

Ewa Łączyńska

The Chinati Foundation : model muzeum sztuki funkcjonującego w kontekście drogi

Panoptikum nr 8 (15), 244-252

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Łączyńska

The Chinati Foundation. Model muzeum sztuki funkcjonującego w kontekście drogi

Czas i przestrzeń nie istnieją, trzeba je stworzyć.

Donald Judd¹

Donald Judd (1928-1994), jeden z czołowych przedstawicieli minimalizmu, będąc u szczytu sławy i możliwości, uciekł z nowojorskiego SoHo i w 1989 roku założył The Chinati Foundation – wyjątkową kolekcję sztuki nowoczesnej w Marfie w Teksasie, w sercu pustyni Chihuahuan Desert, z dala od wszystkich ośrodków ówczesnego świata sztuki. Alternatywna i utopijna wizja powrotu do natury, osadzenia sztuki w pustynnym bezczasy, po to, by nic nie zakłócało bezpośredniego kontaktu z dziełem, powiodła się, choć nie była łatwa do realizacji. Dzięki bezkompromisowości Judda i obsesyjnemu oddaniu się sprawie, Chinati nie pozostała tylko w fazie projektu. Dziś sytuuje się w ścisłej czołówce miejsc prezentujących sztukę nowoczesną. Kontekst drogi jest dla Chinati kluczowy, jest doświadczeniem wspólnym wszystkich odwiedzających to miejsce.

Judd nie tylko stworzył w Marfie swoje nowe realizacje, ale przede wszystkim czasoprzestrzenny kosmos dla własnego rozumienia sztuki. Zagadnienie przestrzeni wydaje się tu szczególnie ważne. Judd pisał: „Przestrzeń otaczająca moje prace jest dla nich kluczowa, tak samo wiele uwagi poświęcam zarówno instalacji dzieł, jak i każdej pracy z osobną”². Był też przekonany, że nie ma neutralnej przestrzeni, że zawsze wytwarzana jest jakaś określona przestrzenna sytuacja, świadomie lub nie³. Dążył do jasnego określenia przestrzeni wokół prac, tak, żeby nie były już więcej jedynie przedmiotami zawieszonymi w pustce, ale żeby przestrzeń wokół była trwale zdefiniowana⁴.

Drugą istotną kwestią wynikającą z powiązania prac z przestrzenią był postulat holistycznego spojrzenia na dzieła. Będąc czynnym krytykiem sztuki, w 1964 roku Judd napisał o obrazach Barnetta Newmana: „Są całością i nie są częścią żadnej innej całości”⁵. Fundamentalna koncepcja, która pierwszy raz na taką skalę pojawiła się u Jacksona Pollocka i Newmana właśnie – dzieło jako integralna całość, autonomiczne i mające charakter procesu, przez minimalistów została rozwinięta. W *Specific Objects* – tekście z 1964 roku, dziś odczytywanym jako kluczowy dla teorii minimalizmu, Judd napisze, że to, co jest tak naprawdę interesujące, to dzieło jako całość.

Chinati jest największym zrealizowanym projektem Judda. Jest dziełem jego życia nie tylko ze względu na rozmach i skalę założenia, ale przede wszystkim jako miejsce sumujące, absolutnie integrujące jego działania jako artysty, krytyka i teoretyka sztuki. Sztuka Judda znacznie ewoluowała – uderzające jest coraz większe zagarnianie przestrzeni: zarówno przestrzeni sztuki, jak i *living space* samego artysty. Judd zaczynał jako malarz. Pierwsze kroki to subtelne wychodzenie w przestrzeń, jak kawałki plastiku czy metalu wkomponowane w płaskie płótno (1961/1962). Porzucił malarstwo dla trójwymiarowych form stopniowo łączących się z otaczającą przestrzenią. Kulminacją tego etapu jest monumentalny zbiór 100 aluminiowych rzeźb, które na stałe zainstalował w Chinati (1982-1986). Pierwszą realizacją Judda w Marfie była plenerowa grupa *betonowych kubów* (1980-1985), wyznaczająca nowy kierunek bezpośredniego połączenia dzieła z krajobrazem. Zaś punktem zwrotnym w pisarstwie Judda jest rok 1965 i kanoniczny dziś manifest *Specific Objects*, analizujący ówczesną sztukę i pojawienie się tytułowych obiektów, które nie są ani malarstwem, ani rzeźbą⁶. W późniejszych tekstach istotne są także zagadnienia powiązania sztuki i architektury, architektury i krajobrazu. Problemy ochrony naturalnego krajobrazu, wpisania sztuki i architektury w zastaną sytuację były dla Judda ważnym motywem, szczególnie po przeniesieniu się na stałe do Teksasu.

