been a way to document the world around us. And due to the camera's ability to replicate landscapes of all kinds, we now store scenes from near and far in our minds. In the resulting profusion of images, certain photographs hold more interest than others, and, while mechanics are important, the eye that looks through the lens guides the way. The eye sees more quickly than the hand can draw, but the camera keeps up, recording and transforming life as it moves on, directed by photographers who create their own variant of the real.

In the hands of Josef Albers and Robert Rauschenberg, a camera was not only a tool, but also a means to a new way of looking. In their photographs, architecture and everyday items often refuse their normal roles, and subject matter becomes important due to its texture and form rather than its purpose. They shared a desire to embrace the entire visual world, but while Rauschenberg worked in "the gap between art and life", Albers chose to investigate a more specific space "between the known and perceived."¹ Photographs taken by each artist in Spain reveal how these different parameters guide their work. Shared concerns emerge as well, as both artists use chance encounters and careful looking to reveal the surprises which extend photography's reach beyond mere duplication. Albers first visited Spain during the summers of 1929 and 1930, and Rauschenberg stopped there in 1952 and 1953 on his way from North Africa to Rome. For both, photography was a way to continue their aesthetic explorations while on the move.

The two artists met in 1948, when Albers became Rauschenberg's teacher at Black Mountain College. While Rauschenberg respected him, and admired his focus on developing a "personal" sense of looking, he struggled with his disciplined approach to teaching. In 1983, Rauschenberg sent a gift to celebrate the opening of the Josef Albers Museum in Bottrop with the following note:

FOR JOSEF ALBERS TO THE JOSEF ALBERS MUSEUM
FROM HIS TOUGHEST TEXAS ARTIST IN RESPECT TO
THE WORLD'S MOST INSPIRING TEACHER ²

Rauschenberg chose to show his appreciation in the form of a small (now large) prickly cactus. However, for all their differences, Rauschenberg admitted that years later he was still learning what Albers taught him.³ These two artists, products of different generations and environments, were connected by a desire to join perceptual information with abstract meaning.

In 1929 Albers and his wife Anni travelled to Barcelona to visit the International Exposition and view its German Pavilion designed by Mies Van der Rohe. Albers had been using his camera for over a year, and had begun to create a body of photographic work that would continue into the 1950s. At the time he was exhibiting his chairs at the Kunstgewerbemuseum in Basel, and also had become head of the Furniture Workshop at the Bauhaus following Marcel Breuer's departure. The photograph *Barcelona Internationale Ausstellung, VIII '29* (Barcelona International Exhibition, VIII '29), 1929, with its rows of wicker armchairs, reveals Albers's interest in the abstract forms visible in utilitarian objects. The same year, in Germany, he took another photograph of multiple outdoor chairs, *Am Kurfürstendamm Sommer '29* (On the Kurfürstendamm Summer '29) 1929, achieving a similar effect. The repetition of these forms creates a rhythmic movement, with Albers's deep knowledge of design aiding his skillful transformation of useful objects into patterned abstraction. The empty chair, an image used by both Albers and Rauschenberg in their work, also suggests human absence, as well as its attendant melancholy.

Rooftops and stairs were favorite vantage points for Albers, perhaps because they allow an elevated perspective. With the photographer poised between the ground and the sky the resulting image is untethered, allowing for an

expanded dimensional space. One photograph, *Barcelona vom Hotel Colon '29* (Barcelona from Hotel Colon '29) 1929, shows two views of rooftops and the surrounding vista taken from the Hotel Colon. The two images in this photograph, pasted side by side on cardboard, focus on the geometric patterns available in rooftop architecture, transforming the building's importance from practical use to one of abstract beauty. Another paired image, *San Sebastian Sommer* 1930 (San Sebastian Summer 1930) 1930, joins the partial arc of a bullfight ring with the vertical shapes of the Basilica of Saint Mary of the Chorus in San Sebastian and the buildings which surround it. It has been suggested that Albers's use of paired imagery could stem from an early encounter with stereographic images or photographic layouts from German picture magazines printed during the 1920's.⁴ But perhaps his use of joined images is a result of his desire, often voiced, to encourage the viewer to see more than there is.⁵ Ideally, this desire would lead to the creation of a "third effect", when two joined images create a new pictorial connection.⁶

The photomontage *Untitled (San Sebastian, Spain)* 1930, created from six different photographs, joins the atmosphere of Spanish culture to the aesthetics of Dada.⁷ Partial views of the amphitheater are joined with images of groups of cars and lines of spectators. The central image is the main event; the bull, picadors and toreadors line up in procession, and this still scene is activated by the surrounding pattern of people, vehicles and architecture. The composition indicates Albers's interest in geometric form as a way to reveal the unity of figure and ground, as well as the importance of "empty" space. Everything is considered equally.⁸ The form of the joined photographs also brings Renaissance panel painting to mind, as well as the work of Kurt Schwitters, an artist admired by both Albers and Rauschenberg.

