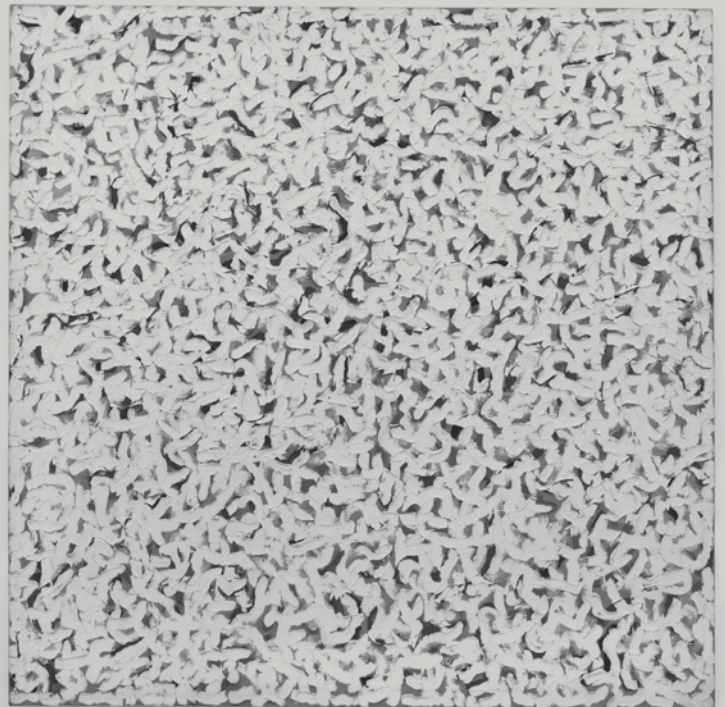


Robert Ryman



Portada / Cover

Untitled [Background Music], ca. 1962

Sin título [Música de fondo]

Óleo sobre lienzo de lino tensado

Oil on stretched linen canvas

The Greenwich Collection, Ltd.

Robert Ryman

MUSEO JUMEX
04.MAR.2017–30.ABR.2017

#09

Robert Ryman





#09



LA LUZ DE ROBERT RYMAN

Courtney J. Martin

Robert Ryman nació en Nashville, Tennessee, en 1930 y estudió en el Tennessee Polytechnic Institute en Cookeville y en el George Peabody College for Teachers en Nashville. Después de cumplir su servicio militar en el Cuerpo de Reserva del ejército de Estados Unidos, de 1950 a 1952, se mudó a la ciudad de Nueva York decidido a seguir una carrera como saxofonista de jazz. Sin embargo, en 1953, Ryman empezó a trabajar como guardia del Museum of Modern Art. Ese mismo año se inspiró para realizar su primera pintura. Su primera exposición individual fue en la Paul Bianchini Gallery de Nueva York en 1967. Durante las décadas de 1970 y 1980, las obras de Ryman se presentaron en Documenta, Kassel, Alemania; la Bienal de Venecia; la Bienal de Whitney, Nueva York; y Carnegie International, Pittsburgh. El Stedelijk Museum en Ámsterdam organizó la primera retrospectiva del artista en 1974; entre 1993 y 1994 una retrospectiva de sus obras se presentó en la Tate Gallery de Londres y viajó a varias sedes, entre ellas el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; el Museum of Modern Art de Nueva York; el San Francisco Museum of Modern Art; y el Walker Art Center de Minneapolis. Ryman fue elegido vicepresidente de artes de la American Academy of Arts and Letters de Nueva York en 2003. En 2005, Ryman fue galardonado con el Praemium Imperiale de Pintura otorgado por la Asociación de Arte de Japón y recibió el Premio Roswitha Haftmann. Ryman vive y trabaja en la ciudad de Nueva York.

5



Sin título, 1959
Óleo y gesso sobre papel encolado
The Greenwich Collection, Ltd.



Sin título #17, 1958

Óleo sobre lienzo de algodón tensado

The Greenwich Collection, Ltd.

“La luz es sumamente importante: cómo se ve en la pintura, si viene del frente o de costado y si es una luz tenue o brillante. Todo se activa con luz real.”¹

Cuando habla de sus pinturas, Robert Ryman suele hacer alusión a algo que él llama “luz real”. La luz real es la forma en que la pintura refleja la luz natural o artificial de su entorno, así como también las formas en que la pintura absorbe y refracta la luz cuando se aplica a distintas superficies, como aluminio, madera, lienzo, papel y plástico. Además, Ryman define la luz real de una tercera manera: ésta activa la pintura. Aunque el artista pinta desde hace mucho tiempo bajo la luz artificial de su estudio, prefiere mostrar su trabajo a la luz del día para que los distintos grados de luz natural —bajo a alto, soleado y brillante a nublado y azul grisáceo— iluminen los diversos aspectos de la obra. Es como si el cambio de luz a lo largo de los días y las estaciones permitiera que sus pinturas “cobren nueva vida” con cada nueva tonalidad.² La luminosidad es una consideración importante desde el principio del proceso, empezando por el tipo de pintura empleado y los métodos de aplicación a superficies específicas, y así ocurre hasta el fin y esto afecta la manera en que se exponen las pinturas.