Donald Judd jako krytyk pisał o przestrzeni, medium jego sztuki była przestrzeń, w życiu prywatnym także przejawiał stopniowe uzależnienie od przestrzeni. Widać to świetnie na przykładzie kolejnych miejsc jego zamieszkania, których powierzchnie są uderzające⁷. Rudi Fuchs, długoletni przyjaciel Judda i częsty gość w Marfie, pisał: „Lęk przed tą ogromną pustynną przestrzenią był mu zupełnie obcy, podobnie jak zupełnie nie obawiał się ogromnej skali i ambicji tego, co chciał uzyskać, tworząc Chinati”⁸. Kie-



Okolice Marfy, fot. E. Łączynska



Concrete boxes Donalda Judda na terenie The Chinati Foundation, wpisane w tło teksańskiej pustyni, fot. E. Łączyńska

dy prześledzimy rozwój dzieł Judda i jego myślenia o sztuce oraz o sposobie jej eksponowania, bardzo logiczny wyda nam się fakt, że to właśnie on, tam i wtedy stworzył The Chinati Foundation. Już we wczesnych latach swojej twórczej działalności wspominał o **miejscu** charakterem odpowiadającym Chinati. Judd pochodził z Missouri, po latach przywoływał bliżej nieokreślony „Kansas City Report”, który był domem spotkań dla artystów. „To fantastyczne, zbudować dom sztuki setki mil od *any art*. To niezwykle sposób obecności sztuki i kultury”⁹. We wczesnym wywiadzie z 1965 roku na pytanie Barbary Rose, w jakiej przestrzeni wyobraża sobie swoje dzieła, odpowiedział: „Najbardziej chciałbym sam zbudować dla nich osobne miejsce”¹⁰. Julia Finch, żona Judda, przyznaje: „Zaczął myśleć o ucieczce z Nowego Jorku, kiedy tylko udało mu się zarobić pierwsze pieniądze”¹¹. Był koniec lat sześćdziesiątych, okres powszechnej rewolucji, odwracania się od mainstreamu. Jednak w kolejnej dekadzie zaczynały przeważać tendencje konserwatywne, a kwestie ekologii i ochrony środowiska stały się zagadnieniem politycznym, by przerodzić się w szeroką krytykę nowoczesności i modernizacji. *Back-to-the-land movement* święcił triumf¹².

Judd nie pierwszy wybrał się na pustynne tereny Southwest, które znalazły się na artystycznej mapie XX wieku przede wszystkim za sprawą Georgii O’Keeffe (1887-1986) i jej wyjazdów z Alfredem Stieglitzem (1864-1946) w latach dwudziestych, a później przeprowadzki do Taos, 400 mil na północ od Marfy. Dla O’Keeffe kluczowe było wskrzeszenie symboliki miejsca, powrót na tereny *Native American*, połączenie z naturą¹³. Począwszy od 1923 roku miłośnikiem pustynnych terenów *Southwest* został także Frank Lloyd Wright (1867-1959), który swoje założenia architektury wkomponowanej i zespolonej z naturą realizował między innymi w Kolorado i w Arizonie¹⁴. W następnych latach między innymi tacy artyści, jak Michael Heizer (ur. 1944), Walter de Maria (ur. 1935), Robert Smithson (1938-1973), Mary Miss (ur. 1944) byli uczestnikami ruchu, sytuując swoje praktyki poza tradycyjnym odczuwaniem przestrzeni, instalując swoje prace na zachodzie i w południowo-zachodniej Ameryce. Kiedy Virginia Dwan, Robert