While Albers's photography remained related to, but distinct from his work in other mediums, Rauschenberg incorporated the tenets of photography in all his work, even in completely abstract paintings such as the *White Paintings* done in 1951, where light and shadow perform important roles. Rauschenberg began his experiments with pho-

tography at Black Mountain, studying with Hazel Larsen Archer for one semester, mostly using a Rolleiflex twin-lens reflex camera⁹. During this time he had a plan to photograph the United States “inch by inch”, an unrealized goal which meshed well with his interest in commonplace objects and the detritus of everyday life. He was also learning Albers’s method of *Werklehre*, which emphasized the “inherent qualities of materials in order to combine techniques of structure, texture and facture.”¹⁰ This was a lesson that Rauschenberg understood naturally, and although he considered making photography his life’s work,¹¹ he eventually felt that creating in one medium would be too limiting. However, photography remained a presence in almost all of his work, as subject and/or medium, with the shape of his photographic transfers providing not only an image, but also a recurring, often totem-like, geometry .

In 1952, Cy Twombly joined Rauschenberg in Casablanca, and they eventually travelled to Tangier, via the Atlas mountains, the Sahara and Marrakesh. Accompanied by the writer Paul Bowles, the two artists later moved on to Tétouan in Spanish Morocco. At that time, the city was a major port, and a Spanish protectorate, with street signs in Spanish, Arabic and sometimes French. The word Tétouan in Berber literally means “the eyes”, an aptly named destination for artists who were intent on looking. *Untitled (carnival)* c. 1953, a photograph by Rauschenberg of mechanical swings operating at the carnival, is the only image remaining from this visit. Painted with flowers, the amusement ride and its swings circle with one rider, a young girl, spinning amidst an endless rotation of empty seats. Far from a holiday snapshot, this surreal and apprehensive photograph manages to address economics, culture and mood in one small moment. Rauschenberg and Twombly also travelled to Algeciras, a port city in southern Spain where Rauschenberg took many photographs of the vendors jostling in their boats. The photograph *Algeciras-Vendors on the Sea (III)* 1952, seems to illustrate Rauschenberg’s methodology, “You wait until life is in the frame, then you have the permission to click. I like the adventure of waiting until the whole frame is full.”¹² Rauschenberg didn’t crop his photos, and has compared photography to diamond cutting re-

marking, "If you miss, you miss."¹³ The surviving contact sheets, representing different variations of this image, indicate that he didn't miss often, but was driven to keep shooting until he caught the most perfect "imperfect" image.

In Madrid Rauschenberg began to take photographs of distressed surfaces, creating images that resemble small, textured paintings. *Madrid Park (IV)* 1952, shows a mysterious wooden surface, listing days of the week and painted with an angel holding a scythe above a large eye. The days of the week line up with brass pulls and give the bottom half of the photograph an organized geometry. But the image of the eye, angel and scythe, perhaps an evil eye warding off death, adds a story to this weathered surface, joining form and texture to a warning. In *Madrid Park (I)*, 1953, torn posters announce past bull fights and surround a painted lady, showing Rauschenberg's appreciation for the abstract possibilities of letters, as well as an affinity with the Affichiste group whose appreciation for the scruffy matched his. In a similar photograph, *Madrid Park (III)* 1953, a pair of woman's legs emerge from the bottom of one poster, with their surprise appearance adding a small joke to the rows of letters and rectangles. These photographs reveal Rauschenberg's inclination to find beauty and humor in useful objects and signs that are battered and discarded. His appreciation of cast-offs is also visible in later photographs, as well as in his *Venetian* series of the early 1970's and the *Gluts* series from the late 1980's.

Seeing establishes our place in the surrounding world, and yet the relationship between what we see and what we know is never settled.¹⁴ In the photographs by these two artists, Spain emerges as both a cultural given and a mystery. In a bid to decipher its landscape, Albers places images of architecture and events side-by-side to examine their mutability, while Rauschenberg captures moments when facts become truth, and presents them for inspection.¹⁵ The camera acts as the go-between, allowing them to investigate Spain's specific landscape, as well as the elasticity of time and place visible through the camera's lens.

