

John Baldessari



ARTIST OPTIMISTIC ABOUT ART.

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Exposición organizada por / Exhibition organized by
Museo Jumex

Curador / Curator
Kit Hammonds

Asistente curatorial / Curatorial Assistant
Gabriel Villalobos

Coordinadora de la exposición /
Exhibition Coordinator
Begoña Hano

Diseño museográfico / Exhibition Design
PRODUCTORA

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de registro / Assistants,
Conservation and Collection
Mariana López, Andreea Sánchez

Diseño gráfico / Graphic Design
Andreea Volcán

Producción museográfica /
Exhibition Design Production
Francisco Rentería, Enrique Ibarra, Manuel López,
Marco Antonio Salazar, Arturo Vázquez

Montaje / Installation Team
Óscar Díaz, Iván Gómez, Sergio González,
José Juan Zúñiga

Coordinación audiovisual / Audiovisual Coordinator
Daniel Ricaño

CUADERNILLO / BOOKLET

Concepto editorial / Editorial Concept
Kit Hammonds

Ensayos / Essays
Kit Hammonds, Gabriel Villalobos

Traducción / Translation
Gabriel Villalobos

Coordinación editorial / Editorial Coordination
Acelly Ramírez

Publicado por / Published by
Fundación Jumex Arte Contemporáneo

©2017

● **John
Baldessari**

● **Apreniendo a leer
con John Baldessari**

● **Learning to Read
with John Baldessari**

● **MUSEO JUMEX
11.NOV.2017–08.ABR.2018**

#12

Aprendiendo a leer con John Baldessari







LEARN TO READ

APRENDIENDO A LEER CON JOHN BALDESSARI

Kit Hammonds

John Baldessari (National City, California, 1931) es uno de los artistas que han definido el arte posmoderno y contemporáneo. Su trabajo ha sido decisivo en la manera en que se lee el arte en relación con cambios fundamentales en el 'lenguaje' de la cultura visual desde la década de 1960. Además de su práctica artística, Baldessari también ha sido una influencia en la redefinición de la enseñanza del arte y ha impulsado el trabajo de nuevas generaciones de artistas en California y otros lugares del mundo. *Aprendiendo a leer con John Baldessari* explora el espacio en donde estas dos facetas de su práctica se encuentran y superponen, en una investigación constante sobre cómo el texto y la imagen forman un lenguaje continuo que estructura nuestra visión del mundo. Baldessari ha dicho que el arte debe ser tan sencillo como una tarjeta didáctica, una afirmación que propone una forma lúdica de abordar el modo en que las palabras y las imágenes se informan e interactúan entre sí.

5

Esto se hace patente en obras en las que aparece el alfabeto, como *A B C Art (Low Relief): A/Ant, Etc. (Keyboard)* [Arte A B C (bajo relieve): A/Ant (hormiga), etc. (teclado)] (2009), así como en los videos *Teaching a Plant the Alphabet* [Enseñándole el alfabeto a una planta] y *Xylophone* [Xilófono] (ambos de 1972). Estas obras reflejan la enseñanza del lenguaje por medio de asociaciones visuales y lingüísticas; además de revelar una cierta contingencia de significado que emerge de estas asociaciones; asimismo a Baldessari le ha interesado la pedagogía como medio para formar y subvertir la creación, presentación y lectura del arte. La selección de obra, que comprende desde los primeros óleos del artista hasta algunas de sus piezas más recientes, adopta un enfoque transversal, perfilando motivos e ideas que son latentes en el trabajo de Baldessari. Siguiendo algunas de sus acciones frecuentemente humorísticas contra las convenciones culturales, "aprender a leer" se vuelve una aproximación clave que invita al espectador a ver el trabajo del artista como un estudio prolongado de la constante evolución del lenguaje visual de la actualidad, y el modo en que el arte, en respuesta a ello, puede superar sus propias convenciones.



A B C Art (Low Relief): A/Ant, Etc. (Keyboard), 2009

A-Z DE BALDESSARI

El interés casi obsesivo de Baldessari por entender cómo el lenguaje y la imagen producen un significado lo ha llevado a encontrar nuevas formas de dar sentido a las cosas por medio de sistemas que, en última instancia, escapan de su control. El alfabeto es uno de estos sistemas. Aunque el orden es esencialmente arbitrario, el alfabeto y las letras que lo componen proveen los cimientos de la alfabetización. Inspirado en esto, el alfabeto de Baldessari es una selección del curador de esta exposición, que compara obras desde los años sesenta hasta la actualidad. Revela algunos de los motivos, gestos e ideas recurrentes en el trabajo de Baldessari y que forman parte de su lenguaje visual y conceptual.

6

El alfabeto, en inglés, inicia con A de *apple* (manzana) y continúa con B de *ball* (pelota), C de *cat* (gato) y D de *dog* (perro). La E aparece en la forma de la obra. F es de *fear* (miedo), uno de los estados emocionales comúnmente ilustrados en el trabajo de Baldessari y que superan el lenguaje o la definición. G es de *gnu* (ñu), H de *heel* (talón), I de *iceberg* (témpano de hielo), J de *joy* (alegría) y K de *key* (llave); todas las letras están claramente presentes en las obras, pero atraen nuestra atención hacia relaciones visuales y lingüísticas específicas en la manera en que se ensamblan texto e imagen. Por ejemplo, la L es por el ademán de las extremidades y las manos de dos mujeres; M es del logotipo icónico de McDonald's y N es de nariz, otro de los motivos icónicos de Baldessari. O es de optimismo, P de *pointing* (apuntar), y Q de *queen* (reina); mientras que R es de rinoceronte, S de *studio* (estudio), T de *tapping* (golpeteo) y U es de *umbrella* (paraguas). V es de Vitruvio (por el famoso dibujo de Leonardo da Vinci, *El Hombre de Vitruvio*, ca. 1490), y W de *wrong* (incorrecto); estos dos últimos trabajos presentan al artista como un inadaptado en vez de un artista ideal. La X es el sonido de un beso,¹ y la Y es de *yarn* —cuento, en inglés coloquial— mientras que la Z termina el alfabeto con el sonido del sueño. En conjunto, estas obras actúan como un manual básico para relacionarse con las formas aparentemente sencillas, pero sofisticadas, con las cuales Baldessari “hace” arte.

1 Una palabra formada por la imitación de un sonido se llama onomatopeya. Ejemplo: *ja, ja, ja* (risa); *miau* (maullido del gato). En inglés, el sonido de “xxx” significa beso; en español la onomatopeya de beso es *mua* o *muac*.



Art Lesson, 1964

INSTRUYENDO Y HACIENDO ARTE

A la par de su trabajo como artista, Baldessari ha sido igualmente influyente como profesor de arte. Su enfoque singular ha desvanecido la línea entre profesor y estudiante, rechazando la pedagogía tradicional e insistiendo en que “enseñar sea tanto como hacer arte”. Al mismo tiempo, el cuestionamiento de cómo se enseña arte, y por tanto cómo se define, ha informado su propia obra.

Algunos de los primeros lienzos de Baldessari utilizan manuales de arte como reglas a seguir. Tomando sus instrucciones de manera literal, Baldessari usa la técnica del dibujo como medio para examinar ciertas contradicciones entre las destrezas fundacionales del arte y la práctica contemporánea que consideró redundante a la representación frente al arte abstracto y conceptual de finales de los años sesenta. Al incorporar texto rotulado sobre el lienzo, Baldessari posicionó su obra de forma radical entre los artistas conceptuales



Lizards to Pianist (With Gold Sphere), 1984

—que trabajaban con el lenguaje y rechazaban la historia del arte— y la apropiación de la cultura popular y las imágenes encontradas del arte pop. Las afirmaciones que el artista obtuvo de manuales de arte y fotografía se presentan de manera irónica pues a la vez confirman y niegan lo que podríamos asumir como arte. Asimismo, reproducidas en lienzo, combinan —más que confundir— el oficio y el trabajo intelectual que se asocian con los artistas dependiendo del contexto.

El puesto académico más significativo de Baldessari fue el de profesor en el California Institute of the Arts (CalArts), fundado por Walt Disney en 1970 como una escuela de arte alternativa. Como parte de su primer cuerpo de profesores, Baldessari estableció un nuevo enfoque en el programa de pos-estudio. Ahora consideradas obras de arte por derecho propio, sus *Tareas de clase* fueron fundamentales para él mismo. Resulta significativo que CalArts fue de las primeras instituciones en proveer a sus estudiantes de cámaras de video, y Baldessari fomentó que experimentaran con ellas aprovechando la oportunidad para producir varias obras en las que él juega el papel de profesor.

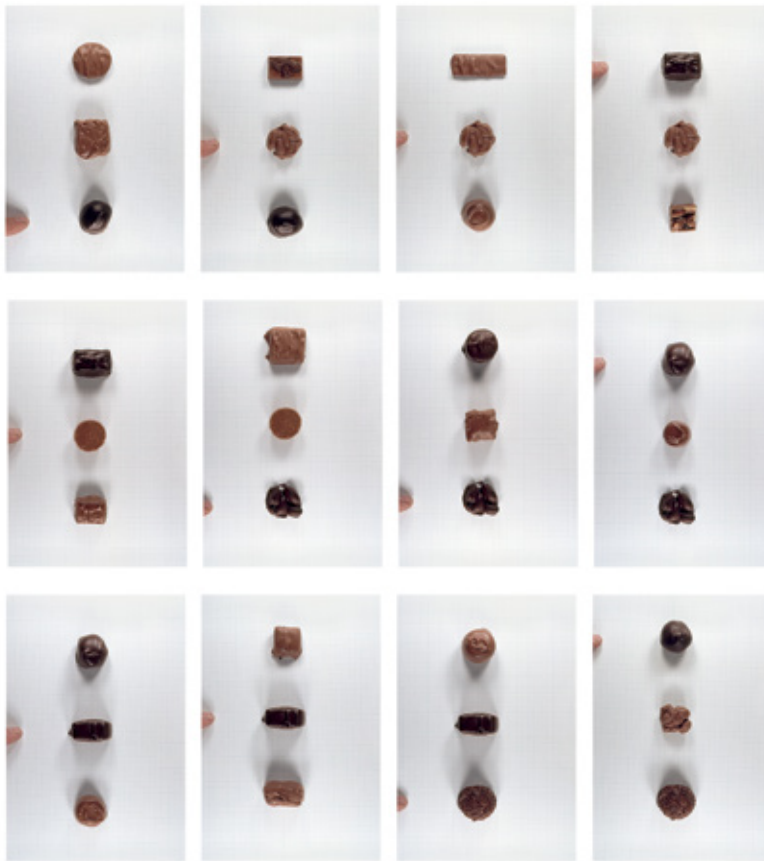
Entre ellas está *Police Drawing* [Dibujo de policía] (1971), en el que un dibujante policial trabajó con un grupo de estudiantes de dibujo, una vez más diluyendo la división entre quién produce y quién concibe una obra. De manera similar, *I Will Not Make Any More Boring Art* [No haré más arte aburrido] (1971), consistió en que unos estudiantes del Nova Scotia College of Art siguieran la instrucción de Baldessari, quien jugaba con la idea del castigo en la educación mediante la penosa repetición de la escritura, en este caso, el enunciado que da nombre a la obra.

9

REGLAS E IMPROVISACIÓN

Utilizando imágenes y texto como medios, el trabajo de Baldessari usualmente se sitúa en ideas estructurales. Algunas obras individuales frecuentemente son variaciones que surgen a partir de reglas que el artista establece para sí mismo y para otros. Aquí su trabajo podría considerarse una forma de juego productivo, uno de los modos clave del aprendizaje prealfabetizado e inherente en cómo una “mente creativa individual” hace arte.

La serie *Choosing* [Elegiendo] (1971-1972) se dispone como un juego que se sigue hasta sus conclusiones. El simple acto de jugar combinaciones es típico del enfoque de Baldessari, en el que las reglas se vuelven absurdas, pero otros significados emergen a través de las diferentes interpretaciones de cada jugador. En estos trabajos, elegir se vuelve un acto creativo en respuesta a ciertas directrices. Otras obras presentes en esta exposición también utilizan instrucciones o reglas que dictan su instalación o colocación. En la serie *Fugitive Essays* [Ensayos fugitivos] (1980), por ejemplo, cada pieza con-



Choosing (A Game for Two Players): Chocolates, 1971-1972

10

tiene tres fotografías con un sistema de representación propio, y se colocan de acuerdo con indicaciones sobre cómo se debe dividir el muro.

Las obras de Baldessari están sutilmente codificadas con significados que van más allá de la superficie de la imagen a la relación entre sus partes o secuencias, o entre dos o más personas —incluyendo posiblemente el espectador. En vez de negar la elección individual, o insistir en la autoridad del artista para elegir qué mostrar, Baldessari provee una estructura abierta, un método o una serie de pistas que deben ser interpretadas. Lejos de enseñarnos directamente, el trabajo de Baldessari establece un marco que nos guía en un aprendizaje a través de la interpretación y la improvisación, reflejando las convenciones que definen nuestros propios significados individuales.

CONTAR HISTORIAS

Contar historias es una de las formas de enseñanza a la que Baldessari recurre frecuentemente. Cuentos de hadas, mitos o narrativas religiosas, y sus interpretaciones modernas en el cine y la televisión, son modos en los que complejas cuestiones morales se comunican de manera simple, comprensible para niños y adultos.



Studio, 1988

En su video *Three Feathers and Other Fairy Tales* [Tres plumas y otros cuentos de hadas] (1973) Baldessari lee inexpresivamente seis cuentos infantiles que están marcados con aspectos traumáticos, violentos y absurdos de la vida. Más parecido a un conferencista que a un narrador, el artista parece asumir la tarea con un sentido de deber más que de drama. En la obra de fotografías y texto *Ingres and Other Parables* [Ingres y otras parábolas] (1971), los cuentos cortos sobre situaciones enfrentadas por artistas presentan el mundo del arte como un paisaje de cuentos de hadas, con todo y moraleja.