Smithson i Sol LeWitt (1928-2007) w 1967 roku organizowali prywatne wycieczki poza Nowy Jork, Judd jeździł razem z nimi. Dzięki towarzystwu zamożnej galerzystki Dwan i jej finansowemu wsparciu, artyści mogli skorzystać z luksusu zobaczenia *Southwest* z zupełnie nowej perspektywy, mogli ogarnąć całość jednym spojrzeniem z lotu ptaka, co niewątpliwie miało wpływ na ich późniejsze realizacje. Do powszechnej ikonosfery Amerykanów pustynny *Southwest* trafił dzięki fotografiom Roberta Franka (ur. 1924), przedstawiającym wstążki niekończących się dróg przecinające pusty krajobraz¹⁵. Michael Heizer i Walter de Maria pierwszy raz wyruszyli do Newady w 1968 roku, na południe od Las Vegas stworzyli dwa ogromne projekty landartowe. Na początku lat siedemdziesiątych Nancy Holt (ur. 1938), żona Roberta Smithsona, wykonała monumentalną serię słonecznych tuneli na pustyni w Utah¹⁶. W Nowym Meksyku ostatecznie osiadła Agnes Martin (1912-2004), od 1967 roku tworząca w całkowitym odosobnieniu¹⁷. Judd niezwykle wysoko cenił sztukę Martin, kolekcjonował jej prace i kilkakrotnie wystawiał w Marfie. Zafascynowany był także sztuką Josefa Albersa (1888-1976) – kolejnego miłośnika *Southwest*, który to każdego lata opuszczał Black Mountain College w Północnej Karolinie, gdzie wykładał, by podróżować między innymi do Meksyku¹⁸. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych zaczynają swoje działania z przestrzenią kalifornijscy mistrzowie światła: James Turrell (ur. 1943) i Robert Irwin (ur. 1928) – obydwaj urodzeni w Los Angeles, do dziś tworzący najwięcej na Zachodnim Wybrzeżu¹⁹.

Donald Judd wpisał się w ten alternatywny nurt *back-to-the-land* sugerujący wolność, ucieczkę od skorumpowanego świata sztuki Nowego Jorku. W pewien sposób szukał także miejsca, gdzie mogłyby być kontynuowane idee artysty tworzącego w pełnej harmonii z naturą. Kupił kompleks budynków w Marfie w Teksasie, bo chciał być *in the Southwest*, potrzebował też wystarczająco dużo miejsca na zrealizowanie swojej idei – *permanent installation*²⁰. Pod koniec lat sześćdziesiątych zaczął wręcz przejawiać symptomy obsesji znalezienia **miejsca**. Każdego lata, podróżując z dziećmi na wakacje do Baja California²¹, wybierał inną drogę przez Arizonę albo Nowy Meksyk, właśnie po to, by ewentualnie znaleźć odpowiednie. Południowa Arizona wydała mu się zbyt tłoczna, Nowy Meksyk – zbyt zimny i położony zbyt wysoko. Patrząc na mapy, południowo-zachodni Teksas prezentował się jako wyjątkowo słabo zaludniony obszar. W listopadzie 1971 roku przyleciał do El Paso i podróżował do parku Big Bend przez obszar zwany Trans-Pecos, na terenie którego znajduje się Marfa. Dodatkowym argumentem za znalezieniem alternatywnego miejsca dla siebie i swojej sztuki była ówczesna sytuacja w nowojorskim świecie sztuki, którą określał jako nieprzyjemną i powierzchowną (*harsh and glib*). *West Texas* był dla Judda atrakcyjny, pustynia Trans-Pecos – część Chihuahuan Desert, jest w okolicach Marfy wyjątkowo piękna. Co więcej, dla Judda ważne było to, że populacja ludzi, podobnie jak roślinność, była tam skąpa – nie bez powodu teren ten od dawna zwany jest *el despoblado*, czyli niezamieszkałe miejsce. Judd szukał ziemi nietkniętej działaniami człowieka.

Zawsze musiałem mieć prace blisko siebie, by móc je zrozumieć i myśleć o przyszłych dziełach.