Notes

- 1 Hal Foster, "The Bauhaus Idea in America" in *Albers and Moholy-Nagy From Bauhaus to the New World*, ed. Achim Borhardt-Hume (London:Tate Publishing, 2006) p. 100
 - 2 Note from Rauschenberg to Albers, Josef Albers Foundation Archives, Accessed May 15, 2013
 - 3 Calvin Tompkins, *Off the Wall: Portrait of Robert Rauschenberg* (1980;repr; New York: Picador, 2005)p. 29
 - 4 John Szarkowski, *The Photographs of Josef Albers- A Selection from the Collection of the Josef Albers Foundation* (New York: The American Federation of the Arts 1987) p. 15
 - 5 Oral History interview with Josef Albers, 1968 June 22-July 5, Archives of American Art, Smithsonian Institution
 - 6 John Szarkowski, *The Photographs of Josef Albers-A Selection from the Collection of the Josef Albers Foundation* (New York:The American Federation of the Arts 1987) p. 13
 - 7 Conversation between the author and Michael Beggs at the Josef Albers Foundation 5/15/2012
 - 8 Frederick A. Horowitz , "Albers the Teacher" in *Josef Albers To Open Eyes* , Frederick A. Horowitz and Brenda Danilowitz ed.(London:Phaidon Press Ltd, 2006) p. 93
 - 9 Susan Davidson "Preface" in, *Robert Rauschenberg Photographs 1949-1962*, Susan Davidson and David White ed. (New York:D.A.P. Distributed Art Publishers,2011) p. 10
- During his time at Black Mountain photographers Aaron Siskind and Harry Callahan were also in residence.
- 10 Ibid, Nicholas Cullinan, "To Exist in Passing Time", p. 16
 - 11 Ibid p. 13
 - 12 Alain Sayag, "Interview with Robert Rauschenberg" in *Rauschenberg Photographs*, (New York:Pantheon Books,1981) np
 - 13 Ibid
 - 14 John Berger, *Ways of Seeing* (1972;repr;London:BBC;Harmondsworth, England: Penquin Books, 1977),p. 7
 - 15 Alain Sayhag,"Interview with Robert Rauschenberg" in *Rauschenberg Photographs* (New York:Pantheon Books1981) np

Josef Albers

Bullfight, San Sebastián
1929

Collage of 6 gelatin silver prints on board
29'5 x 41 cm

San Sebastián
1930

Collage of 2 gelatin silver prints on board
29'5 x 41 cm

Barcelona Internationale Ausstellung VIII
1929

Gelatin silver print on board
29'6 x 21'1 cm

Barcelona vom Hotel Colon
1929

Collage of 2 gelatin silver prints on board
29'5 x 41 cm









Robert Rauschenberg

Algeciras, Vendors on the Sea

1952

Gelatin silver print

38'1 x 38'1 cm

Madrid Park (IV)

1952

Gelatin silver print

38'1 x 38'1 cm

Madrid Park (I)

1953

Gelatin silver print

38'1 x 38'1 cm







Ver por ver

Mimi Thompson

Desde que se inventó, la fotografía ha sido una forma de documentar el mundo que nos rodea. Y gracias a la capacidad de la cámara de reproducir todo tipo de paisajes, podemos almacenar en nuestra mente escenas de lugares tanto cercanos como lejanos. Entre tal profusión de imágenes, algunas fotografías nos suscitan más interés que otras, y aunque la mecánica sea importante, es el ojo que mira a través de la lente el que dirige el camino. El ojo ve más rápido de lo que la mano pueda pintar, pero la cámara sigue adelante, grabando y transformando la vida a medida que avanza, dirigida por los fotógrafos que van creando su propia versión de la realidad.

En las manos de Josef Albers y Robert Rauschenberg, una cámara no es una mera herramienta, sino un medio hacia una nueva manera de mirar. En sus fotografías la arquitectura y los objetos cotidianos a menudo abandonan sus funciones normales y el tema adquiere importancia gracias a su textura y su forma en lugar de por su finalidad. Compartieron el deseo de abarcar todo el mundo visual, pero mientras que Rauschenberg trabajó en “la brecha entre el arte y la vida”, Albers optó por investigar un espacio más específico “entre lo conocido y lo percibido.”¹ Las fotos que hicieron ambos artistas en España revelan cómo estos distintos parámetros guían su trabajo. Asimismo aparecen preocupaciones que los dos comparten, ya que ambos artistas usan encuentros casuales y una mirada cuidadosa para revelar las sorpresas que amplían el alcance de la fotografía más allá de la mera duplicación. Albers visitó España por primera vez durante los veranos de 1929 y 1930, y Rauschenberg hizo escala en el país en 1952 y 1953 cuando viajaba desde el norte de África hacia Roma. Para ambos, la fotografía era un modo de continuar sus exploraciones estéticas mientras proseguían sus viajes.