En otras obras se sugiere un misterio, en el que Baldessari utiliza fragmentos de texto e imagen como pistas de una narrativa incompleta. Tomando elementos de películas de suspenso, las series *Tetrad* [Tétrada], y *Elbow* [Codo], así como la serie *Storyboard* [Guión gráfico] insertan diferentes tipos de imagen en una relación abierta que requiere del espectador para completar la historia desde su perspectiva. Al estructurar sus obras como guiones gráficos o textuales, Baldessari subraya su consideración del cine como la forma predominante de creación de mitos en la cultura contemporánea, al tiempo que sugiere como su foco de atención la historia provisional e incierta, más que la terminada.

JUICIOS

En contraposición a la pregunta “¿es eso arte?” que ha acompañado lo mismo al arte moderno que al contemporáneo, Baldessari ha enfrentado otras preguntas más abiertas tales como: “¿eso es buen arte?” o “¿es eso correcto o incorrecto?”. Siempre desafiando sabidurías heredadas y convenciones del arte, el trabajo del artista aborda un aspecto significativo de toda estética y pedagogía: cómo juzgar cuando los absolutos son puestos en duda.

La pregunta aparece en la obra en lienzo *Suppose it is True After All? What Then?* [Suponga que después de todo es cierto. ¿Entonces qué?] (1967). El texto se retomó de un volante de una iglesia en la ciudad natal de Baldessari. National City, un poblado suburbano en el sur de California, se volvió el tema de sus primeras obras en lienzo. Éstas utilizan la fotografía y el texto para retratar lugares anónimos del paisaje estadounidense de una forma fáctica. Diferentes al arte pop, estas obras no son una celebración sino simplemente un retrato de una realidad cotidiana u ordinaria. En este paisaje Baldessari asume la figura del hombre común en la obra *Wrong (Version #2)* [Incorrecto (Versión #2)] (1996), una revisión de una pieza de la década anterior. Los lienzos recientes de la serie *Miró and Life in General* [Miró y la vida en general] (2016) emplean pies de imagen similares que las ratifican como “correctas” o “verdaderas”, lo que causa un efecto en la lectura de las imágenes, esta vez en relación con la historia del arte estadounidense.

12

Baldessari se ubica en el cruce entre dos escuelas de pensamiento estético, el moderno y el contemporáneo. Su trabajo corre en sentido opuesto a las ideas tradicionales de belleza alineada con la verdad, y en cambio explora una cultura más vinculada con lo cotidiano. A diferencia del arte posmoderno de la década de 1970, la aproximación de Baldessari no refuta valores, pero los reformula. *Virtues and Vices (for Giotto)* [Vicios y virtudes (para Giotto)] (1981) hace esto de manera frontal, reemplazando la iconografía religiosa tradicional con escenas de películas serie B de Hollywood. Sin embargo, las imágenes tienen sentido en nuestro propio tiempo, ya que son tomadas del lenguaje visual común del cine. Insertas en el linaje de la historia del arte religioso, el uso de imágenes cinemáticas por parte de Baldessari revela cómo las historias continúan transmitiendo códigos morales y éticos implícitos. Al igual que las reglas de un juego, estos códigos se pueden cambiar o ampliar, pero no romper completamente sin que se pierda todo significado. Mientras tanto, tomar las imágenes de modo literal produce un sentido diferente. Por ejemplo, *Camel (Albino) Contemplating Needle (Large)* [Camello (albino) contemplando una aguja (grande)] (2013) ilustra otra parábola: es más difícil para un hombre adinerado entrar al reino de los cielos que para un camello pasar por el ojo de una aguja.



WRONG (VERSION #2)



Camel (Albino) Contemplating Needle (Large), 2013





Tetrad Series: Practical Vision, 1999

LEER ES UNA FORMA DE MIRAR

Gabriel Villalobos

Practical Vision [Visión práctica] es una obra en lienzo producida por John Baldessari en 1999. Está dividida en cuatro cuadrantes; cada uno con una forma diferente de representación. Hay una fotografía de un paraguas negro abierto; un detalle de un dibujo de un ahorcado; un *still* de película de un hombre saliendo por una ventana, y las palabras PRACTICAL VISION (visión práctica) escritas en letras blancas sobre un fondo negro. El orden de los cuadrantes parece ser arbitrario, y por lo tanto también lo sería la forma en que se deben mirar o leer. Ciertamente, esta obra nos confronta con el problema de si debemos mirarla como una composición visual, o leerla como una secuencia de cuatro unidades de significado.

Una primera reacción podría ser que lo escrito atraiga nuestra mirada. Seguramente el texto, aunque sea breve, puede informar nuestra interpretación de la obra. Sin embargo, las palabras ‘visión práctica’ no ofrecen ningún contexto (o contenido) para los otros tres cuadrantes. De hecho, estos cuatro componentes visuales no parecen estar relacionados entre sí de manera evidente, y revelan poca información sobre su origen. Los cuatro tipos de representación son claros, pero esto es insuficiente para entenderlos ya sea individualmente o en conjunto, para descifrar *qué quieren decir*.

Quizás hay algo más que podemos observar sobre estos cuatro fragmentos de significado. La fotografía del paraguas al parecer no busca comunicar más que la facticidad del objeto. En contraste, tanto el dibujo como la escena de la película ilustran acciones, y es evidente que ambos están tomados de contextos narrativos más amplios —el *still* es parte de una sucesión temporal de imágenes; el detalle del dibujo muestra sólo una parte de lo que éste abarca visualmente. Al asociarse, estas dos imágenes podrían sugerir alguna temática o tono (por ejemplo, de desesperanza), pero los otros cuadrantes apuntan a que cualquier interpretación de este tipo es enteramente subjetiva.

El texto brinda la información menos visual; estas palabras no remiten a ningún objeto o situación en particular. La tipografía blanca, sin remates y en mayúsculas sobre fondo negro, evoca el estilo de los intertítulos del cine mudo, pero bien podría ser la forma más neutral de escribir un texto. ‘Visión práctica’ incluso podría leerse con un sentido irónico, pues aquí la percepción se pone a prueba. En términos generales, la yuxtaposición de estos cuatro componentes visuales complica su lectura, pues cada uno apela a un modo de conocimiento diferente, el resultado es “como tratar de pensar con

cuatro mentes distintas al mismo tiempo.”¹ A pesar de ello, la obra sugiere que se pueden identificar (o tal vez producir) relaciones significativas entre los cuadrantes.

Practical Vision es parte de la serie *Tetrad* (Tétrada) de Baldessari, que consiste de veintinueve obras en lienzo producidas en 1999. Cada una presenta el mismo esquema cuádruple, que incorpora tres imágenes y un texto dispuestos en el mismo orden. Las fotografías de objetos se presentan como una suerte de evidencia visual, pues muestran los objetos de frente y sin ningún efecto artístico. Los cuadrantes en la parte superior del lado derecho son detalles de grabados del artista español Francisco de Goya (1746-1848), mientras que los *stills* de películas provienen del archivo fílmico de Baldessari. Los textos de los cuadrantes en el área inferior, a la derecha, están tomados del *Libro del desasosiego* (1982) de Fernando Pessoa. A pesar de dichas alusiones al cine, la fotografía, la literatura y el arte (o quizá debido a ellas), los cuatro cuadrantes en las *Tetrad* presentan una compleja combinación de modos de representación, y revelan que su lectura depende tanto del contexto como de sus características internas.

18

La interacción entre imagen y texto ha sido una estrategia recurrente en el trabajo de John Baldessari. Esta interacción, medular para varios cuerpos de obra, confronta los modos de interpretación propios de cada uno, y determina hasta qué punto se refuerza o se distorsiona un significado. Particularmente al yuxtaponerlos en un mismo soporte, el artista revela cómo la palabra escrita altera nuestra manera de mirar. Es posible examinar algunas obras clave para arrojar luz sobre cómo Baldessari emplea imagen y texto, y los modos en los que se complica la distinción entre leer y mirar.

Imagen y texto aparecen juntos por primera vez, como una estrategia artística explícita, en los lienzos producidos con emulsión fotográfica hacia finales de los años sesenta. Baldessari había estado experimentado con técnicas de impresión fotográfica sobre lienzo, utilizando fotografías que tomó paseando por su ciudad natal, National City, California (es el caso de *McDonald's, National City*, 1967). En la siguiente fase incorporó textos, inscritos en el lienzo por un rotulista, que indicaban la ubicación de la fotografía. El artista buscó presentar escenas urbanas ordinarias, con pies de foto escritos en una estética banal, como un posible tema para su práctica artística. Para ello, se esforzó por evitar cualquier composición o mérito artístico en las fotografías, y pidió al rotulista que utilizara el estilo de escritura más sencillo posible.

Esta práctica llevó a Baldessari a abandonar las convenciones pictóricas de manera más explícita. En lienzos subsecuentes las fotografías se acompaña-

1 Thomas McEvelley, *John Baldessari: Tetrad Series* (Nueva York: Marian Goodman Gallery, 1999), 18.



McDonald's, National City, 1967

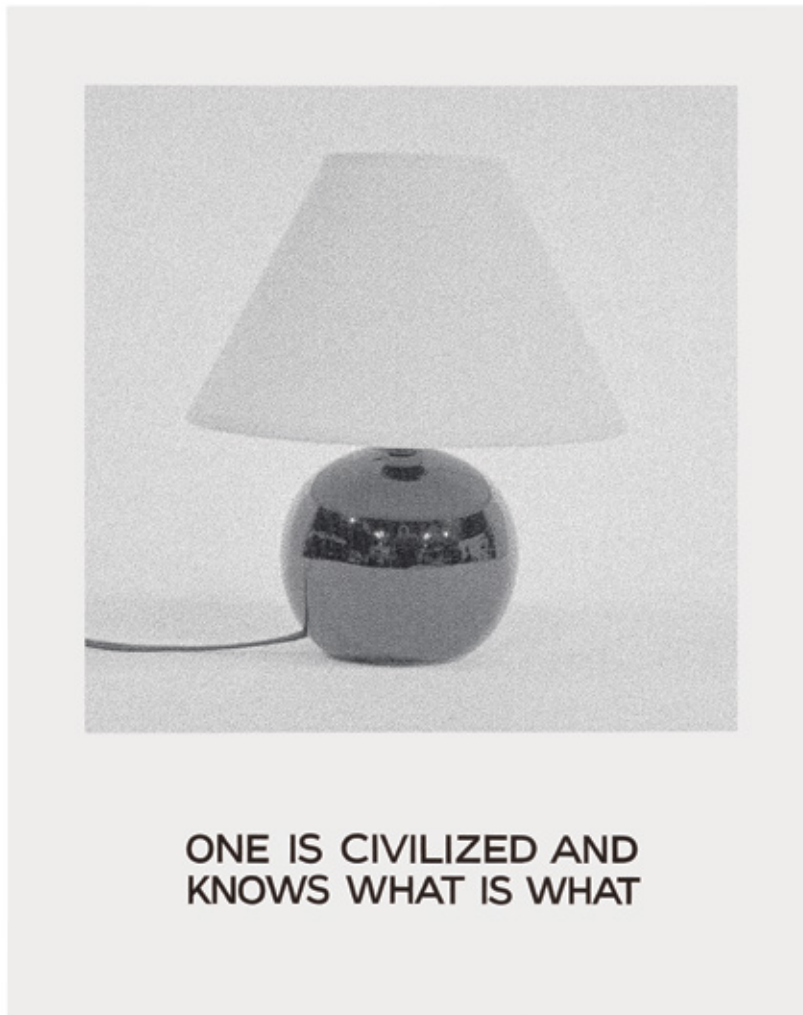
ron de textos que de alguna manera abordaban una condición visual o artística de la imagen. Una de estas obras, por ejemplo, reproduce una fotografía de las áreas verdes de un estacionamiento. En el fondo se pueden ver autos estacionados, y en el centro de la imagen se cruza toscamente el tronco de una planta.² Bajo esta imagen hay una frase tomada de un libro de fotografía: “Un artista no es meramente el anunciador sumiso de una serie de hechos, que en este caso la cámara ha debido aceptar y registrar mecánicamente.” En el contexto de esta obra, el hecho visual registrado de manera sumisa y mecánica quizá sea la partición de la imagen por un elemento interno.

Esta obra reflexiona sarcásticamente sobre los límites de la creatividad artística, en particular con respecto a la fotografía. La tarea del artista se reduce aquí a presentar un hecho visual. Como comenta Coosje van Bruggen sobre esta obra, “texto e imagen, ambos triviales en sus contextos originales, escapan de lo banal en el preciso momento en que se combinan, y devienen en una mentira convincente o una verdad reveladora —en arte”.³ Al preferir la fotografía burda y el rotulado anodino en vez de su propia mano, pero aún sobre el lienzo, Baldessari ponderaba sobre qué tipo de arte podía producir como artista.

Baldessari ha regresado a este formato en otros grupos de trabajo, nuevamente mostrando imágenes cotidianas acompañadas de leyendas imprecisas. Un caso representativo es la serie *Goya* de 1997, inspirada en otra obra de Goya, *Los desastres de la guerra* (1810-1815). El artista español intentó transmitir la brutalidad de la guerra, ilustrando batallas, ejecuciones y otras escenas violentas. Goya se sintió obligado a incorporar leyendas que complementaran las imágenes. Para él, tal violencia era un desafío para la representación, y al combinar imagen y texto pretendía compensar la insuficiencia de cada uno por sí solo.⁴

Baldessari expande la preocupación de Goya, aunque con cierto sarcasmo. Varios de los textos en la serie *Goya* parecen ser serios, pero están emparejados con los objetos más mundanos. Tal es el caso, por ejemplo, de

- 2 Esto evoca otras obras como *Wrong* [Incorrecto] (1966-1968) o *Kissing Series: Simone. Palm Trees (Near)* [Serie Besos: Simone. Palmeras (Cerca)] (1975), en la que unas palmeras desafían intencionalmente las reglas de composición. Otro uso de un elemento penetrando una imagen se puede encontrar también en los dedos y las manos que apuntan en la serie *Choosing (A Game for Two Players)* [Elegir: Un juego para dos personas] y las *Commissioned Paintings* [Pinturas comisionadas]. Baldessari evidencia un interés en perturbar las convenciones de la creación del arte y en explorar los límites visuales de la imagen.
- 3 Coosje van Bruggen, *John Baldessari* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Nueva York: Rizzoli, 1990), 38.
- 4 Peter Schjeldahl, “Wonderful Cynicism: John Baldessari”, en *Artnet* [en línea, recuperado el 5 de mayo de 2017].