Donald Judd²²

The Chinati Foundation jest realizacją idei *permanent installation* – efektu działalności artystycznej i krytycznej Judda, sumą jego rozważań na temat sztuki i sposobów

jej eksponowania. W 1982 roku Judd napisał kluczowy dla rozumienia swojej wizji tekst *On installation* opublikowany pierwszy raz w katalogu *Documenta 7* (1982)²³. Uważał, że sposób instalacji i kontekst sztuki były nieodpowiednio i rzadko analizowane. Alternatywną formułą dla dotychczasowych strategii wystawienniczych miał być właśnie koncept *permanent installation* rozumianej jako rozważna uwaga poświęcona każdemu dziełu, znalezienie odpowiedniego miejsca dla dzieł własnych i innych artystów. Ten wysiłek jemu jako twórcy wydawał się oczywisty, mimo to twierdził, że niewielu artystów go podejmowało. Idea *permanent installation*, zrodzona z rozgoryczenia praktyką muzealną, stała się dla Judda zagadnieniem kluczowym dla autonomii i integralności sztuki²⁴.

The Chinati Foundation stała się urzeczywistnioną ideą *permanent installation* – możemy odbierać ją jako opowieść, a Judda jako narratora. O takim podejściu do odczytywania wystaw pisała szeroko Mieke Bal: „Samo odczytanie staje się częścią znaczenia, które tworzy”²⁵. Bazą kolekcji zgromadzonej w Marfie od początku były prace Dana Flavina (1933-1996), Johna Chamberlaina (ur. 1927) oraz samego Judda. Juddowi zależało, żeby w kolekcji znalazło się po kilkanaście prac kilku bardzo dobrych artystów. Żeby stworzyć bardziej naturalną sytuację, ale nie doprowadzić do formy „muzeum-antologii”, Judd brał pod uwagę rozszerzenie ekspozycji. Ostatecznie w kolekcji znalazły się także realizacje Claesa Oldenburga (ur. 1929) i Coosje van Bruggen (ur. 1949), Carla Andre (ur. 1935), Johna Wesleya (ur. 1928), Ilyi Kabakova (ur. 1933), Roni Horn (ur. 1955), Richarda Longa (ur. 1945), Davida Rabinowitcha (ur. 1943) oraz Ingólfura Arnarssona (ur. 1956).

Chinati mieści się na imponującej – nawet jak na teksańskie warunki – powierzchni 340 akrów (prawie 140 hektarów) byłej jednostki wojskowej Fort D.A. Russell. Wszystkie budynki są pozostałościami zabudowań militarnych, Judd nie wybudował nic nowego. Kolekcja eksponowana jest w dawnych stajniach i hangarach lotniczych, nieco *zmienionych* na potrzeby przestrzeni ekspozycyjnej, którym jednak daleko do nieskazitelnosci kanonu – *white cube*. Wszystkie prace mieszczące się w kolekcji zostały



Las Casas, ostatnie nanczo Judda, fot. E. Łączyńska

zaaranżowane przez samych artystów. Wyjątkiem jest tu monumentalna praca Dana Flavina składająca się z 360 świetlówek rozłożonych w sześciu U-kształtnych barakach, zrealizowana w 2001 roku, już po śmierci artysty, jednak ściśle według jego planów.

Opisując kolekcję, nie można oddzielić Chinati od Marfy, która została wybrana i mimowolnie stała się ramą dla starannie wyselekcjonowanego zbioru sztuki nowoczesnej. Zanim w Marfie pojawił się Judd, miasteczko mogło być – aczkolwiek nie było – powszechnie kojarzone z dwoma faktami: paranormalnym zjawiskiem Marfa Mystery Lights albo filmem *Olbrzym*. Pierwsze z wymienionych po raz pierwszy wzmiankowano w 1883 roku, kiedy to młody kowboj – Robert Reed Ellison podczas spędu bydląt zobaczył nocą dziwne światła²⁶. Przestraszył się, że to ogniska Apaczy, jednak lokalni uspokoili go, że to tylko dusze zmarłych²⁷. Tajemnicze światła pojawiają się nocą. Mieszkańcy Marfy od końca XIX wieku regularnie je widują, gdy jednak badacze chcieli je obejrzeć, nie zobaczyli nic. Innym wydarzeniem z historii Marfy był plan zdjęciowy filmu *Olbrzym* [reż. George Stevens] z Jamesem Deanem i Elizabeth Taylor w rolach głównych. To ostatni film Deana, z premierą w 1956 roku – rok wcześniej aktor rozbił się wyścigowym Porsche 550 Spyder na kalifornijskiej dwupasmówce Route 466, stając się wcieleniem swoich własnych słów: „Śnij jakbyś żył wiecznie, żyj, jakbyś miał umrzeć dzisiaj”²⁸. Ani Światła Marfy, ani epizod z Deanem nigdy nie zostały przez Judda w jakikolwiek sposób skomentowane.