Aunque siempre ha sido parte de la obra, la importancia de la luz para Ryman no siempre fue evidente. Desde la década de 1950, sus pinturas se identifican y caracterizan por sus superficies acromáticas que transmiten la luz sin separarla en colores visibles. Como espectadores, experimentamos estas frecuencias pintadas de luz como color blanco. Las primeras pinturas de Ryman incluyen estudios que examinan cómo el blanco, que con frecuencia se percibe como la ausencia de color, está compuesto, de hecho, por gradaciones tonales multicolores. *Untitled #17* [Sin título #17] (1958) es una de estas pinturas. Pese a la aparente blancura de esta obra, una delgada línea negra cruza el lado derecho y marca un espacio entre las capas densas de pintura a la izquierda y la pintura aplicada de manera sutil a la derecha, que visualmente impide la propagación del pigmento a través del lienzo. Al examinar esta línea con detenimiento, otros colores, escondidos debajo de la superficie, se vuelven visibles: motas pequeñas de anaranjado, rojo y amarillo oscuro con grandes vetas de gris y negro, rotas por capas de un tono blanquecino. La pintura densa es exigente e imperativa.

7

1 Robert Ryman y Urs Raussmüller, “A Painting is Basically a Miracle: A Public Conversation in the Garden of Inverleith House”, en Christel Sauer, ed. *Robert Ryman at Inverleith House Royal Botanic Garden Edinburgh* (Frauenfeld, Suiza: Raussmüller Collection, 2006), p. 26.

2 Robert Ryman, entrevista con Gary Garrels, *Robert Ryman* (Nueva York: Dia Art Foundation, 1988), p. 12.



Sin título, 1958
Caseína y grafito sobre papel
The Greenwich Collection, Ltd.

Ryman, quien posee una profunda conciencia de sus materiales y sus posibilidades, ha descrito su práctica estética como un “desafío” para “hacer que las cosas sucedan” con la pintura.³ Como ocurre con muchas de sus primeras obras, es probable que *Untitled #17* haya sido creada “poniendo mucho color” primero y luego “pintando con la propia pintura” de blanco.⁴ Este método de superponer el blanco al color en su pintura es algo que Ryman no concebía como sumar pintura blanca, sino como una “sustracción” para permitir que el color subyacente incidiera en la superficie. El proceso de sustracción dejaba huellas de “un poco de rojo aquí o una forma azul apenas perceptible en la orilla” que después podían captar y transmitir la luz natural a la que se exhibía la obra completa.⁵

Untitled [Sin título] (1958) es otro de los primeros ejemplos de la forma en que Ryman aborda el color para crear sus composiciones. En este trabajo, dos cuñas semicuadradas de color (una negra pintada sobre amarillo y la otra, marrón cobrizo pintada sobre anaranjado brillante) emergen de la parte superior y el lado izquierdo dentro de un campo de blanco marcado por garabatos, líneas y chorros esgrafiados. Sus selecciones de color en esta obra en papel reflejan algunos de sus primeros intereses en el arte. Cuando trabajó como vigilante del Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York de 1953 a 1960, estudió detenidamente las paletas de renombrados coloristas, como Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso y Mark Rothko.⁶ Muchas de las obras de Ryman presentan contrastes tonales impresionantes, producidos por pinceladas expresivas. Alternando franjas gruesas de pigmento con capas delgadas de fijador, sus marcas llegan al borde del lienzo para realizar la forma del cuadrado. Los colores (azul, verde, dorado y marrón) en *8-1/2” Square* [Cuadrado de 8 ½ pulgadas] (ca. 1962) — creada unos años después— asoman por debajo de las pinceladas densas y cortas de blanco superpuestas a un cuadrado de gesso aplicado de manera muy fina. Ese cuadrado empaña la forma del lienzo sin estirar y centra la atención en la variación de tonalidades y la viscosidad de los diferentes tipos de blanco (gesso y óleo), así como los demás colores.⁷

Pintada el mismo año que *Untitled* y *Untitled #17*, *To Gertrud Mellon* [A Gertrud Mellon] (1958) fue la única pintura que Ryman presentó en una exposición co-