Goya Series: *One is Civilized and Knows What is What*, 1997

There Isn't Time [No hay tiempo], que subtitula una imagen de un florero, o *One Is Civilized and Knows What is What* [Uno es civilizado y sabe qué es qué], que se lee bajo una imagen de una lámpara. Al igual que en los *Tetrads*, más que transmitir el significado de manera más clara, texto e imagen producen un punto ciego cognitivo.⁵ Estas obras proclaman la arbitrariedad del significado en la interacción de texto e imagen.⁶

La serie *Double Feature* (Programa doble), creada en 2011, también emplea esta estrategia formal. En este caso, los pies de imagen fueron tomados de

5 *Ibid.*

6 “La arbitrariedad del signo —esto es, la naturaleza esencialmente circunstancial, convencional, histórica del vínculo entre el significante (por ejemplo una palabra) y el significado (el objeto o concepto representado). En la lingüística de Saussure, las palabras no ‘refieren’ a las cosas en sí mismas. Más bien, tienen significados como puntos dentro del sistema entero que es un lenguaje— un sistema, además, concebido como una red de diferencias graduales.” Introducción del traductor, en Michel Foucault, *This Is Not A Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982), 5.

títulos de películas *film noir* de mediados del siglo XX. Estas frases sugieren sentidos siniestros a las imágenes: en *Sudden Fear* [Miedo repentino], la cezeza pintada de manera prominente se podría percibir como algo amenazador; *The Set-Up* [La trampa] podría suponer una pugna o traición entre los dos perros. El título de la serie evoca la manera en que los cines presentaban dos películas de horror juntas, y alude también a la unión de imagen y texto en una misma experiencia perceptual.

En las series *Goya* y *Double Feature*, así como en los lienzos tempranos de Baldessari, ocurre un segundo nivel de asociación entre texto e imagen. El significado de palabras y frases se aleja del objeto o la escena representada, y se aproxima a alguna cualidad o condición de la imagen como tal. La progresión es clara en los lienzos de la década de 1960, en los que las ubicaciones de las fotografías ceden su lugar a comentarios sobre la *imagen*. Los textos en estas obras se dirigen a la imagen como un artefacto visual, más que a lo que ésta ilustra. Nos hacen conscientes de la imagen como un objeto y, en consecuencia, del acto de mirar.

En este sentido, el uso de texto en estos trabajos de Baldessari se puede comparar con el que efectuó el pintor belga René Magritte. En obras como *La traición de las imágenes* (1928-1929) o *La llave de los sueños* (1930), Magritte incorporó leyendas pintadas a mano que contradecían ingeniosamente la representación pictórica de objetos directamente sobre ellas. Con estos textos, Magritte ponía en duda la veracidad de la pintura. Los pies de imagen de Baldessari no niegan lo que se muestra en las imágenes, pero operan de manera similar a los de Magritte al apuntar al engaño de la representación. Complican el acto de mirar, y revelan la distancia entre una imagen y el objeto real que ilustra. Las palabras de Michel Foucault son aquí idóneas: “El nombre propio [...] es meramente un artificio: nos da un dedo con el que apuntar, en otras palabras, para pasar secretamente del espacio donde uno habla al espacio donde uno mira”.⁷ En estas obras, el texto nos obliga a reconocer las convenciones y comportamientos propios de mirar imágenes, y de esta forma transmite la postura crítica de Baldessari con respecto al arte.

La metáfora del dedo que apunta se vuelve literal en la serie de *Commissioned Paintings* [Pinturas comisionadas] que Baldessari creó entre 1969 y 1970. Para estas obras, contrató a pintores aficionados para que reprodujeran fotografías mostrando un dedo que apunta objetos cotidianos. Posteriormente, un rotulista completó los lienzos (en los que la pintura estaba claramente demarcada dentro de un fondo gris) con las palabras “A painting by...” (“Una pintura de...”) y el nombre del artista. De un modo que evoca a Magritte, estas pin-

7 Michel Foucault, *This Is Not A Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982), 9.



Francisco de Goya, "Y no hay remedio". Plancha 15 de *Los desastres de la guerra*, publicada en 1863

turas presentan dos dimensiones de la acción "apuntar": el dedo señala un objeto dentro de la pintura, y el texto refiere a la pintura dentro del lienzo.

Mientras que Goya ponderaba sobre la insuficiencia del lenguaje para expresar los horrores de la guerra, Magritte demostró que la imagen pictórica también es poco fiable. Guiado por su familiaridad con el estructuralismo y la semiótica, Baldessari también ahondó en la arbitrariedad de los signos — presente no sólo en el lenguaje sino también en las imágenes. Al combinar imagen y texto, su trabajo demostraba cómo ambos pueden "significar más de lo que quieren decir."⁸

Durante la década de 1970 Baldessari se interesó en articular estructuras de significado yuxtaponiendo varias imágenes.⁹ Esto lo llevó a cabo mediante el uso extensivo de imágenes fotográficas, particularmente *stills* de películas

8 Hal Foster, "The Baldessari Effect", en *John Baldessari Catalogue Raisonné: Volume Two: 1975-1986*, Robert Dean y Patrick Pardo, eds. (New Haven: Yale University Press; Nueva York, Marian Goodman Gallery: 2014), 2.

9 "Me interesa cuando dos imágenes colindan entre sí [...] Es como cuando dos palabras colisionan y sale alguna nueva palabra con un nuevo significado.", en Foster, "The Baldessari Effect", 1.

THE VISITOR

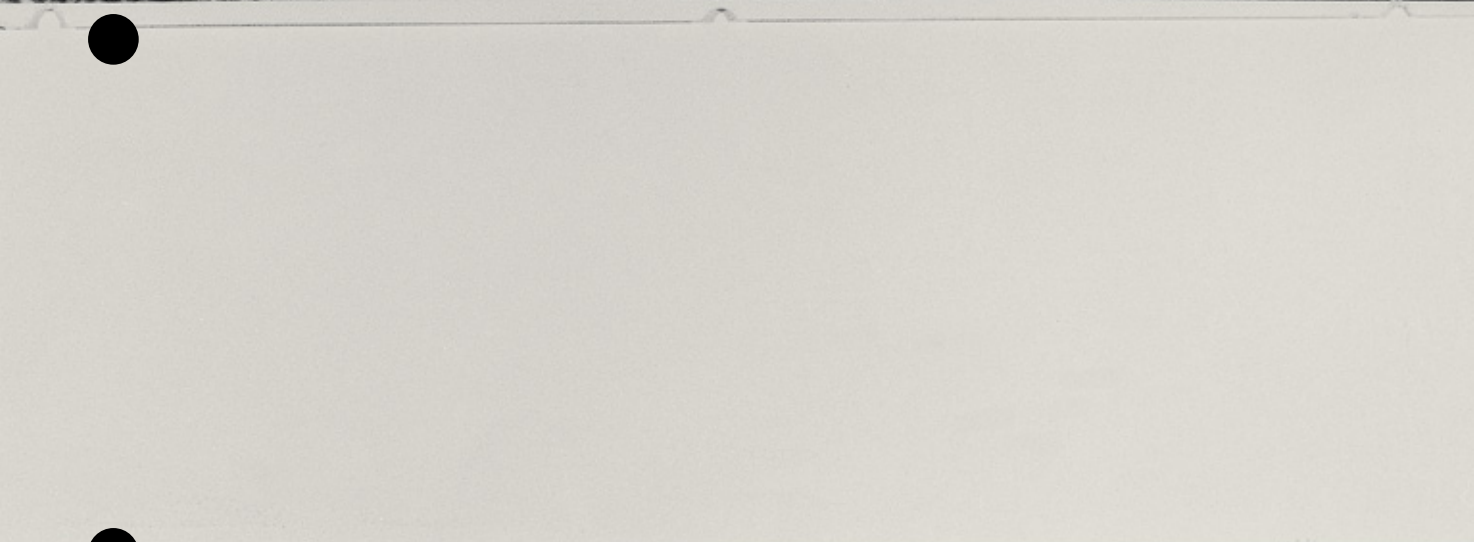
A gallery in a large American city once put on an exhibition of the second-best artist in Germany. The show was arranged by a woman (hereafter called "A") who was well-known in the art world. There was another woman in the city (hereafter called "B") also very active in the art community. There was some jealousy between them. That is, one never saw "A" at a gallery opening or party given by "B" and vice versa. However this exhibition was not to be missed, so "B" came to the opening.

"B" swept into the gallery followed by all her friends. It must have been difficult to do. She complimented "A" on the wisdom of exhibiting such an important artist; she suggested that "A" show the most important artist in Germany next.

All this time the number two artist from Germany had been present but had remained silent. Suddenly, as "B" began to leave the gallery, he walked up to her, said nothing, and stuck his tongue inside her ear.

Later, when "B" returned home that evening, she looked into a mirror and noticed gold paint inside her ear.

Moral: Beware of artists with a golden tongue.



que encontraba en tiendas de memorabilia de cine. Este recurso se volvió central para su trabajo, pues le proporcionó un vocabulario visual con el cual explorar los límites de la significación. Como él mismo explicó: “Soy un creyente de lo escurridizo del lenguaje (y la imagen). Si una fotografía puede mentir, entonces ¿en qué puedes creer?”¹⁰ Bajo esta luz, varios cuerpos de obra producidos durante esta década presentan enunciados formados por imágenes de películas en secuencia, o complejas disposiciones de imágenes y textos, ofreciendo posibilidades expandidas de interpretación.

Virtues and Vices (for Giotto) [Virtudes y vicios (para Giotto)] (1981) ilustra cómo Baldessari combina textos y *stills* de películas para sugerir significados. Además, evidencia su apropiación de la historia del arte como fuente para dichos significados, estableciendo diálogos entre referentes culturales de distintas épocas. Esta obra está basada en los frescos que Giotto creó entre 1303 y 1305 dentro de la Capilla Scrovegni en Padua, Italia. En catorce paneles, Giotto ilustró las siete virtudes y los siete vicios. El homenaje de Baldessari a Giotto consiste de catorce paneles cuadrados, cada uno combinando una imagen en blanco y negro tomada de su archivo cinematográfico con una leyenda escrita con letra negra mayúscula sobre una franja blanca. Siete paneles (las virtudes) se instalan al ras del borde superior del muro de exhibición, y los otros siete (los vicios) sobre el borde inferior.

26

En esta obra, el texto actúa como una ayuda semántica para cada imagen. Baldessari seleccionó cada escena de película como una posible representación de una virtud o un vicio, y la leyenda pretende confirmar esta lectura. La combinación de texto e imagen se evidencia aquí como una base necesaria para la interpretación, pues la imagen por sí misma sólo puede transmitir un significado precario. Como anticipó Walter Benjamin, el pie de imagen se vuelve el componente más importante de la fotografía y por consiguiente se integra a ella.¹¹ En la medida en que el texto es parte de la imagen, leer se vuelve una forma de mirar.

En el trabajo de Baldessari, el uso de texto no se limita a palabras o frases, sino que puede tomar la forma de narrativas enteras. Tal vez una de las instancias más destacables es *Ingres and Other Parables* [Ingres y otras parábolas] de 1971. La obra consiste de diez paneles; cada uno presenta una fotografía en blanco y negro junto con un cuento corto. Las fotografías ilustran objetos tan diversos como un clavo, un avión, la oreja de un hombre y las pirámides de Guiza. Los cuentos son historias perspicaces sobre arte, con todo y moraleja.

10 McEvelley, *John Baldessari: Tetrad Series*, 21.

11 Walter Benjamin, “A short history of photography”, en *Screen*, núm. 13 (Primavera 1972) [en línea, recuperado el 5 de mayo de 2017], 25.

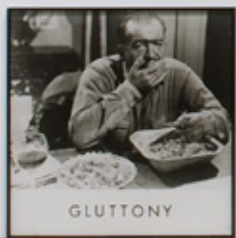
La relación entre texto e imagen es particularmente irrisoria aquí. Para van Bruggen, en *Ingres and Other Parables* “ni imagen ni palabra toman prece-
dencia. Una no refleja o ilustra a la otra —de hecho, podrían incluso apuntar
en direcciones diferentes, al mismo tiempo que se enriquecen entre sí.”¹² En
este caso, los contenidos que ofrecen texto e imagen coexisten uno al lado
del otro sin necesariamente relacionarse de manera clara, dando como re-
sultado una lectura absurda de ambos.

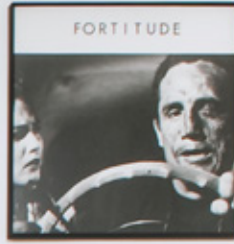
Más aún, las narrativas evocan ciertas imágenes en la mente del lector, que
después confronta con la imagen junto al texto. Después de todo, las pala-
bras también transmiten imágenes. Esto ocurre en toda la obra de Baldessari
que combina texto e imagen, pero también está presente en sus primeros
lienzos donde sólo emplea palabras escritas. En obras como *A Work with
Only One Property* [Una obra con una sola propiedad] o *For Barbara Rose*
[Para Barbara Rose; ambas 1966-1968], el lienzo ha sido despojado de toda
representación pictórica, y el texto en sí constituye la obra de arte. Baldessari
demuestra que las palabras pueden sugerir la imagen que una pintura tradi-
cional habría presentado; en este sentido, el texto opera como matriz de lo
visual.¹³ El texto se utiliza como un artefacto visual, colapsando la distinción
entre leer y mirar.