Do Marfy można dojechać samochodem albo przylecieć samolotem. Trzy godziny drogi dzieli Marfę od meksykańskiego El Paso, gdzie znajduje się najbliższe lotnisko. Innej możliwości nie ma. Choć kilkanaście razy w ciągu doby pociąg przejeżdża przez centrum, nigdy się nie zatrzymuje – nie ma stacji kolejowej. Autobusy nie kursują. Jadąc z El Paso, przejeżdża się przez średniej wielkości miasto Van Horn oraz niewielkie Valentine, aktualnie *ghost town*. Marfa jest prowincjonalnym miasteczkiem z dwoma większymi skrzyżowaniami. Postmilitarne budynki Chinati, ich układ i ogrodzona całość wpisana w tkankę nieregularnej, prowincjonalnej zabudowy, ale jednocześnie wyraźnie odseparowana, sprawiają wrażenie obozu (w trakcie II wojny światowej przetrzymywano tu niemieckich jeńców) i pewnej zamkniętej struktury *sacrum*. Chinati wpisuje się w ciąg muzeów-świątyń, ale ze sporymi modyfikacjami. *Sacrum* Chinati nie ma nic wspólnego z architektoniczną ramą, ma bardziej skomplikowaną strukturę, budowane jest głównie przez atmosferę, elitaryzm i niedostępność miejsca.

Z Nowego Jorku, gdzie wszystko jest pionowe, Judd przeniósł swoje obiekty na pustynię, gdzie opowieść rozwija się horyzontalnie. Jak chciał Carl Andre, dzieło Judda jest drogą²⁹, niemożliwe jest objęcie Chinati jednym spojrzeniem, potrzeba czasu i również fizycznego ruchu, żeby móc odczytać to miejsce. Na fali migracji po 2001 roku Marfa stała się domem dla malarzy, performerów, pisarzy, filmowców, marszandów z Nowego Jorku³⁰. Działa tu dwanaście galerii sztuki współczesnej. Pewnie też nie przypadkiem to właśnie w Marfie nakręcono dwie oskarowe produkcje ostatnich lat: *To nie jest kraj dla starych ludzi* braci Ethana i Joela Coena [2007] oraz *Aż poleje się krew* Paula Thomasa Andersona [2007].

Donald Judd stworzył nową przestrzeń, przestrzeń możliwości, jak pisał Carl Andre³¹. Marfa jest rozszerzeniem mapy świata sztuki, jest jak **wyspa** na pustynnym oceanie Southwest³². Miejsce, gdzie miała się zrealizować idea Judda, nie mogło być przypadkowe. **Pustynia** jest najważniejszą ramą dla kolekcji. Dla Jeana Baudrillarda pustynia nie jest pejzażem, to czysta forma powstała w wyniku abstrakcji wszystkich pozostałych form: „Jej definicja jest absolutna, granica inicjacyjna, kontury ostre a przestrzeń nieubłagana.



Donald Judd, 100 aluminium pieces rozłożone w dwóch hangarach lotniczych na terenie The Chinati Foundation, 1982-1986, fot. E. Łączyńska