Los dos artistas se conocieron en 1948, cuando Albers era profesor de Rauschenberg en *Black Mountain College*. Aunque Rauschenberg lo respetaba y admiraba su forma de desarrollar un sentido "personal" de mirar, se opuso a su disciplinado método de enseñanza. En 1983, Rauschenberg le envió un regalo para celebrar la inauguración del *Josef Albers Museum* en Bottrop con la siguiente nota:

PARA JOSEF ALBERS AL JOSEF ALBERS MUSEUM
DE SU ARTISTA DE TEXAS MÁS CABEZOTA
CON RESPETO AL PROFESOR MÁS DESLUMBRANTE DEL MUNDO ²

Rauschenberg decidió mostrar su aprecio en la forma de un pequeño (ahora ya crecido) y espinoso cactus. Sin embargo, a pesar de todas sus diferencias, Rauschenberg admitió que años más tarde todavía seguía aprendiendo con lo que Albers le había enseñado.³ Estos dos artistas, producto de generaciones y entornos diferentes, estaban conectados por un deseo de vincular la información perceptiva con un significado abstracto.

En 1929 Albers y su esposa Anni viajaron a Barcelona para visitar la Exposición Internacional y ver el Pabellón de Alemania, diseñado por Mies Van der Rohe. Hacía más de un año que Albers había estado usando su cámara, y había empezado a crear una obra fotográfica que continuaría en los años 50. Por aquella época estaba exponiendo sus sillas en el *Kunstgewerbemuseum* de Basilea, y había sido nombrado jefe del taller de mobiliario de la Bauhaus tras la marcha de Marcel Breuer. La fotografía *Barcelona Internationale Ausstellung, VIII '29* [Exposición Internacional de Barcelona, VIII '29], 1929, con sus hileras de sillones de mimbre revela el interés de Albers por las formas abstractas de los objetos utilitarios. El mismo año, en Alemania hizo otra fotografía de numerosos sillones de exterior *Am Kurfürstendamm Sommer '29* (Verano del 29 en Kurfürstendamm) 1929, consiguiendo un efecto similar. La repetición

de estas formas crea un movimiento rítmico, con su profundo conocimiento del diseño, que le ayuda en su hábil transformación de objetos útiles en una abstracción repetida. La silla vacía, una imagen utilizada tanto en las obras de Albers como en las de Rauschenberg, sugiere también la ausencia humana, así como su melancolía.

Las azoteas y las escaleras fueron los puntos de vista favoritos de Albers, tal vez porque le permitían obtener una perspectiva desde lo alto. Con el fotógrafo situado entre el suelo y el cielo la imagen resultante carece de ataduras, permitiendo obtener un espacio dimensional ampliado. Una de las fotos, *Barcelona vom Hotel Colon '29* (Barcelona desde el Hotel Colon '29) 1929, muestra dos vistas de azoteas y de la zona circundante desde el Hotel Colón. Las dos imágenes de esta foto, pegadas una junto a la otra en un cartón, se centran en las formas geométricas de la arquitectura de las azoteas, transformando la importancia del edificio por su uso práctico en una belleza abstracta. Otra imagen pareada, *San Sebastian Sommer* 1930 (Verano en San Sebastián 1930) 1930, une el arco parcial de una plaza de toros con las formas verticales de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián y los edificios que la rodean. Se ha dicho que el uso por Albers de imágenes pareadas podría proceder de un temprano encuentro con imágenes estereográficas o diseños fotográficos de revistas de fotografía alemanas impresas durante los años 20.⁴ Pero quizás su uso de imágenes unidas sea el resultado de su deseo, como se ha dicho a menudo, de incitar al espectador a que vea más de lo que hay.⁵ Idealmente, tal deseo daría lugar a la creación de un “tercer efecto”, cuando dos imágenes unidas crean una nueva conexión pictórica.⁶