Las diversas estrategias con las que John Baldessari utiliza texto e imagen
demuestran la complejidad de producir y transmitir significado. Al combinar-
se, los dos modos de representación se enriquecen, abriendo nuevas posibi-
lidades para el arte. A través de su obra, Baldessari ofrece nuevas formas de
ver las cosas, cuestionando lecturas e interpretaciones comunes; nos invita
a reconsiderar la manera en que vemos imágenes y leemos textos, y los sig-
nificados que se pueden descubrir si hacemos lo contrario.

12 Van Bruggen, *John Baldessari*, 75.

13 Manon Slome, “An I For An Eye: Strategies of Language in
Contemporary American Art”, en *Articulations: Forms of Language
in Contemporary Art*. Cuadernillo de la exposición presentada en el
Fisher Landau Center, 13 de mayo–30 de junio, 1995; 13.





ENGLISH



LEARNING TO READ WITH JOHN BALDESSARI

Kit Hammonds

John Baldessari (b. 1931, National City, California) is one of the defining artists of postmodern and contemporary art. His work has been instrumental in how art is read in relation to fundamental changes in the “language” of visual culture since the 1960s. Alongside his art practice, Baldessari has been equally influential in redefining art education and fostering subsequent generations of artists in California and beyond. *Learning to Read with John Baldessari* explores where these two sides of his practice meet and overlap in an ongoing investigation of how text and image form a seamless language that structures our view of the world. Baldessari has said that art should be as simple as a flashcard, a statement that offers a typically playful means of addressing the way words and pictures inform and interact with one another.

This is epitomized in works where the alphabet appears, such as *A B C Art (Low Relief): A/Ant, Etc (Keyboard)* (2009) as well as the early videos *Teaching a Plant the Alphabet* and *Xylophone* (both 1972). Each reflects how language is taught by visual and linguistic associations, while simultaneously exposing a certain contingency of meaning that results. Inherent in Baldessari’s work is his attention to pedagogy as a means to form and to subvert how art is made, displayed, and read. The selection of works from the artist’s earliest canvases to some of his most recent takes a transversal approach, tracing out motifs and ideas that lie latent in his oeuvre. Following some of Baldessari’s own, and often humorous, undermining of cultural conventions, “learning to read” becomes a key approach that invites the viewer to see the artist’s work as a sustained investigation into the constant evolution of today’s visual language, and how art can continue to move beyond its own conventions in response.

A-Z OF BALDESSARI

Baldessari has an almost obsessive interest in how language and image produce meaning when placed together, often finding new ways to make sense of things by employing systems that, ultimately, move beyond his control. The alphabet is one such system. Although it is an essentially arbitrary order, the alphabet and the letters that make it up are the basic building blocks of literacy. Inspired by this, the A-Z of Baldessari is a selection made by the curator that compares works from the 1960s to the present. It draws out

some of the recurrent motifs, gestures, and ideas that form part of the artist's visual and conceptual language.

The A-Z begins with A for Apple, and follows with B for Ball, C for Cat and D for Dog. E appears in the shape or layout of the work. F is for Fear, just one of the emotional states that Baldessari's work often draws out that are beyond simple language or definition. G is for Gnu, H is for Heel, I is for Iceberg, J is for Joy and K is for Key; all are overtly present in the works, yet draw our attention to specific visual and linguistic relationships in the way that text and image are puzzled together. L is for the gesture in the limbs and hands of two women, M is for the iconic McDonalds logo, and N is for Nose, another of Baldessari's iconic motifs. O is for Optimism, P is for Pointing, and Q is for Queen, while R is for Rhino, S is for Studio, T is for Tapping, and U is for Umbrella. V is for Vitruvian (after Leonardo da Vinci's famous drawing, *Vitruvian Man*, c. 1490), and W is for Wrong, which both feature the artist as a misfit rather than an ideal. X is the onomatopoeia of a Kiss, and Y is for Yarn—another word for story—while Z ends the alphabet with the sound of sleep. Together these works act as a primer to begin to engage with Baldessari's seemingly straightforward yet sophisticated means of “doing” art.

INSTRUCTING AND DOING ART

32

Alongside working as an artist, Baldessari has been equally influential as an art teacher. His unique approach has blurred the line between professor and student, refusing traditional pedagogy by insisting on “making teaching as much like art” as he could. At the same time, Baldessari questioned how art is taught, and thereby defined. In turn this informed his own work.

Some of Baldessari's earliest canvases use traditional art guides as rules to follow. Taking their instructions literally, he used draftsmanship as a means to look at contradictions between the foundational skills of art and contemporary practice, at a time when representation appeared redundant against the abstract and conceptual art of the late 1960s. His incorporation text on canvas radically placed his work between the language-based conceptual artists that refused art history, and Pop Art's appropriation of popular culture and found images. Taken from art and photography guidebooks, the statements are presented ironically, both asserting and denying what we might assume to be art. Rendered on canvas by professional sign-painters, they also combine, rather than confuse, the craft and intellectual work that is associated with artists depending on context.

Baldessari's most significant teaching position was as a professor of the California Institute of the Arts (CalArts), which was founded by Walt Disney in 1970 as progressive art school. As part of its first faculty, Baldessari es-



A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

/ / / / / / / / / /

Two Men With Alphabets, 1984



Fugitive Essays (With Ant), 1980

34

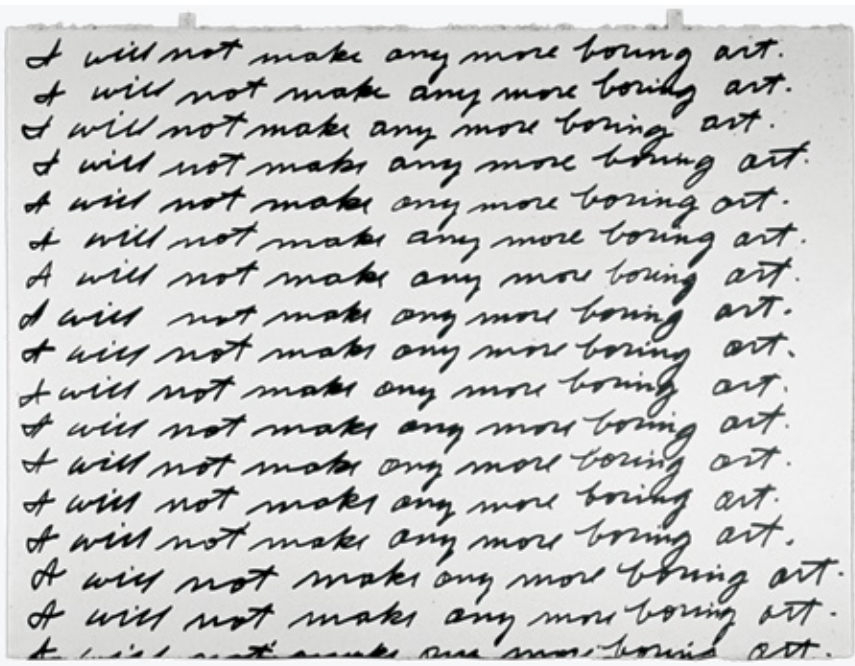
established a new approach with the “Post-Studio” program. Now seen as a work in their own right, the *Class Assignments* he set proved inspirational for the students and Baldessari himself. Significantly, CalArts was among the first institutions to make video cameras available to students, and Baldessari both encouraged experimenting with them and took the opportunity himself to produce a number of works where he plays the role of an instructor.

Among them, *Police Drawing* (1971), in which a police sketch artist worked with an unsuspecting drawing class, saw the same diffusion of who produces and who conceives a work. Likewise, *I Will Not Make Any More Boring Art* (also 1971) instructed students at the Nova Scotia College of Art perform Baldessari’s assignment. The laborious repetition of writing out this sentence played with the idea of punishment as a form of education.

RULES AND IMPROVISATION

Employing images and text as media, Baldessari’s work is most active in the structure and ideas that produce it. Individual pieces are often permutations that arise from following rules he sets for himself and for others. Here the artist’s work might be seen as a form of productive play, itself one of the key modes of pre-literate learning and inherent in how an “individual creative mind” makes art.

The Choosing series (1971–1972) sets out as a game that is followed through to its conclusions. The simple act of playing out the possibilities is typical of Baldessari’s approach, where the rules become absurd yet generative.



I Will Not Make Any More Boring Art, 1971

New meanings arise through the different interpretations of each of the players. In these works, choice becomes a creative act in response to directive rules. Other works in this exhibition also use instructions or rules to dictate how they are hung or placed. In the *Fugitive Essays* series (1980), for instance, each piece contains three photographs with a representational system of their own, and placed according to instructions on how the wall is to be divided.

35

Baldessari's works are subtly encoded with meaning that goes beyond the surface of the image to the relationship between its parts or sequences, or between two or more people—who may include the spectator. Rather than denying individual choice, or insisting on the artist's authority in choosing what to show, Baldessari provides an open structure, a method, or a series of clues that are to be interpreted. Far from teaching us directly, Baldessari's work lays out a framework that guides us to learn ourselves through interpretation and improvisation, and to reflect on the conventions that direct our own individual search for meaning.

STORYTELLING

Storytelling is among the forms of teaching that Baldessari has frequently returned to. Fairy tales, myths or religious narratives, and their modern interpretations in cinema and television, are ways in which complex moral issues are communicated simply, understood by children and adults alike.

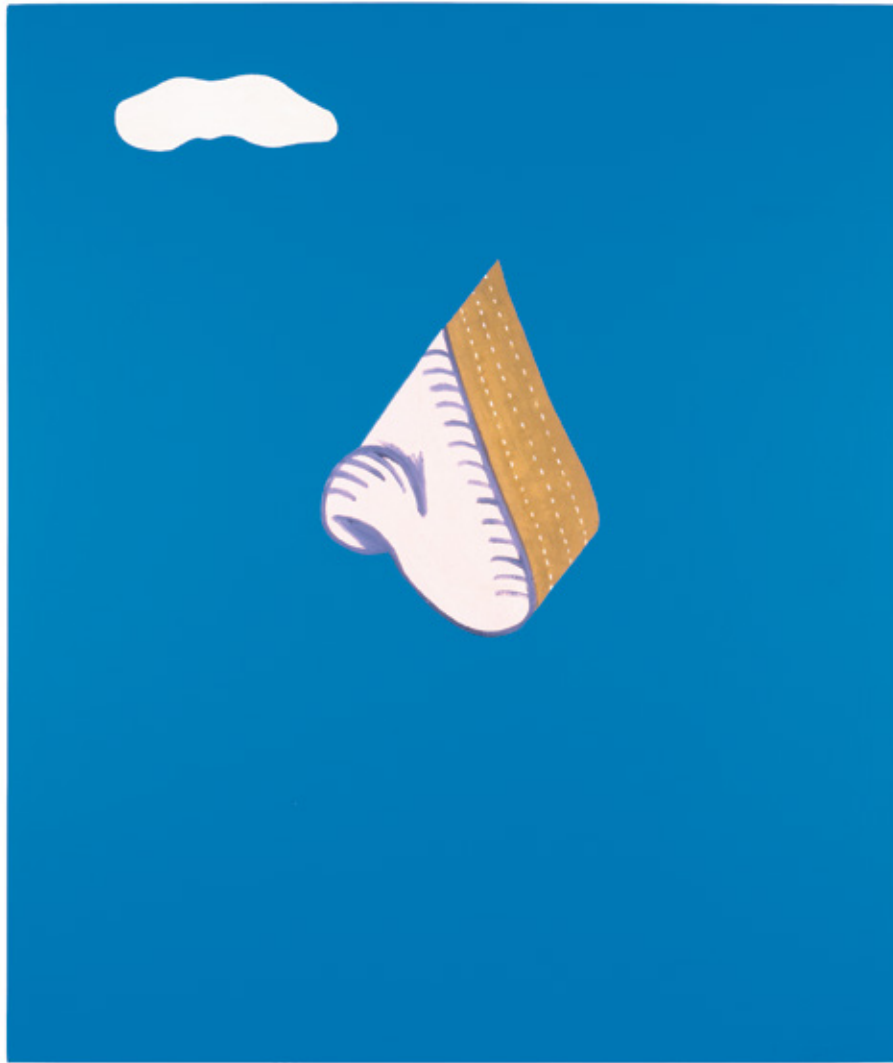
In his video *Three Feathers and Other Fairy Tales* (1973) Baldessari dryly reads six well-known children's stories that are inflected with traumatic,

Advice to Young Artists

1. Uccello tried very hard to capture space.
2. When he was an old man, the great philosopher Socrates said, "I know that I know nothing." In the same way, the older he gets, every great artist says, "I see that I see nothing."
3. What you see in exhibitions and magazines today may very well confuse you. Why should you still study nature in such an old-fashioned way in the age of photography? Why should you still render objects in an age of abstract painting? Why should you still delve so intensely into details, in the age of the impressionistic sketch?
4. Meaning based on pure learning or knowledge is at best secondary for the purpose of the artist.
5. Tackiness: To remove tacky surface feeling simply wash surface with water.
6. The Three Principal Steps in Painting: The three principal steps are the drawing of the subject, the arrangement of light and shade, and the application of color.
7. Whatever you decide to do, remember to keep it simple, keep it fresh, and have some idea of what you are going to do.
8. To paint directly onto a white canvas can be disconcerting, although if it can be managed without a great deal of overpainting the result can look fresh and charming.
9. With your color schemes and drawings always by your side, you need have no fear in letting yourself go so that in turn the painting will let itself go as well.
10. Talent is a slippery concept. For instance, somebody in the family is held to have great talent and in reality is only a dazzling charlatan.
11. After you have been painting for some time, you will realize the danger of painting by a formula.
12. Why begin so strangely? Suppose that you have already drawn a lot.
13. Painting a large picture: As you progress you will probably want to do a larger painting than the 12 x 16 or 16 x 20 canvases you have probably been using to paint from nature.