ni, aby żyć na miarę takiej dekoracji³⁴. Pustynia to przestrzeń, gdzie rzeczy gubią swój cień, gdzie pieniądze tracą wartość. To przestrzeń skończona, koncentryczna, przez swą intensywność zwracająca się ku wnętrzu, ku punktowi centralnemu – w stronę duszy³⁵. O takim samym zwrocie pisała Roni Horn, porównując pustynię do lustra: „Pustynia nie zna fałszu, nie uznaje masek. Na pustyni pozostajesz nagi sam ze sobą³⁶. Pustynia jest wyjątkową formą natury, gdzie traci się zupełnie poczucie czasu. Pustynia jest wieczna. Judd przez ustawienie swoich betonowych rzeźb bezpośrednio na pustyni wpisał te prace w absolutnie wieczny **bez-czas** (dodajmy, że Jürgen Habermas pisał w odniesieniu do modernizmu, iż: „jest tęsknotą do nieskalanej, wstrzymanej w ruchu terażniejszości”)³⁷. Artysta, który z taką świadomością wybiera na tło swojej pracy (i nie jest to praca efemeryczna) pustynię, tę Baudrillardowską czystą formę – abstrakcję wszystkich form, musi być pewny swojej genialności. Kiedy myśli się o Chinati, łatwo nasuwa się skojarzenie z **utopią**, choć Donald Judd kilkakrotnie podkreślał, że ani to, co chciał uzyskać, ani to, co udało mu się zrobić w Marfie, z utopią sztuki nie ma nic wspólnego³⁸.

George Steiner, autor książki *Rzeczywiste obecności*, twierdzi, że adresatem każdego dzieła jest przede wszystkim sam autor prowadzący nieustanny wewnętrzny monolog³⁹. Nie ulega wątpliwości, że Judd zrobił Chinati dla siebie. Chinati było dla Judda ważne jako dzieło wyrażające ewolucję jego sztuki, powiązania formy z naturą, ale nawiązaniem byłoby uważać ten powód za jedyny. Chinati potrzebuje widzów, Judd świetnie zdawał sobie z tego sprawę. Kolekcja zamknięta na kłódki w byłych wojskowych barakach, na końcu świata, bez widza traci jakikolwiek sens. Widz ten do Marfy musi dojechać – nie licząc potencjalnych odwiedzających, czyli 2424 mieszkańców, których Judd nie brał pod uwagę, tworząc Chinati⁴⁰. Zatem kontakt ze sztuką minimalistyczną zaprojektowany został przez założyciela Chinati jako element czy finalny etap podróży. W kontekście wielogodzinnej jazdy samochodem przez amerykańską pustynię, Baudrillard pisał: „Istnieje pewne zjawisko lub rodzaj szczególnego pobudzenia, a zatem i szczególne zmęczenie właściwe dla tego typu podróży. Przypomina drżenie mięśni prądkowanych wywołane nadmiarem gorąca i prędkości, nadmiarem rzeczy ujranych, przeczytanych, przemierzonych, zapomnianych⁴¹. Doświadczenie podróży jest zawsze doświadczeniem wyjątkowym. Kolekcja Chinati może się podobać lub nie, ale niewielkie są szanse na jej zignorowanie albo proste wymazanie z pamięci. Doświadczenie drogi jest tu kluczowe i jest doświadczeniem wspólnym. Wszyscy odwiedzający Marfę pokonują trudy pielgrzymki i nieważne, z której strony przybywają, zanim dotrą do celu, muszą zmierzyć się z pustynią. Judd świetnie to wykorzystał, zapewniając

To obszar znaków wszechwładnej, nieuniknionej konieczności, lecz znaki te pozbawione są sensu, są arbitralne i nieludzkie; to znaki, które mija się, nie pojmując³³. „To jasne – pisze Baudrillard – że Indianie potrzebowali swej magii i naprawdę okrutnej religii, by obłaskawić tak wielką teoretyczną potęgę geologicznego i niebiańskiego wydarzenia pustyni

swojej kolekcji, w tym dziełom własnym, pozycję wyjątkową wśród miejsc prezentujących sztukę nowoczesną.

Rudi Fuchs we wstępie do katalogu *Documenta 7* zamieścił taki oto fragment: „Kiedy francuski podróżnik, który odkrył Wodospady Niagary, powrócił do Nowego Jorku, żaden z jego przemyślanych przyjaciół nie chciał uwierzyć w jego fantastyczną opowieść. Jaki masz dowód, pytali. Moim dowodem jest to, że ja to widziałem”¹². Chinati nie można opisać, nie można na podstawie zobaczonych zdjęć konfabulować, że się tam było. Za sprawą pustyni, która jest najważniejszym tłem tej kolekcji, Judd stworzył nowy wymiar muzeum, którego zwiedzanie rozciąga się w czasie, stając się filmem drogi i to w stylu najlepszych amerykańskich klasyków gatunku.