3 Phyllis Tuchman, “An Interview with Robert Ryman”, *Artforum* 9, núm. 9 (mayo de 1971), p. 46.

4 Robert Ryman, entrevista con Paul Cummings, 13 de octubre y 7 de noviembre de 1972, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

5 *Ibíd.*

6 *Ibíd.*

7 Para un análisis más amplio del uso del cuadrado por parte de Ryman, véase Robert Storr, “Simple Gifts”, en *Robert Ryman* (Londres: Tate Gallery; Nueva York: Museum of Modern Art, 1993), p. 17.

lectiva de obras hechas por empleados del MoMA en 1958. Gertrud A. Mellon, destacada mecenas y miembro del Comité de Pintura y Escultura del museo, compró la obra convirtiéndose en la primera venta de Ryman. En 1990 Mellon devolvió la pintura a Ryman, que entonces la renombró en honor a ella. La pintura presenta un rectángulo vertical de pintura negra sobre áreas de verde y blanco. La mayoría de las marcas hechas con grafito, pintura y lápiz aparecen del lado izquierdo de la hoja, mientras que el lado derecho sin pintar muestra el papel de color ocre debajo. Esta pintura también deja entrever el impacto de los pintores anteriores que había visto en el MoMA.

Su trabajo en el MoMA fue la desviación que lo llevó de la música a la pintura y lo educó en historia del arte; también fue su introducción a otros artistas activos. Ahí entabló amistad con artistas y críticos —como Dan Flavin, Sol LeWitt, Lucy Lippard y Robert Mangold— que influirían de manera decisiva en la primera década de su carrera. A mediados de los años sesenta, Ryman fue incluido en varias exposiciones colectivas que mostraron el desarrollo de su producción. Una de estas fue *Eleven Artists*, organizada por Flavin en la Kaymar Gallery en 1964.⁸ Aunque sólo se presentó por dos semanas, la exposición fue uno de los primeros ejemplos de cómo se compararía Ryman posteriormente con sus colegas Jo Baer, LeWitt y Frank Stella, ya que cada uno de ellos abordó el discurso de la pintura en la década de 1960 de manera muy diferente. En 1966, Ryman recibió una invitación para participar en *Systemic Painting* en el Solomon R. Guggenheim Museum. Curada por Lawrence Alloway, esta fue la primera inclusión de Ryman en una exposición a gran escala en un museo importante.⁹ Esta exposición, que también presentó obras de Baer, Mangold y Stella, estableció con mayor firmeza la carrera de Ryman y lo consagró como un artista de “la generación joven de pintores abstractos” en Estados Unidos.¹⁰ Ryman realizó su primera exposición individual en la Paul Bianchini Gallery de Nueva York al año siguiente.¹¹

A medida que su carrera progresaba tanto en Estados Unidos como a nivel internacional, siguió experimentando con los soportes. Luego de crear muchas obras en paneles de madera, lienzo y papel, empezó a usar aluminio para experimentar con la dirección de la luz *antes* de la aplicación de la pintura. El aluminio, ligero y moldeable, es un metal sorprendentemente durable y su

8 *Eleven Artists*, Kaymar Gallery, Nueva York, 31 de marzo – 14 de abril de 1964.

9 *Systemic Painting* estuvo en exhibición en el Solomon R. Guggenheim Museum de septiembre a noviembre de 1966.

10 Hilton Kramer, “Systemic Painting: An Art for Critics”, *New York Times* (18 de septiembre de 1966), p. D33.

11 *Robert Ryman: Paintings*, Paul Bianchini Gallery, Nueva York, 11 de abril – 3 de mayo de 1967.



A Gertrud Mellon, 1958
Caseína, grafito y lápiz de color sobre papel
Colección privada



Sin título, ca. 1964
Pintura vinílica New Masters sobre aluminio
The Greenwich Collection, Ltd.

12

cualidad reflectante era ideal para trabajar con esmaltes, óleos y, en el caso de *Untitled* [Sin título] (ca. 1964), para pintar con polímero vinílico. Ryman usó el aluminio como base y lo pulió para aumentar la luminosidad natural del metal, contando con que la forma del cuadrado equilibraría la composición y situando la obra dentro de un entorno para captar mejor la luz. Conforme siguieron otros soportes metálicos, Ryman empezó a experimentar cada vez más. Para su primera exposición individual en 1967, introdujo una pintura en serie sobre acero laminado y en 1973 probó con el cobre. Cuando Ryman presentó el esmalte horneado sobre pinturas de cobre en serie en *Ausstellungen bei Konrad Fischer* en Dusseldorf, un crítico describió la superficie esmaltada de la composición y su soporte de cobre como separados por “un tenue resplandor de luz refractada”.¹²