Advice to Young Artists (continued)

14. Paint it from your sense conception of it -- par coeur, as the French say.
15. Vision: The innate quality of a true artist. One who sees with an inward and outward eye.
16. Points to remember: There are no firm rules about what you should or shouldn't do when painting. If you find any, break them as soon as possible.
17. The innocent eye. There are many artists living obscurely somewhere, working for the joy of it, for no other reward than the satisfaction of a job well done and honestly done.
18. The old belief that you must draw well before you should be allowed to paint is unfounded.
19. Interest is art: There are the pleasures of trying again (I must get that right!), the pleasure of discovery (I never knew that before!).
20. Subjects to paint: I have already suggested as a subject looking out a window, but this might not always be possible, especially if you paint after dark as is often the case.
21. Composing on a canvas: Because nature is so wonderfully balanced, is never boring or monotonous, we must try to emulate her and avoid boredom on our canvases. A simple way to do this is to make sure that you do not repeat the same shape too often.
22. A gentle warning: Whichever way you look at it, painting can be a messy business.
23. Cezanne: Cezanne built his paintings up with tiny brushstrokes of hundreds of changing hues. They have a solidity and spaciousness about them that could not have been achieved in any other way. Cezanne was fortunate in having hundreds of brushes that he discarded once he had used them to make a brushmark. You will have to clean yours continuously.
24. Love is everything in art. You can't paint anything without love; you can't even draw a blade of grass if you don't love it.
25. Conclusion: And always remember that you are not a photographic film.



God Nose, 1965

violent, and nonsensical aspects of life. More akin to a lecturer than a narrator, Baldessari appears to take on the task with a sense of duty rather than drama. In the photo and text work *Ingres & Other Parables* (1971), the short stories about situations faced by artists cast the art world as a fairy-tale landscape, with a moral to each.

In other works a mystery is suggested, with Baldessari using fragments of text and image as clues to an incomplete narrative. Drawing from suspense movies, the Tetrads, Elbow, and the Storyboard series, all place different forms of image into an open relationship that requires the spectator to complete the story from their own perspective. By structuring his works as storyboards or scripts, Baldessari further underlines his consideration of cinema as the predominant form of myth-making in contemporary culture, while hinting at the provisional and uncertain (rather than the finished) story as his point of attention.

JUDGMENTS

In contradiction to the question “is it art?” that has accompanied modern and contemporary art alike, Baldessari has engaged in other more critically open questions such as: “is it good art?” or “is it right or wrong?” While always pushing against received wisdom and conventions of art, the artist’s work touches on a significant aspect of all aesthetics and pedagogy: how to judge things when absolutes are cast into doubt.

The question appears in the early work on canvas *Suppose It Is True after All? What Then?* (1967). The text is taken from a hand-flyer for a church in Baldessari’s hometown. A suburban community in Southern California, National City became the subject of his early canvases. Each of these pieces uses photography and text to depict the anonymous places of the American suburban landscape in a matter-of-fact way. Distinct from Pop Art, these works are not a celebration but simply a depiction of a quotidian or commonplace reality. In this landscape Baldessari becomes an everyman figure—for instance, in the work *Wrong #2* (1996), a revisitation of a work from a decade earlier. The recent *Miró and Life in General* canvases (2016) employ similar text captions that affirm them as “right” or “true,” the text affecting the reading of the images, this time in relation to American art history.

Baldessari sits at a junction between two schools of aesthetic thought, the modern and the contemporary. His work runs counter to traditional ideas of beauty aligned with truth, and instead explores a more relative culture of the everyday. Unlike postmodern art of the 1970s, Baldessari’s engagement does not refute values, but reframes them. *Virtues and Vices (for Giotto)* (1981) does so head on, replacing traditional religious iconography with scenes from Hollywood B-movies. Nevertheless, the images make sense in our own time as they are taken from the common visual language of cinema. Put into a lineage with art’s religious history, Baldessari’s use of cinematic imagery reveals how stories continue to carry implicit moral and ethical codes. Just like the rules of a game, these codes can be bent and changed, but not entirely broken without all meaning being lost, whereas taking the images literally creates a different sense. For instance, *Camel (Albino) & Contemporary Needle (Large)* (2013) illustrates another parable: that it is harder for a rich man to pass into the kingdom of heaven than it is for a camel to pass through the eye of a needle.



PURE JOY



A PAINTING BY ELMIRE BOURKE

Commissioned Painting: A Painting by Elmire Bourke, 1969

READING IS A FORM OF LOOKING

Gabriel Villalobos

Practical Vision is a work on canvas produced by John Baldessari in 1999. It is divided into four squares, each with a different form of representation. The quadrants show a photograph of an open black umbrella, a detail of a drawing depicting a hanged person, a film still of a man climbing out a window, and the words PRACTICAL VISION written in plain white lettering over a dark background. The order of the quadrants seems to be arbitrary, as does the order in which one should read or look at them. Indeed, this work confronts us with the problem of whether to look at it, as a single visual composition, or read it, as a sequence of four units of meaning.

A first reaction might be for our gaze to be drawn to the writing. Surely the text, although brief, can inform our interpretation of the work. However, the words PRACTICAL VISION offer no clear context—or content, for that matter—for the other three quadrants. In fact, these four visual units do not seem to have an evident relation to each other, and disclose little information about their origin. The four types of representation are clear, yet this is insufficient for understanding them individually or as a whole, for figuring out what they *mean*.

Perhaps there is something more we can say about these fragments of meaning. The photograph of the umbrella seemingly does not aim to communicate anything other than the facticity of the object. In contrast, both the drawing and the film still depict actions, and it is clear that both are taken out of a larger narrative context—in the case of the film still, a temporal succession of pictures; in the case of the drawing, a more encompassing image. An association of these two scenes might suggest a certain mood or topic (for example, of helplessness), but the other two quadrants prove any interpretation of this sort to be entirely subjective.

The text provides the least “visual” piece of information; these words do not call to mind any particular object or situation. White, sans-serif uppercase lettering on a black background recalls the style of intertitles in silent films, but it could well be the most visually neutral form of text. PRACTICAL VISION could even be read with a sense of irony, as perception is here put to the test. On the whole, the juxtaposition of these four distinct visual units complicates their reading, as they appeal to different modes of knowing

—the result is “like trying to think with four different minds at once.”¹ Still, the work suggests that there are meaningful relations to be identified, or perhaps produced.

Practical Vision is part of Baldessari’s Tetrad series, consisting of twenty-one such canvas works produced in 1999. Each of these works presents the same fourfold scheme, incorporating three images and a piece of text arranged in the same order. The photographs of objects are presented as a sort of visual evidence, in showing objects frontally and devoid of any artistic effect. The upper-right quadrants are in fact details of prints by Spanish artist Francisco de Goya (1746-1848), whereas the film stills derive from Baldessari’s ever-expanding stock of cinematic images. The texts on the lower-right quadrants have been taken from Fernando Pessoa’s *The Book of Disquiet* (1982). Despite such allusions to film, photography as document, literature, and art (or perhaps because of them), the *Tetrads* pose a challenging combination of modes of representation, and reveal that their reading is as dependent on context as it is on their internal characteristics.

44

The interplay between image and text has been a recurring strategy in the work of John Baldessari. Central to several bodies of work, this interplay challenges the modes of interpretation proper to each, and determines the extent to which meaning is reinforced or distorted. Particularly, by juxtaposing them in a shared support, the artist reveals how the written word alters our way of looking. Examining some key works can shed light on Baldessari’s use of image and text, and the way this complicates the distinction between reading and looking.

Image and text first appear together, as an explicit artistic strategy, in Baldessari’s photo-emulsion canvases of the late 1960s. The artist had been experimenting with photographic techniques on canvas, using photographs that he took while driving around his hometown of National City, California (such is the case of *McDonald’s, National City*, 1967). In the following phase he incorporated texts, inscribed on the canvas by a paid sign-painter, that stated the location of the photograph. Baldessari sought to present ordinary city scenes with simple captions written in a banal aesthetics as a possible subject for art. He thus took care in avoiding composition or artistic merit for the photographs, and having the sign-painter achieve as simple a writing style as possible.

This practice drove Baldessari to abandon pictorial conventions more explicitly. In subsequent canvases photographs were accompanied with texts that in some way addressed a particular visual or artistic condition of the image.

1 Thomas McEvilley, *John Baldessari: Tetrad Series* (New York: Marian Goodman Gallery, 1999), 18.



AN ARTIST IS NOT MERELY THE SLAVISH
ANNOUNCER OF A SERIES OF FACTS,
WHICH IN THIS CASE THE CAMERA HAS
HAD TO ACCEPT AND MECHANICALLY
RECORD.

One of these works, for instance, reproduces a photograph of the greenery in a parking lot. Parked cars are visible in the background, and the trunk of a plant juts bluntly in the middle of the image.² Below this image reads a phrase taken from a book on photography: “An artist is not merely the slavish announcer of a series of facts. Which in this case the camera has had to accept and mechanically record.” In the context of this work, the visual fact recorded mechanically and slavishly might be the split of the image by an internal element.

In this work, Baldessari is wryly reflecting on the limits to artistic creativity, particularly with respect to photography. The task of the artist is indeed reduced here to presenting a visual fact. As Coosje van Bruggen comments, in this work “text and image, both trivial in their original contexts, escape banality at the very moment of their combination, into either a convincing lie or an enlightening truth—into art.”³ By eschewing his painterly hand for clumsy photography and nondescript lettering, yet adhering to canvas, Baldessari pondered on what kind of art he could produce as an artist.

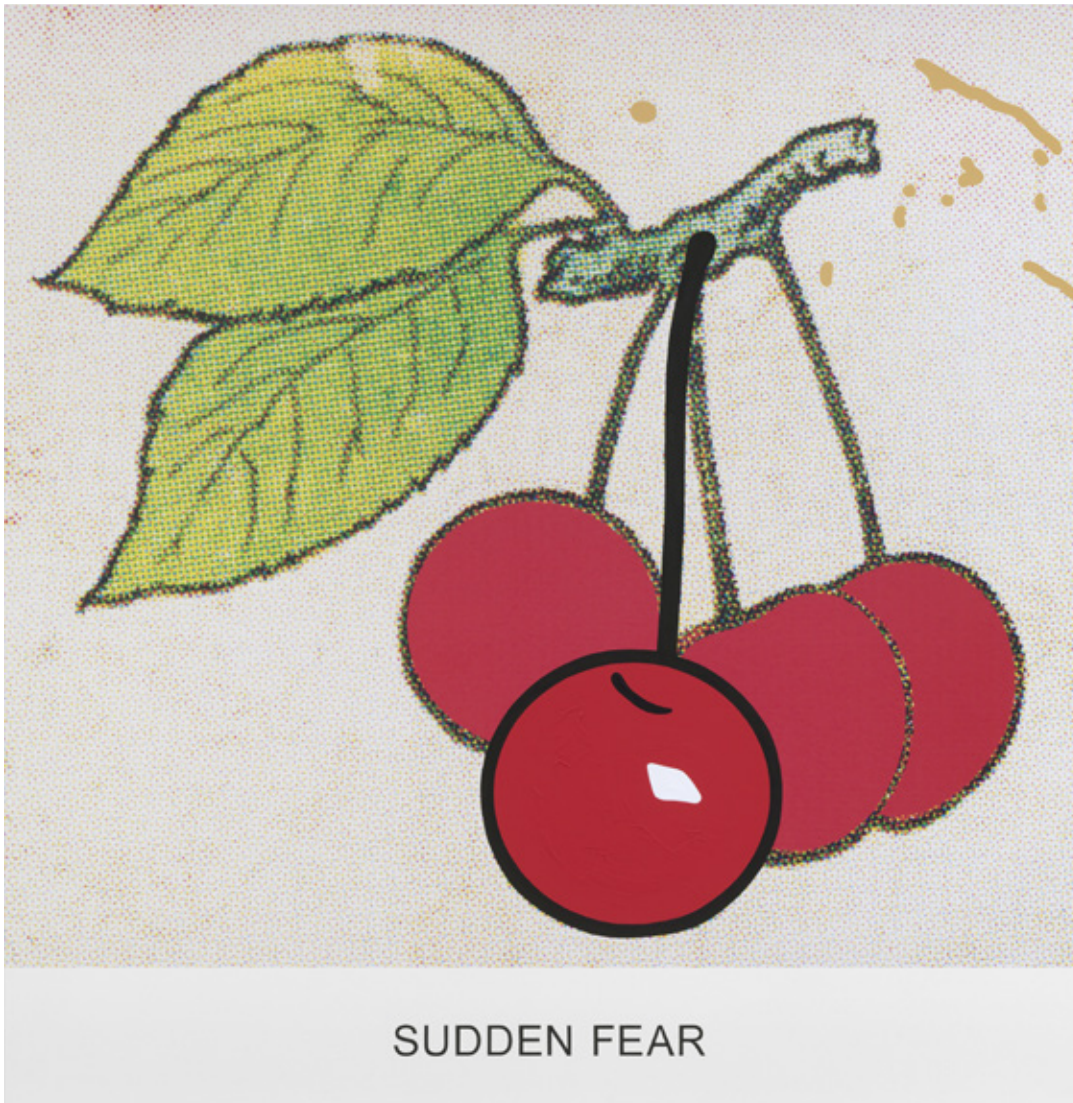
Baldessari has returned to this format in other groups of work, again showing images of the everyday accompanied by vague captions. A notable instance is the Goya series of 1997, inspired by Francisco de Goya’s *The Disasters of War* (1810-1815). The Spanish artist attempted to convey the brutality of war. In his prints, Goya illustrated battles, executions, and other violent scenes, but felt compelled to incorporate captions to complement the images. For him, such violence posed a challenge to representation, and his combination of image and text aimed to compensate for their individual inadequacy.⁴

Baldessari expands Goya’s preoccupation, not without a sense of irony. Several of the texts in the Goya canvases appear to be serious, but are paired with the most mundane of objects. Such is the case for *There Isn’t Time*, which captions an image of a flower bowl, or *One Is Civilized and Knows What is What* below an image of a lamp. In a similar way to the Tetrad series, rather than conveying meaning in a clearer way, text and image

2 This recalls other works such as *Wrong* (1966-1968) or *Kissing Series: Simone. Palm Trees (Near)* (1975), where palm trees purposefully challenge prescribed rules of composition. A further use of an element bulging into the image may also be found in the pointing fingers and hands in the *Choosing (A Game for Two Players)* series and the *Commissioned Paintings*. Baldessari evidences an interest in disrupting the conventions of artmaking, but also of exploring the visual limits of the image.