Przypisy

- ¹ J. Poetter, *Back to Clarity: Interview with Donald Judd*, [w:] *Donald Judd*, kat. wyst. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1989, s. 55, tłum. własne.
- ² Ibidem, tłum. własne.
- ³ D. Judd, *21 February 1993*, [w:] *Donald Judd*, kat. wyst. Pace Gallery, New York 1993.
- ⁴ D. Judd, *On Russian art and its relation to my work*, [w:] D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven 1987, s. 17.
- ⁵ D. Judd, *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, New York 1975, s. 200, tłum. własne.
- ⁶ Pierwszy raz opublikowany w: „Art Yearbook”, no. 8, New York 1965, s. 74-82.
- ⁷ Pierwszym samodzielnym mieszkaniem Judda po wyprowadzce z domu rodzinnego był loft przy 19. ulicy w Nowym Jorku, który zaraz po poprawie sytuacji materialnej zamienił na pięciokondygnacyjny budynek przy 101 Spring Street, obecnie otwarty dla publiczności. Po przeprowadzce do Marfy zamieszkał w bliźniaczych halach, które nazwał La Mansana. W międzyczasie nabył trzy rancza poza Marfą, z których ostatnie – Las Casas jest największe, oddalone od Marfy trzy godziny drogi dobrym samochodem terenowym.
- ⁸ R. Fuchs, *Donald Judd (Artist at Work)*, [w:] *Donald Judd*, kat. wyst., Tate Modern, London 2004, s. 13, tłum. własne.
- ⁹ D. Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, New York 1975, s. 104, tłum. własne.
- ¹⁰ B. Rose, *Tape-Recorded Interview with Don Judd, Frank Stella. December 12, 1965*, niepublikowany zapis, archiwum Judd Foundation, Marfa, s. 12, tłum. własne.
- ¹¹ A. Lubow, *The Art Land. Marfa is the soul of Minimalism*, „The New York Times Style Magazine”, March 2005, no. 20, s. 128, tłum. własne.
- ¹² B.L. Grant, *Surveying the Back to the Land Movement in the Seventies*, <<http://208.8.185.150/backtotheland/>>, data dostępu: 20.03.2007.
- ¹³ J. Perl, *New Art. City. Manhattan at Mid-century*, New York 2005, s. 542.
- ¹⁴ Architekt pochodzący z Wisconsin zmarł w 1959 roku w Phoenix w Arizonie. W 1940 roku powołał fundację Taliesin West w Scottsdale w Arizonie, w nawiązaniu do swojego pierwszego domu-studio w pobliżu Spring Green w Wisconsin, które nazwał imieniem walijskiego poety.
- ¹⁵ Robert Frank nigdy nie był fotografem krajobrazu, zdjęcia pustyni są wyjątkami w jego twórczości, niemniej właśnie one bardzo często wymieniane są przez amerykańskich autorów w kontekście wyobrażeń o przestrzeni *Southwest*, o czym szeroko pisze Jed Perl. Zob. J. Perl, *New Art...*, op. cit., s. 542. Sam Frank wart jest przywołania ze względu na burzę, którą wywołał album *The Americans* i ogromny wpływ tej książki.
- ¹⁶ Nancy Holt mieszka i pracuje w Galisteo w Nowym Meksyku. Galisteo od 1993 roku jest także domem Lucy Lippard.
- ¹⁷ Artystka zmarła w Taos w 2004 roku.
- ¹⁸ B. Danilowitz, *Josef Albers: To Open Eyes*, London–New York 2006, s. 214.
- ¹⁹ Zarówno Turrell, jak i Irwin byli częstymi gośćmi w Marfie, wygłaszali gościnne wykłady przy okazji naukowych konferencji organizowanych przez Chinati. Obecnie jednym z największych artystycznych projektów Zachodniego Wybrzeża jest Rhoden Crater – dzieło życia Turrella, zbudowane na powulkanicznych terenach Arizony, *work in progress*. *Southwest* w dalszym ciągu przyciąga artystów, warto wspomnieć Susan Rottenberg czy Santiago Sierra mieszkających w Nowym Meksyku.