El fotomontaje *Sin título (San Sebastián, España)* 1930, creado a partir de seis fotografías diferentes, vincula la atmósfera de la cultura española con la estética dadaísta.⁷ A unas imágenes parciales del anfiteatro se unen otras imágenes de grupos de coches y filas de espectadores. La imagen central es el principal evento; el toro, los picadores y los toreros alineados en procesión y esta escena inmóvil se activa por la imagen que la rodea de personas, vehículos

y edificios. La composición muestra el interés de Albers por la forma geométrica como una manera de revelar la unidad de figura y suelo, así como la importancia del espacio "vacío". Todo se tiene en la misma consideración.⁸ La forma de las fotos unidas también recuerda la pintura renacentista sobre tabla y la obra de Kurt Schwitters, un artista admirado tanto por Albers como por Rauschenberg.

Mientras que la fotografía de Albers mantuvo la relación de sus obras con otras técnicas, aunque diferenciada de éstas, Rauschenberg incorporó los principios de la fotografía a toda su obra, incluso en pinturas totalmente abstractas, como las *Pinturas Blancas* de 1951, en las que la luz y la sombra desempeñan un papel fundamental. Rauschenberg inició su experimentación con la fotografía en *Black Mountain*, estudiando con Hazel Larsen Archer durante un semestre, principalmente usando una cámara réflex Rolleiflex de objetivos gemelos⁹. Durante este periodo había previsto fotografiar los Estados Unidos "milímetro a milímetro", un objetivo que nunca llegó a alcanzar y que encajaba bien con su interés por los objetos corrientes y los desperdicios de la vida cotidiana. También aprendía el método *Werklehre* de Albers, que hacía hincapié en las "cualidades inherentes de los materiales para combinar técnicas de estructura, textura y factura."¹⁰ Era una lección que Rauschenberg comprendió de forma natural, y aunque consideraba que la fotografía era el trabajo de su vida¹¹, al final pensó que crear con una sola técnica sería demasiado restrictivo. No obstante, la fotografía siguió estando presente en casi toda su obra, como tema y/o como técnica, con la forma de sus transferencias fotográficas no solo en la imagen, sino también en una geometría recurrente, muchas veces casi totémica.

En 1952, Cy Twombly se unió a Rauschenberg en Casablanca, y viajaron juntos hasta Tánger, cruzando la cordillera del Atlas, el Sáhara y pasando por Marrakech. Acompañados por el escritor Paul Bowles, los dos artistas posteriormente prosiguieron hasta Tetuán, en el Marruecos español. En aquella época la ciudad era un puerto importante bajo protectorado español, con las señales viarias escritas en español, árabe y a veces en francés.

En bereber, la palabra *Tetuán* literalmente significa “los ojos”, un destino con un nombre muy apropiado para artistas que estaban decididos a mirar. La foto de Rauschenberg *Sin título (carnaval)* de entorno al año 1953, muestra unos columpios mecánicos funcionando en el carnaval. Es la única imagen que nos queda de esta visita. Pintado con flores, la atracción gira y sus columpios dan vueltas con una sola persona, una niña, que da vueltas sin parar rodeada de asientos vacíos. Lejos de ser una simple instantánea tomada en unas vacaciones, esta foto surrealista y agobiante consigue captar la economía, la cultura y el estado de ánimo en un solo instante.

Rauschenberg y Twombly también viajaron a Algeciras, ciudad portuaria del sur de España donde Rauschenberg hizo muchas fotos a los vendedores que se abigarraban en sus barcas. La foto *Algeciras-Vendors on the Sea (II)* 1952, parece ilustrar la metodología de Rauschenberg: “Esperas hasta que la vida queda dentro del encuadre y ya tienes permiso para hacer clic. Me gusta la aventura de esperar hasta que todo el encuadre esté lleno.”¹² Rauschenberg no recortaba sus fotos, y comparaba la fotografía con el corte de diamantes afirmando que “si fallas, fallas”.¹³ Las hojas de contactos que se han mantenido hasta hoy, en las que se representan distintas variaciones de esta imagen, indican que no solía fallar, pero que tendía a seguir disparando hasta captar la imagen “imperfecta” más perfecta.