3 Coosje van Bruggen, *John Baldessari* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 1990), 38.

4 Peter Schjeldahl, “Wonderful Cynicism: John Baldessari,” in *Artnet* [on line, retrieved on May 5, 2017].



Double Feature: Sudden Fear, 2011

produce a cognitive impasse.⁵ These works proclaim the arbitrariness of meaning in the interplay of text and image.⁶

The Double Feature series, produced in 2011, also employs this formal strategy. In this case, the captions below the images have been taken from titles of mid-20th century film noir movies. These phrases suggest sinister meanings to the images: in *Sudden Fear*, the conspicuously painted cherry might be perceived as something to dread; *The Set Up* might imply a treacherous

⁵ *Ibid.*

⁶ “the arbitrariness of the sign—that is, the essentially circumstantial, conventional, historical nature of the bond between the signifier (e.g., a word) and the signified (the object or concept represented). In Saussurean linguistics, words do not ‘refer’ to things themselves. Rather, they have meaning as points within the entire system that is a language—a system, further, conceived as a network of graded differences.” Translator’s Introduction, in Michel Foucault, *This Is Not A Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982), 5.



René Magritte, *The Key of Dreams*, 1930

48

affair between the two dogs. The title of the series evokes the way in which movie theaters would show two of such horror films together, and also alludes to the pairing up of image and text in a single perceptual experience.

In the Goya and Double Feature series, as with Baldessari's early image-and-text canvases, a further level of association between text and image takes place. The meaning of words and phrases shifts away from the object or scene, and towards a quality or condition of the image itself. The progression is clear in the early canvases, where descriptions of locations give way to comments about the *image*. The texts in these works address the image as a visual device, rather than what it portrays. They raise awareness of the image as an object and, consequently, of the act of looking.

In this sense, Baldessari's use of text in these works can be compared to the one effected by Belgian painter René Magritte. In works such as *The Treachery of Images* (1928-1929) and *The Key to Dreams* (1930), Magritte incorporated hand-painted captions that wittily contradicted the pictorial representations of objects directly above them. With these texts, Magritte called into question the veracity of painting. Baldessari's captions do not negate what is shown in the images, but they operate in a similar way as Magritte's by pointing to the deception of representation. They complicate the act of looking,

and reveal the distance between an image and the real object it portrays. Michel Foucault's words are apt here: "the proper name [...] is merely an artifice: it gives us a finger to point with, in other words, to pass surreptitiously from the space where one speaks to the space where one looks."⁷ In these works, text forces us to acknowledge the conventions and behaviors proper to looking at images, and in this way conveys Baldessari's critical stance with respect to art.

The metaphor of the pointing finger becomes literal in Baldessari's Commissioned Paintings series of 1969-1970. For these works, the artist paid amateur painters to reproduce photographs, all showing a finger pointing at everyday objects. A sign painter then completed the canvas (in which the painting was clearly demarcated within a gray background) by inscribing the words "A painting by..." and the name of the painter. In a manner evoking Magritte, these paintings present two nested instances of "pointing": the finger pointing at an object within the painting, and the caption pointing at the painting within the canvas.

Whereas Goya pondered on the inadequacy of language to express the horrors of war, Magritte demonstrated a similar unreliability to be acknowledged in a painted image. Guided by the reading of structuralism and semiotics, Baldessari also delved into the arbitrariness of signs—an arbitrariness to be found not only in language but in images as well. By combining image and text, his work evinced how together they can "signify more than what they mean."⁸

During the 1970s Baldessari became interested in articulating structures of meaning by juxtaposing several images.⁹ He did this through a wide-ranging use of photographic images, particularly film stills that he found in movie memorabilia stores. This resource became central to his work, as it provided a visual vocabulary with which to explore the limits of meaning. As he explained, "I'm a great believer in the slipperiness of language (and the image). If a photograph can lie, then what can you believe in?"¹⁰ Under this framework, several bodies of work produced during this decade present phrases made of movie images in a sequence, or complex arrangements of images and texts, offering expanded possibilities of interpretation.

7 Michel Foucault, *This Is Not A Pipe* (Berkeley: University of California Press, 1982), 9.

8 Hal Foster, "The Baldessari Effect," in Patrick Pardo and Robert Dean, eds., *John Baldessari Catalogue Raisonné: Volume Two: 1975-1986* (New Haven: Yale University Press; New York: Marian Goodman Gallery, 2014), 2.

9 "I am interested in when two images abut each other [...] It's like when two words collide and some new word in some new meaning comes out of it." Foster, "The Baldessari Effect," *John Baldessari Catalogue Raisonné: Volume Two: 1975-1986*, 1.

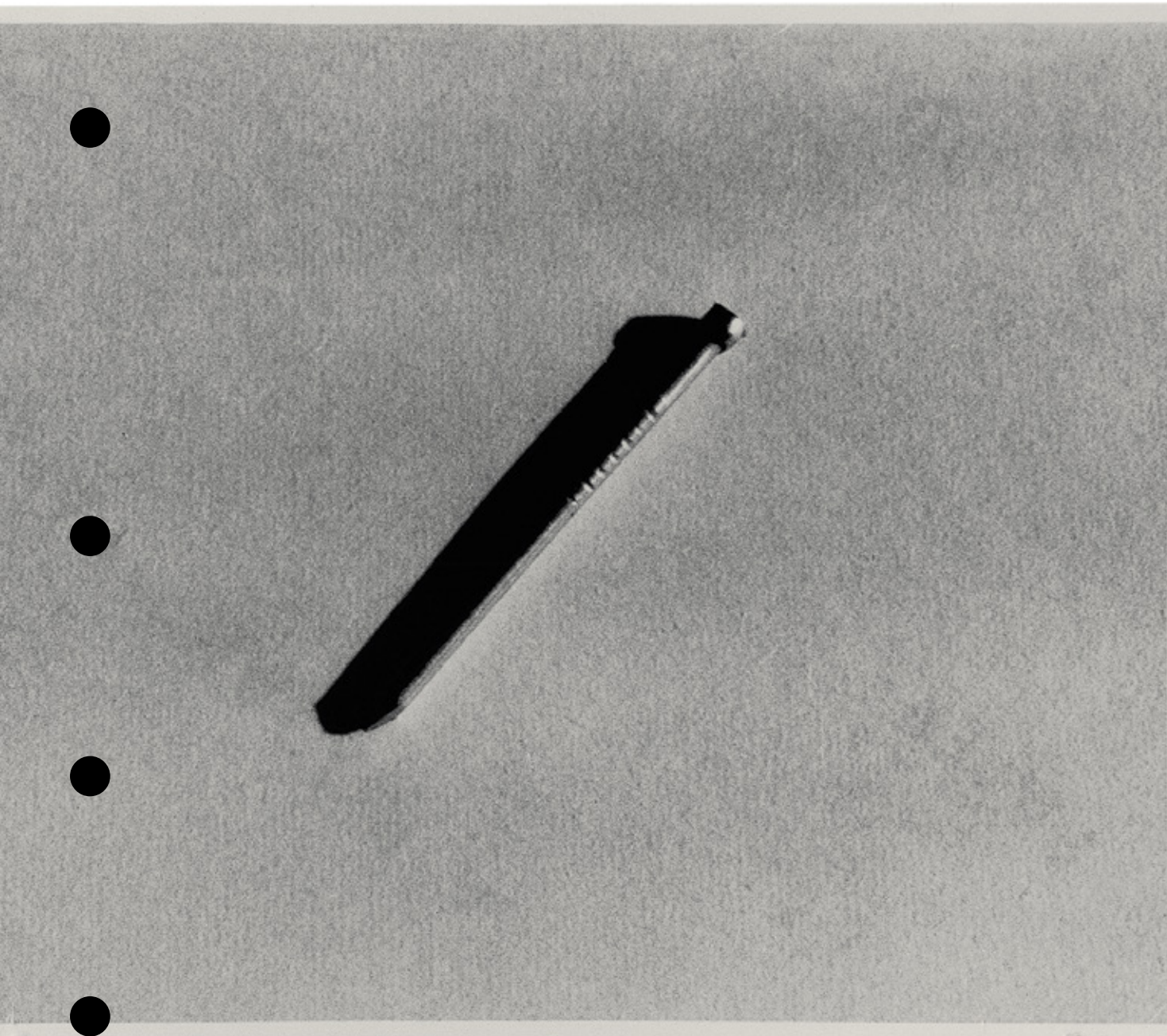
10 McEvelley, *John Baldessari: Tetrad Series*, 21.

INGRES

This is the story of a little known painting by Ingres. Its first owner took good care of it, but as things go, he eventually had to sell it. Succeeding owners were not so cautious about its welfare and did not take as good care of it as the first owner. That is, the second owner let the painting's condition slip a bit. Maybe it all began by letting it hang crookedly on the wall, not dusting it, maybe it fell to the floor a few times when somebody slammed the door too hard. Anyway the third owner received the Ingres with some scratches (not really tears), and the canvas buckled in one corner - paint fading here and there. Owners that followed had it retouched and so on, but the repairs never matched and the decline had begun. The painting looked pretty sad. But what was important was the documentation - the idea of Ingres; not the substance. And the records were always well-kept. A clear lineage, a good genealogy. It was an Ingres certainly, even though the painting by this time was not much.

The other day it was auctioned off. Time had not been kind to the Ingres. All that was left was one nail. Maybe the nail was of the original, maybe it was used in repairs, or maybe Ingres himself had used it to hang the painting. It was all of the Ingres that remained. In fact, it was believed to be the only Ingres nail ever offered in public sale.

Moral: If you have the idea in your head, the work is as good as done.



Virtues and Vices (for Giotto), 1981, illustrates how Baldessari combines text and film stills to suggest meaning. Furthermore, it evidences his appropriation of art history as a source for such meaning, creating dialogues between cultural referents from different time periods. This work is based on Giotto's frescoes created between 1303 and 1305 inside the Scrovegni Chapel in Padua, Italy. In fourteen panels, Giotto depicted each of seven virtues and seven vices. Baldessari's homage consists of fourteen square panels, each combining a black-and-white image taken from his film stock with a caption written with black uppercase lettering on a white band. Seven panels (the virtues) are installed below the upper edge of the exhibiting wall, and the other seven (the vices) above the lower edge.

In this work, text acts as a semantic aid for each image. Baldessari selected each of the film stills as a possible representation of a virtue or vice, and the caption is used to ensure this reading. The combination of text and image is here evidenced as a necessary basis for interpretation, as the image on its own can only provide a precarious meaning. As anticipated by Walter Benjamin, the caption becomes the most important component of the photograph—and therefore comes to be part of it.¹¹ To the extent that text is part of the image, reading becomes a form of looking.

52

In Baldessari's work, the use of text is not limited to single words or phrases, but can take the form of entire narratives. Perhaps one of the most remarkable instances of this is *Ingres and Other Parables* (1971). The work consists of ten panels; each presents a black-and-white photograph coupled with a short story. The photographs depict objects as diverse as a nail, an airplane, a man's ear, and the pyramids of Giza. The stories are witty tales about art, complete with a final moral.

The relation between text and image is particularly risible here. For van Bruggen, in *Ingres and Other Parables* "neither image nor word takes precedence. One does not mirror or illustrate the other—in fact, they may even point in different directions, while at the same time enriching one another."¹² In this case, any content offered by the text and by the image coexists side by side without necessarily relating in a clear way, resulting in a ludicrous composite reading.

Moreover, the narratives evoke certain images in the reader's mind, which are then confronted by the actual image next to the text. After all, words also convey images. This occurs across Baldessari's use of texts accompanying images, but is also present in his early canvases where only written words

11 Walter Benjamin, "A short history of photography," in *Screen* No. 13 (Spring 1972) [on line, retrieved on May 5, 2017]; 25.

12 Van Bruggen, *John Baldessari*, 75.



Double Feature: The Set-Up, 2011

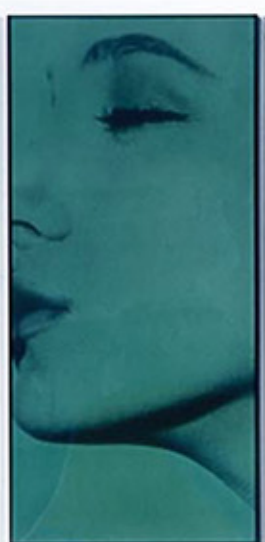
are used. In works such as *A Work with Only One Property* or *For Barbara Rose* (both 1966-1968), the canvas has been stripped of pictorial representation, with text constituting the work of art in itself. Baldessari demonstrates how words can suggest the image that a traditional painting would have depicted; in this sense, text operates as a matrix of visibility.¹³ Text is used as a visual device, effectively collapsing the distinction between reading and looking.

The diverse strategies with which John Baldessari combines text and image demonstrate the complexity involved in producing and conveying meaning. Together, the two modes of representation are enhanced, opening art to new possibilities. Through his work, Baldessari offers new ways to look at things, challenging common readings and interpretations. He invites us to reconsider the way we look at images and read texts, and the meanings that can be unveiled by doing the reverse.