- ²⁰ D. Judd, *Marfa, Texas*, [w:] D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, op. cit., s. 96.
- ²¹ *Baja California* to dosłownie z hiszpańskiego „niższa Kalifornia”, potoczne określenie terenów północno-zachodniego Meksyku.
- ²² D. Judd, *On installation*, [w:] D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, op. cit., s. 24.
- ²³ *Documenta 7*, Katalog, Kassel 1982, s. 164-167. Cyt. za: D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven 1987, s. 19-24. Oprócz *On installation* istotne są teksty: *In defense of my work* oraz *A long discussion not about master-pieces but why there are so few of them*, opublikowane w: D. Judd, *Complete Writings 1975-1986*, op. cit.
- ²⁴ D. Judd, *On installation*, op. cit., s. 24.
- ²⁵ M. Bal, *Dyskurs Muzeum*, op. cit., s. 358.
- ²⁶ J. Bunnell, *Night Orbs. An exploration into unknown luminous phenomena*, Texas 2003, s. 5.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ V. Holley, *James Dean: szybkie życie*, tłum. Z. Niewojski, Warszawa 2007, s. 53.
- ²⁹ „Rzeźba jest drogą”, jak w 1970 roku powiedział Carl Andre. Por. P. Tuchman, *An Interview with Carl Andre*, „Artforum” June 1970, s. 57.
- ³⁰ Co zapewne w dużym stopniu związane było z realizacją instalacji Dana Flavina i towarzyszącym jej informacjom medialnym.
- ³¹ *Interview med Carl Andre ved Chrisrian Gether* [w:] *Carl Andre. Sculptor & Poesi*, kat. wyst. Vestsjællands Kunstmuseum, Sorø 1991, s. 29.
- ³² Skojarzenia z wyspą prowadzić mogą do innej kolekcji sztuki nowoczesnej: The Benesse House Naoshima Contemporary Art Museum założonego w latach dziewięćdziesiątych na japońskiej wyspie Naoshima zamieszkałej przez rybaków. Prace bez etykietek zainstalowane są na całej wyspie, architektoniczną oprawę budynku wykonał Tadao Ando.
- ³³ J. Baudrillard, *Ameryka*, tłum. R. Lis, Warszawa 2001, s. 166.
- ³⁴ *Ibidem*.
- ³⁵ *Ibidem*, s. 167.
- ³⁶ *Roni Horn. Inner Geography*, kat. wyst., The Baltimore Museum of Art, Baltimore 1994.
- ³⁷ J. Habermas, *Modernizm – niedokończony projekt*, tłum. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1997, s. 29.
- ³⁸ R. Fuchs, *Donald Judd (Artist at Work)*, op. cit., s. 17.
- ³⁹ G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, tłum. O. Kubasińska, Gdańsk 1997, s. 55.
- ⁴⁰ Donald Judd nie jednoczył się z mieszkańcami Marfy, nie miał ambicji przekonywać ich do swojej sztuki. Był inicjatorem wprowadzenia przedmiotu o sztuce do tamtejszej szkoły podstawowej, był też pomysłodawcą corocznego Open House – dni otwartych kolekcji, które kontynuowane są do dziś. Jednak nie angażował się bezpośrednio w polityczno-społeczne życie miasteczka, co wykazały przeprowadzone przeze mnie w czasie pobytu w Marfie w 2007 roku wywiady z autochtonami oraz z aktualnymi gospodarzami Chinati.
- ⁴¹ J. Baudrillard, *Ameryka*, op. cit., s. 18.
- ⁴² *Documenta 7*, kat. wyst., Kassel 1982, s. XV.

Summary

Donald Judd created the Chinati Foundation in Marfa, Texas, as a very sophisticated space for art far away from NYC and other art centers. The artist was interested in placing his work in a more permanent manner than was possible in gallery or museum shows. This would later lead him to push for permanent installations for his work and that of others, as he believed that temporary exhibitions, being designed by curators for the public, placed the art itself in the background, ultimately degrading it due to incompetency or incomprehension. The specific intention of Chinati is to preserve and present to the public permanent large-scale installations by a limited number of artists. The emphasis is on works in which art and the surrounding landscape are inextricably linked. The Chinati Foundation is located in the middle of the Chihuahuan Desert, which is the most important background for it. Driving to the place is a common experience for visitors.