En Madrid Rauschenberg empezó a fotografiar superficies angustiosas, creando imágenes que recuerdan pequeñas pinturas con textura. *Madrid Park (IV)* 1952, muestra una misteriosa superficie de madera, con los días de la semana escritos y pintada con un ángel sobre un gran ojo sosteniendo una guadaña. Los días de la semana aparecen alineados con tiradores de latón, aportando a la mitad inferior de la foto una geometría organizada. Pero la imagen del ojo, el ángel y la guadaña, quizá un ojo maligno que mantiene la muerte a raya, aporta una historia a esta superficie envejecida, uniendo forma y textura en un aviso. En *Madrid Park (I)* de 1953, unos carteles rotos anuncian corridas de toros ya celebradas y rodean a una mujer pintada, mostrando el interés de Rauschenberg por las posibilidades

abstractas de las letras, así como su afinidad con el grupo de los “Cartelistas” con los que compartía su querencia por lo desaliñado. En una fotografía parecida, *Madrid Park (III)* de 1953, un par de piernas de mujer emerge desde la parte inferior de un cartel, con aspecto sorpresivo añadiendo una mueca de humor a las filas de letras y rectángulos. Estas fotos revelan la inclinación de Rauschenberg por buscar la belleza y el humor en objetos y señales útiles que están maltrechos y desechados. Su inclinación por los marginados también se puede apreciar en fotografías posteriores, así como en sus series *Venecianas* de principios de los 70 y en las series *Excesos (Gluts)* de finales de los 80.

El ver determina nuestro lugar en el mundo que nos rodea, y sin embargo la relación entre lo que vemos y lo que sabemos nunca está clara.¹⁴ En las fotografías de estos dos artistas, España emerge como un hecho cultural reconocido y como un misterio. En una invitación a descifrar su paisaje, Albers coloca juntas fotos de edificios y de acontecimientos para analizar su mutabilidad, mientras que Rauschenberg captura momentos en los que los hechos se vuelven verdad, y los presenta para que los analicemos.¹⁵ La cámara actúa como mediador, permitiéndoles investigar el paisaje español y la elasticidad del tiempo y espacio visible a través de su objetivo.

Notas

- 1 Hal Foster, "The Bauhaus Idea in America" en *Albers and Moholy-Nagy From Bauhaus to the New World*, ed. Achim Borhardt-Hume, pág. 100 (Londres, Tate Publishing, 2006)
 - 2 Nota de Rauschenberg para Albers, Josef and Anni Albers Foundation Archives, consultado el 15 de Mayo de 2013
 - 3 Calvin Tompkins, *Off the Wall: Portrait of Robert Rauschenberg*, pág 29 (1980;repr; New York: Picador, 2005)
 - 4 John Szarkowski, *The Photographs of Josef Albers- A Selection from the Collection of the Josef Albers Foundation*, pág. 15 (New York: The American Federation of the Arts 1987)
 - 5 Entrevista de *Oral History* con Josef Albers, 22 de junio-5 de Julio 1968, *Archives of American Art, Smithsonian Institution*.
 - 6 John Szarkowski, *The Photographs of Josef Albers-A Selection from the Collection of the Josef Albers Foundation*, pág. 13 (New York:The American Federation of the Arts 1987)
 - 7 Conversación entre el autor y Michael Beggs en la Josef and Anni Albers Foundation, 15/5/2012
 - 8 Frederick A. Horowitz, "Albers the Teacher" en *Josef Albers To Open Eyes* , Frederick A. Horowitz y Brenda Danilowitz ed., pág 93 (London: Phaidon Press Ltd, 2006)
 - 9 Susan Davidson "Preface" en, *Robert Rauschenberg Photographs 1949-1962*, Susan Davidson and David White ed., pág 10 (New York: D.A.P. Distributed Art Publishers, 2011)
- Durante el tiempo que pasó en Black Mountain los fotógrafos Aaron Siskind y Harry Callahan también vivían en la residencia.
- 10 Ibid, Nicholas Cullinan, "To Exist in Passing Time", pág. 16
 - 11 Ibid p. 13
 - 12 Alain Sayag, "Interview with Robert Rauschenberg" en *Rauschenberg Photographs*, (New York: Pantheon Books,1981)
 - 13 Ibid
 - 14 John Berger, *Ways of Seeing*, pág 7 (1972;repr;London:BBC;Harmondsworth, England: Penguin Books, 1977)
 - 15 Alain Sayhag, "Interview with Robert Rauschenberg" en *Rauschenberg Photographs* (New York: Pantheon Books 1981)

GALERÍA CAYÓN

Orfila 10 Madrid 28010
galeriacayon.com
T. (34) 91 308 23 10
info@galeriacayon.com

Idea y diseño: Adolfo Cayón



GALERÍA CAYÓN