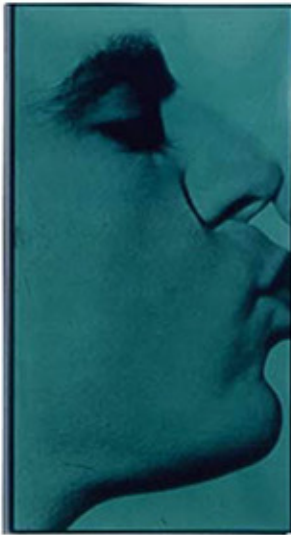
13 Manon Slome, "An I For An Eye: Strategies of Language in Contemporary American Art," in *Articulations: Forms of Language in Contemporary Art*, booklet of the exhibition presented at the Fisher Landau Center, May 13–June 30, 1995; 13.



Artist as Renaissance Man, 1966



Green Kiss/Red Embrace (Disjunctive), 1988



LISTA DE OBRAS EN LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION CHECKLIST

A Movie: Directional Piece Where People Are Looking, 1972-1973

[Una película: pieza dirigida hacia donde miran las personas]

Veintiocho fotografías blanco y negro con pintura acrílica (fotografías individuales montadas sobre paneles)

Twenty-eight black-and-white photographs with acrylic paint (photographs individually mounted on board)

Fotografías/Photographs:

9.53 x 13.34 x 1.27 cm cada una/each

En conjunto/Overall: 223.52 x 208.28 x 1.27 cm

Glenstone Museum, Potomac, Maryland

A New Sense of Order

(*The Art Teacher's Story*), 1972-1973

[Un nuevo sentido del orden (La historia del maestro de arte)]

Cinco fotografías blanco y negro y texto mecanografiado sobre papel

Five black-and-white photographs and typewritten text on paper

Fotografías/Photographs: 25.4 x 17.1 cm cada una/each

Texto/Text: 29.2 x 21 cm

Colección privada

A B C Art (Low Relief): A/Ant, Etc. (Keyboard), 2009

[Arte A B C (bajo relieve): A/Ant (hormiga), etc. (teclado)]

Mixografía® impresa sobre papel

facturado a mano, veintiséis partes

Publicado por Mixografía, Los Ángeles Edición de 20

Mixografía® print on handmade paper in twenty-six parts

Published by Mixografía, Los Angeles Edition of 20

En conjunto/Overall: 111.8 x 657.9 x 2.5 cm

Cortesía de Mixografía, Los Angeles p. 6

Advice to Young Artists, 1968

[Consejos para jóvenes artistas]

Copia de exposición

(Dos páginas mecanografiadas)

Exhibition copy of original

(Two typed pages)

27.9 x 21.6 cm cada una/each

Cortesía del artista

pp. 36-37

An Artist is Not Merely the Slavish Announcer, 1966-1968

[Un artista no es solamente un presentador servil]

Emulsión fotográfica, barniz, gesso sobre lienzo

Photographic emulsion, varnish, and gesso on canvas

150.2 x 114.3 x 2.2 cm

Whitney Museum of American Art, Nueva York; adquisición con fondos del Painting and Sculpture Committee, y regalo de un donador anónimo p. 45

Apple and Chair Piece (Variable), 1970

[Pieza de manzana y silla (variable)]

Tres fotografías a color, tres fotografías blanco y negro

Three color photographs, three black-and-white photographs

46.4 x 37.5 cm

Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Art Lesson, 1964

[Lección de arte]

Óleo y técnica mixta sobre lienzo

Oil and mixed media on canvas

172.7 x 144.8 cm

Colección privada

p. 7

Artist as Renaissance Man, 1966

[El artista como hombre del Renacimiento]

Reproducción del original, a escala de acuerdo con la altura del artista (Fotografía blanco y negro)

Reproduction of original, scaled to the artist's height (Black-and-white photograph)

20.3 x 20.3 cm fotografía/photography

Cortesía del artista

p. 55

Artist Optimistic about Art, 1973

[El optimismo del artista sobre el arte]

Seis fotografías blanco y negro sobre paneles con tinta

Six black-and-white photographs on board with ink

69.2 x 50.8 cm

Sonnabend Collection, Nueva York

Baldessari Sings LeWitt, 1972

[Baldessari canta a LeWitt]

Video blanco y negro con sonido

Video, black-and-white, with sound 12:38 min

Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Black Dice, 1982

[Dados negros]

Portafolio con nueve litografías y una fotografía en plata sobre gelatina

Publicado por Peter Blum Edition, Nueva York

Edición de 35

Portfolio of nine lithographs and one gelatin silver photograph

Published by Peter Blum Edition, Nueva York

Edition of 35

Litografía/Lithograph: 42 x 50 cm cada una/each;

Fotografía/Photograph: 20.5 x 59.7 cm

Cortesía Peter Blum Edition, Nueva York

CalArts Post-Studio Art: Class

Assignments (Optional), 1970

[CalArts Post-Studio Art: Tareas de clase (opcional)]

Copia de exposición

(Siete páginas mecanografiadas)

Exhibition copy

(Seven typed pages)

27.9 x 21.6 cm cada una/each

Cortesía del artista

Camel (Albino) Contemplating Needle (Large), 2013

[Camello (albino) contemplando una aguja (grande)]

Fibra de vidrio, aluminio, acero inoxidable, acrílico y pintura

Fiberglass, aluminum, stainless steel, acrylic and paint

Camello/Camel: 272 x 269 x 80 cm

Aguja/Needle: 321 x 10 x 7.5 cm

Cortesía Rennie Collection, Vancouver

pp. 14-15

Choosing (A Game for Two Players):

Carrots, 1972

[Elegiendo (un juego para dos personas):

Zanahorias]

Catorce fotografías a color montadas sobre paneles

Fourteen color photographs mounted on board

25.4 x 20.3 cm cada una/each

Cortesía del artista y Marian Goodman

Gallery, Nueva York

Choosing (A Game for Two Players):

Chocolates, 1971-1972

[Elegiendo (un juego para dos personas):

Chocolates]

Doce fotografías a color montadas sobre paneles

Twelve color photographs on board

35.6 x 24.1 cm cada una/each

Miami Dade College Permanent Art

Collection

p. 10

Commissioned Painting: A Painting by Elmiré Bourke, 1969

[Pintura comisionada: una pintura de Elmiré Bourke]

Óleo y acrílico sobre lienzo

Oil and acrylic on canvas

150.5 x 115.6 cm

Ringier Collection, Suiza

p. 43

Double Feature: Sudden Fear, 2011

[Programa doble: Miedo repentino]

Impresión por inyección de tinta barnizada,

óleo y pintura acrílica sobre lienzo

Varnished inkjet on canvas with acrylic and oil paint

213.4 x 210.8 cm

Colección de Eleanor Heyman Propp,

cortesía de Sprüth Magers, Berlín

p. 47

Double Feature: The Set-Up, 2011
[Programa doble: La trampa]
Impresión por inyección de tinta barnizada con acrílico y óleo sobre lienzo
Varnished inkjet on canvas with acrylic and oil paint
213.4 × 194.3 cm
Colección Craig Robins, Miami Beach, FL
p. 53

Ed Henderson Reconstructs Movie Scenarios, 1973
[Ed Henderson reconstruye escenarios de cine]
Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
24:04 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Elbow Series: GNU, 1999
[Serie codo: ÑU]
Inyección de tinta sobre lienzo. Folio D: proceso sobre vinil, escritura a mano y acrílico, en tres partes
Inkjet on canvas, Folio D process on vinyl, hand lettering and acrylic, in three parts
En conjunto/Overall: 213.4 × 213.4 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Embed Series: Ice Cubes (U BUY ART), 1974
[Serie integrada: Cubos de hielo (TÚ COMPRAS ARTE)]
Tres fotografías blanco y negro, retocadas
Three retouched black-and-white photographs
En conjunto/Overall: 41 × 162.6 × 3.8 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Engravings with Sounds: Snigger, 2015
[Grabados con sonidos: Risitas]
Impresión de archivo con pigmento sobre papel ultra-suave para obras de arte
Publicado por Cirrus Editions Ltd
Edición de 50
Archival pigment print on Ultra Smooth Fine Art paper
Published by Cirrus
Edition of 50
111.8 × 125.7 cm
Cirrus Editions Ltd/John Baldessari

Examining Pictures, 1966-1968
[Examinar cuadros]
Acrílico sobre lienzo
Acrylic on canvas
172.7 × 143.5 cm
Ringier Collection, Suiza

Exhibiting Paintings, 1966-1968
[Exponer pinturas]
Acrílico sobre lienzo
Acrylic on canvas
172.1 × 143.5 cm
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, DC; regalo de The Glenstone Foundation, Mitchell P. Rales, fundador, en honor a Ned Rifkin como director del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (2002-2005), 2005

Fake Carrot, 2016
[Zanahoria falsa]
Poliuretano, acero, resina epoxi y pintura
Polyurethane, steel, epoxy resin, and paint
226 × 91.4 × 60.9 cm
Cortesía Rennie Collection, Vancouver

For Barbara Rose, 1966-1968
[Para Barbara Rose]
Acrílico sobre lienzo
Acrylic on canvas
172.7 × 143.5 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Former Site of Duck Pond Bar 3003 National City Blvd. National City, Calif., 1996
[Antigua ubicación del Duck Pond Bar 3003 National City Blvd. National City, Calif.]
Acrílico y emulsión fotográfica sobre lienzo
Acrylic and photo emulsion on canvas
150 × 115 × 4 cm
Ringier Collection, Suiza

Fugitive Essays (With Ant), 1980
[Ensayos fugitivos (con hormiga)]
Una fotografía a color, dos fotografías blanco y negro con grafito sobre muro
One color photograph, two black-and-white photographs, with graphite on wall
Hormiga/Ant: 80 × 152.4 cm
Cuadrado/Square: 20.3 × 20.3 cm
Círculo/Circle: 91.4 cm de diámetro/diameter
Colección Craig Robins, Miami Beach, FL
p. 34

Fugitive Essays (With Zebra), 1980
[Ensayos fugitivos (con cebra)]
Una fotografía a color, dos fotografías blanco y negro con grafito sobre muro
One color photograph, two black-and-white photographs, with graphite on wall
Zebra/Zebra: 58.4 × 152.4 cm
Cuadrado/Square: 20.3 × 20.3 cm
Rectángulo/Rectangle: 30.5 × 182.9 cm
Nicolas Berggruen Charitable Foundation

God Nose, 1965
[Nariz de Dios]
Óleo sobre lienzo
Oil on canvas
172.7 × 144.8 cm
Nicolas Berggruen Charitable Foundation
p. 38

Goya Series: One is Civilized and Knows What is What, 1997
[Serie Goya: uno es civilizado y sabe qué es qué]
Inyección de tinta sobre lienzo con acrílico
Inkjet on canvas with acrylic
190.5 × 152.5 × 4 cm
La Colección Jumex, México
p. 21

Green Kiss/Red Embrace (Disjunctive), 1988
[Beso verde/Abrazo rojo (Disyuntiva)]
Copia de exhibición
(Cuatro fotografías blanco y negro tintura al óleo)
Exhibition copy
(Four black-and-white photographs with oil tint)
396.2 × 487.7 cm
The Broad Art Foundation
pp. 56-57

Heel, 1986
[Tacón]
Fotografías blanco y negro con tintura al óleo, pintura en crayón y acrílico
Black-and-white photographs with oil tint, oil stick, and acrylic
En conjunto/Overall: 270.5 × 221 cm
Los Angeles County Museum of Art, Modern and Contemporary Art Council Fund

How to Make a Good Movie (David and Ilene), 1973
[Cómo hacer una buena película (David e Ilene)]
Dieciocho fotografías blanco y negro recortadas, y prensadas sobre paneles
Eighteen cut-out black-and-white photographs and press-type on board
39 × 52 cm cada una/each
Cortesía Rennie Collection, Vancouver

How We Do Art Now, 1973
[Cómo hacemos arte ahora]
Video blanco y negro con sonido
Video, black and white, with sound
12:54 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

I Am Making Art, 1971
[Estoy haciendo arte]
Video blanco y negro con sonido
Video, black and white, with sound
18:40 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

I Will Not Make Any More Boring Art, 1971
[No haré más arte aburrido]
Litografía
Lithograph
57.3 × 76.5 cm
Whitney Museum of American Art,
Nueva York; adquisición con fondos de
Susan Hess
p. 35

I Will Not Make Any More Boring Art, 1971
[No haré más arte aburrido]
Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
31:17 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix
(EAI), Nueva York

Iceberg, 1987
[Témpano de hielo]
Seis fotografías blanco y negro con
óleo y acrílico
Six black-and-white photographs with
oil tint and acrylic paint
262.1 × 55.9 cm
Colección de Julie & Edward J.
Minskoff

Ingres and Other Parables, 1971
[Ingres y otras parábolas]
Diez fotografías blanco y negro, diez
páginas mecanografiadas, montadas
sobre cartón
Ten black-and-white photographs, ten
typewritten sheets of paper, mounted
on board
Cada par/Each pair: 32.5 × 53 × 5 cm
LeWitt Collection, Chester,
Connecticut, EEUU
pp. 24-25 y/and pp. 50-51

Key, 1987
[Llave]
Dos fotografías blanco y negro con
pintura vinílica
Two black-and-white photographs with
vinyl paint
152.4 × 213.4 cm
Colección de Barbara & Richard S. Lane

Kiss/Panic, 1984
[Beso/Pánico]
Doce fotografías blanco y negro (una
con tintura al óleo)
Twelve black-and-white photographs
(one with oil tint)
En conjunto/Overall: 203.2 m × 184.7 ×
2.22 cm
Glenstone Museum, Potomac,
Maryland

Learn to Read, 2003
[Aprende a leer]
Litografía, impresión en blanco y
amarillo sobre papel con terminado
extra-brillante
Lithograph print in black and yellow on
heavy gloss paper
70 × 50 cm
Collection Vernacular Institute, Taipéi y
Ciudad de México
p. 4

Lighted Moving Message: Isocephaly,
1968
[Mensaje luminoso en movimiento:
Isocefálea]
Reproducción del original
(Estructura para mensajes comerciales
luminosos con base)
Reproduction of original
(Commercial lighted message unit with
base)
19.1 × 142.2 × 19.1 cm
Cortesía del artista

Lizards to Pianist (With Gold Sphere),
1984
[Lagartos a pianista (con esfera de oro)]
Ocho fotografías blanco y negro, una
fotografía a color
Eight black-and-white photographs,
one color photograph
En conjunto/Overall: 270 × 170 cm
Colección y archivo de Fundación
Televisa
p. 8

Man and Tiger, 1988
[Hombre y tigre]
Fotografía blanco y negro
Black-and-white photograph
91.4 × 147 cm
Colección y archivo de Fundación
Televisa

McDonald's, National City, 1967
Foto-emulsión sobre lienzo
Photo-emulsion on canvas
38.7 × 38.7 × 5.1 cm
Colección privada, Los Ángeles
p. 19

Miró and Life in General: Right, 2016
[Miró y la vida en general: Correcto]
Impresión de inyección de tinta
barnizada con acrílico sobre lienzo
Varnished inkjet print on canvas with
acrylic paint
242.9 × 129.2 × 3.8 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman
Gallery, Nueva York

*Noses & Ears, Etc. (Part Four): Altered
Person (with Blue Nose)*, 2007
[Narices y orejas, etc. (Cuarta parte):
Persona alterada (con nariz azul)]
Impresión de inyección de tinta, acrílico
tridimensional con bordes de PVC
Inkjet print, three-dimensional acrylic
lined on PVC
155.6 × 109.9 cm
Collection Achermann, Zúrich

*Noses & Ears, Etc. (Part Four): Two
Persons (One Altered) with Yellow
Space*, 2007
[Narices y orejas, etc. (Cuarta parte):
Dos personas (una alterada) con
espacio amarillo]
Impresiones de inyección de tinta
tridimensionales con acrílico montadas
sobre Sintra
Three-dimensional inkjet prints with
acrylic paint mounted on Sintra
50.8 × 302.3 cm
Cortesía de colección privada suiza y
de Mai 36 Galerie, Zúrich

*Noses & Ears, Etc. (Part Three): Altered
Person with Descending Hand*, 2007
[Narices y orejas, etc. (Tercera parte):
Persona alterada con mano bajando]
Impresión por inyección de tinta de
archivo montada sobre Sintra
Archival inkjet print mounted on Sintra
273 × 110.5 × 7.5 cm
La Colección Jumex, México

*Pangram Series: The Five Boxing
Wizards Jump Quickly*, 1976
[Serie Pangrama: Los cinco magos
boxeadores brincan rápidamente]
Treinta y un fotografías blanco y negro
Thirty-one black-and-white
photographs
20.3 × 25.1 cm cada una/each,
enmarcados en seis partes/framed in
six parts
Cortesía del artista y Marian Goodman
Gallery, Nueva York

*Prima Facie (Fifth State): Marshmallow
Bunny/Bunny, Gray/Rabbit Brown*, 2006
[Prima Facie (Quinto estado): Conejito
de malvavisco/conejito, gris/café
conejo]
Impresión de archivo en pigmento
sobre papel fino ultra suave montado
sobre cartón
Archival pigment print on Epson Ultra
Smooth Fine Art paper mounted on
museum board
En conjunto/Overall: 230.5 × 121.9 × 4.1 cm
Collection Nightingale

Prima Facie (Fifth State): Pure Joy, 2006
[Prima Facie (Quinto estado):
Pura alegría]
Impresión de archivo en pigmento
sobre papel y acrílico sobre lienzo
Archive pigment print on paper and
acrylic on canvas
En conjunto/Overall: 134.6 × 215 cm
Colección privada, cortesía de Sprüth
Magers, Berlín
pp. 40-41

*Prima Facie (Fourth State): Purple and
Et Cetera*, 2005
[Prima Facie (Cuarto estado): Morado y
etcétera]
Impresión fotográfica digital de
archivo, marcador de pintura opaco a
base de agua sobre lienzo con capa UV
Archival digital photographic print,
water-based opaque paint marker on
canvas with UV coating
169.5 × 273 cm
Cortesía del artista y Galerie Greta
Meert, Bruselas

Police Drawing, 1971
[Dibujo de policía]
Crayón sobre papel, tres fotografías
blanco y negro
Crayon on paper, three black-and-
white photographs
Dibujo/Drawing: 98.7 × 59.4 cm
Fotografías/Photographs: 18.4 × 26.7
cm cada una/each
Cortesía del artista y Marian Goodman
Gallery, Nueva York

Police Drawing, 1971

[Dibujo de policía]

Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Pollock/Benton: Balanced, 2016

[Pollock/Benton: Balanceado]

Impresión de inyección de tinta barnizada con acrílico sobre lienzo
Varnished inkjet print on canvas with acrylic paint
242.6 × 133.4 × 4.1 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Pollock/Benton: Ordinary, 2016

[Pollock/Benton: Ordinario]

Impresión por inyección de tinta barnizada con acrílico sobre lienzo
Varnished inkjet print on canvas with acrylic paint
242.3 × 133 × 4.1 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Pollock/Benton: Routine, 2016

[Pollock/Benton: Rutina]

Impresión por inyección de tinta barnizada con acrílico sobre lienzo
Varnished inkjet print on canvas with acrylic paint
242.6 × 127 × 4.1 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Script, 1974

[Guión]

Video blanco y negro con sonido
Video, black and white, with sound
50:25 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Sediment: Crown and Portion of Arm, 2010

[Sedimento: Corona y parte de un brazo]

Impresión de archivo barnizada, óleo y acrílico sobre lienzo
Varnished archival print on canvas with oil and acrylic paint
177.8 × 137.2 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Six Rooms, 1993

[Seis habitaciones]

Conjunto de seis fotolitografías y litografías
Suite of six photolithographs and lithographs
53.3 × 43.5 cm cada una/each
Whitney Museum of American Art, Nueva York; regalo de Eileen y Peter Norton

Size/Shape (Destiny), 1989

[Tamaño/Forma (Destino)]

Impresiones en plata sobre gelatina y pintura de acrílico
Gelatin silver prints and acrylic paint
198.1 × 259.1 cm
Allentown Art Museum; adquisición: Regalo de John y Fannie Saeger, 1989

Storyboard (in 4 Parts): Person Reading Book to Two Others at Dining Table, 2013

[Guión gráfico (en cuatro partes): Persona leyendo un libro a otras dos en la mesa del comedor]
Inyección de tinta barnizada con acrílico y óleo sobre lienzo
Varnished inkjet print on canvas with acrylic and oil paint
213 × 275 cm
Cortesía del artista y Sprüth Magers, Berlín

Studio, 1988

[Estudio]

Litografía
Lithograph
76.2 × 97.8 cm
Cirrus Editions Ltd/John Baldessari p. 11

Suppose it is True After All? What Then?, 1967

[Suponga que después de todo es cierto. ¿Entonces qué?]

Óleo sobre lienzo

Oil on canvas
52.1 × 36.8 cm
Colección privada

Teaching a Plant the Alphabet, 1972

[Enseñándole el alfabeto a una planta]

Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
18:40 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Terms Most Useful in Describing

Creative Works of Art, 1966-1968

[Términos más útiles para describir obras de arte creativas]

Acrílico sobre lienzo
Acrylic on canvas
288.9 × 243.8 cm
Colección del Museum of Contemporary Art San Diego; regalo de John Oldenkamp p. 61

Tetrad Series: Practical Vision, 1999

[Serie Tétrada: Visión práctica]

Impresión digital, letra a mano y acrílico sobre lienzo
Digital print, hand lettering, and acrylic on canvas
238.8 × 238.8 cm
Colección privada p. 16

The Lesson #3, 1967

[La lección n° 3]

Acrílico y marcador sobre lienzo
Acrylic and marker on canvas
172.7 × 144.8 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

The News: Elderly Woman Slicing Apple..., 2014

[Las noticias: Anciana rebanando una manzana...]

Serigrafía

Publicado por Gemini G.E.L.
Edición de 50
Screen-print
Published by Gemini G.E.L.
Edition of 50
85.1 × 89.5 cm
Cortesía del artista

The Telephone Call, 1977

[La llamada telefónica]

Copia de exposición
(Tres fotografías Polaroid a color con marcador de tinta y marcador de pintura)
Exhibition copy
(Three color Polaroid photographs with ink marker and paint marker)
10.8 × 8.9 cm
Cortesía del artista

The Way We Do Art Now and Other Sacred Tales, 1973

[La manera en la que hacemos arte ahora y otros relatos sagrados]

Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
28:28 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Three Feathers and Other Fairy Tales, 1973

[Tres plumas y otros cuentos de hadas]

Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
31:15 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Three Types of Light, 1984

[Tres tipos de luz]

Tres fotografías blanco y negro
Three black-and-white photographs
198.1 × 76.2 cm
Colección Craig Robins, Miami Beach, FL

Throwing a Ball to Eclipse My Eye (Best of 36 Attempts) (Version A), 1974

[Lanzando una pelota para eclipsar mi ojo (El mejor de 36 intentos) (Versión A)]

Tres fotografías a color
Three color photographs
25.1 × 17.4 cm cada una/each
Collection Fotomuseum Winterthur, adquisición facilitada por el grupo de donantes de la Jedermann Collection

Two Compositions (Dynamic/Static; Red/Green), 1990

[Dos composiciones (Dinámica/Estática; Rojo/Verde)]

Dos fotografías a color con pintura vinílica
Two color photographs with vinyl paint
228.5 × 271 cm
La Colección Jumex, México

Two Gestures (Female), 1992
[Dos gestos (Mujer)]
Fotografía a color con esmalte sobre masonite montada en formica
Color photograph, oil enamel paint on Formica mounted on Masonite
144.8 x 86.7 cm
Cortesía del artista y Marian Goodman Gallery, Nueva York

Two Men With Alphabets, 1984
[Dos hombres con alfabetos]
Fotografía blanco y negro
Black-and-white photograph
123.2 x 78.1 x 2.5 cm
Los Angeles County Museum of Art, regalo de Judy y Stuart Spence
p. 33

Two Tables, 1988
[Dos mesas]
Dos fotografías blanco y negro
Two black-and-white photographs
152.9 x 78.9 x 2.5 cm
Colección privada

Two Triangles with Spheres, 1984
[Dos triángulos con esferas]
Dos fotografías blanco y negro
Two black-and-white photographs
71 x 105 cm
Pinault Collection

Two Voided Books, 1990
[Dos libros blanqueados]
Dos fotografías blanco y negro con pintura vinílica
Two black-and-white photographs with vinyl paint
157.5 x 243.8 cm
Colección de Ninah & Michael Lynne

Virtues and Vices (for Giotto), 1981
[Virtudes y vicios (para Giotto)]
Catorce fotografías blanco y negro con impresión tipográfica sobre polietileno
Fourteen black-and-white photographs with presstype on foamcore
76.2 x 76.2 cm cada una/each
Colección Van Abbemuseum, Eindhoven
pp. 28-29

Wrong (Version #2), 1996
[Incorrecto (Versión n° 2)]
Emulsión fotográfica y acrílico sobre lienzo
Photographic emulsion and acrylic on canvas
149.9 x 114.3 cm
Colección del Museum of Contemporary Art, San Diego; adquisición del museo
p. 13

Xylophone, 1972
[Xilófono]
Video blanco y negro con sonido
Video, black-and-white, with sound
25:38 min
Cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

Ilustraciones para este cuadernillo /
Illustrations in this exhibition booklet

Francisco de Goya (1746-1828)
Los desastres de la guerra, 1810-1820
Plancha 15 "Ya no hay remedio"
Lámina publicada por la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando
Primera edición, Madrid, 1863
Plate 15 "And There's Nothing to Be Done"
Etching published by Real Academia de Nobles Artes de San Fernando
First edition, Madrid, 1863
14.5 x 16.51 cm
© The Metropolitan Museum of Art, New York
Crédito de imagen/Photo credit: Album/Art Resource, NY
p. 23

René Magritte (1898-1967)
La clef des songes, 1930
[La llave de los sueños/The Key of Dreams]
Óleo sobre tela
Oil on canvas
81 x 60 cm
Colección privada/Private collection
Crédito de imagen/Photo credit: Erich Lessing/Art Resource, NY
p. 48

Todas las imágenes: cortesía de John Baldessari y Marian Goodman Gallery, a menos que se indique lo contrario.

All images courtesy of John Baldessari and Marian Goodman Gallery unless otherwise noted.

TERMS MOST USEFUL IN DESCRIBING CREATIVE WORKS OF ART:

GIVE VISION	ENJOY	DISCIPLINE
DIRECTION	CHARM	DELICATE
FLAVOR	INFLUENCE	COMMAND ATTENTION
A NEW SLANT	INTEREST	EXALT
FORCE	DELIGHT	DEVELOP
UNIQUENESS	AROUSE	SATISFY
PERMANENCE	COMMUNICATE	BEAUTIFY
INSPIRATION	CULTIVATE	IDENTIFY
A GLOW	NURTURE	INSPIRE
MOTIVATION	PLAN INTELLIGENTLY	ORIGINATE
ENCHANTMENT	DETACH	CREATE
BLEND	TRANSFER	ASSOCIATE
ENLIGHTEN	CHALLENGE	CHERISH
INVIGORATE	ELEVATE	ALTER
ENTHRALL	SATIATE	REVISE
TAKE SERIOUSLY	IMPROVE	CRITICIZE
PRECISE CARE	VALUE	IMPRESS
OUT OF THE ORDINARY	FLAGRANCE	IMPART



Artist Optimistic about Art, 1973
[El optimismo del artista sobre el arte]
Seis fotografías blanco y negro sobre
paneles con tinta / Six black-and-white
photographs on board with ink
69.2 × 50.8 cm
Sonnabend Collection, Nueva York