La decisión de Ryman de incluir metales, gracias a su experimentación con el aluminio, marcó su curiosidad por los materiales industriales, con los que continuó explorando a través del uso de acrílicos, fibra de vidrio y varios artefactos para colgar. La cinta adhesiva, en específico la conocida *masking tape*, es una de esas variedades. Al principio, Ryman fijaba a la pared las pinturas terminadas en papel con este tipo de cinta adhesiva. La cinta y el papel resultaron ser simbióticos. Como herramienta de exhibición, la delgadez de la cinta era aproximadamente igual a la del papel que sujetaba. Posteriormente, empleó la cinta en el proceso de pintura. Primero aplicaba cinta a las esquinas de una pintura y luego pintaba encima de ella. Cuando se secaba, retiraba la cinta pintada para revelar el espacio

¹² Barbara Reise, “Robert Ryman: Unfinished I (Materials)”, *Studio International*, núm. 964 (febrero de 1974), p. 79.

negativo de donde alguna vez estuvo la cinta. En *Untitled (Prototype)* [Sin título, Prototipo] (1969), los contornos casi rectangulares cerca de las cuatro esquinas del cuadrado son de un tono más oscuro que el del polímero acrílico visible en el resto de la pintura. Es como si la composición estuviera expuesta a la luz directa en cuatro lugares concentrados (o, a la inversa, que el resto de la composición estuviera protegida de la luz solar para poder conservar su matiz más claro). El “vehículo neutro” de la base cuadrada está en diálogo con el sitio activo de los rectángulos imperfectos de la cinta retirada.¹³ En esta obra, la ausencia de la cinta revela la presencia de la base de fibra de vidrio y alerta al espectador sobre las diferentes modalidades temporales en la pintura: antes, durante y después, cuando la cinta fue aplicada, pintada y retirada.

Otros mecanismos de Ryman para colgar sus obras tienen relaciones semejantes con el tiempo. *Arista* (1968) es una de las pocas pinturas en las que Ryman engrapó el lienzo a la pared. Una línea de gis azul la rodea por completo. Con el paso del tiempo, a medida que el gis se dispersa poco a poco en el aire, la línea se vuelve cada vez más débil y menos lineal. La presencia de la línea y las grapas hace consciente al espectador de la profundidad de la obra y de la pared en la que está colgada.

Classico 6, también de 1968, tiene una capacidad similar de establecer interacción entre la superficie y la pared en la que está colgada. Después de fijar hojas de papel de la marca Classico en la pared con cinta adhesiva, Ryman las pintó. A continuación, retiró el papel (y montó cada hoja en una base de espuma de poliestireno) para crear una cuadrícula rectilínea de dos por tres con las seis hojas. Al igual que con *Untitled (Prototype)*, áreas oscuras pequeñas donde el papel se distingue en la pintura revelan los sitios donde alguna vez se aplicó y retiró la cinta. En conjunto, las hojas verticales forman una imagen de un cuadrado centrado, pintado encima de ellas. La forma de toda la pintura destaca este cuadrado, de donde una luz suave parece ir de los bordes oscuros hacia el centro. La aparente rigidez del papel está en contacto directo con la pared estable de la cual cuelga a una pequeña distancia.

La transición de Ryman de elementos de colgar suaves, flexibles y más informales, como la cinta adhesiva y las grapas, a tornillos, pernos y otros elementos de herrería prominentes ocurrió alrededor de 1976. Una de sus primeras obras con herrería visible, *Arrow* (1976), presenta un panel de plexiglás con cuatro sujetadores del mismo material colocados de manera uniforme (dos en la parte superior y dos en la inferior) que fijan la pintura directamente a la pared. Al principio, Ryman compraba en el mercado estas piezas de herrería, antes de mandar

13 Diane Waldman, “Introduction”, *Robert Ryman* (Nueva York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972), sin número de página.

hacer sujetadores hechos especialmente para sus pinturas. Seria y juguetona a la vez, *Arrow* fue presentada por primera vez en la exposición individual del artista de 1977 en P.S. 1 (fundado en 1971 como el Institute for Art and Urban Resources Inc.) en Long Island City, Nueva York.¹⁴ Al año siguiente, los elementos de herrería aparecieron en varias obras exhibidas en su segunda retrospectiva en la Whitechapel Art Gallery en Londres.¹⁵ El elemento estructural añadido deja traslucir una especie de vida interior de la pintura y su relación con el espacio que la rodea. Los sujetadores comunican a los espectadores cómo deben mirar la pintura y todo lo que la rodea, además de la pared de donde cuelga. Como ha comentado el artista, sus pinturas “no existen en realidad si no están en la pared como parte de ésta, como parte de la habitación”.¹⁶

Como aspectos integrales de las pinturas, los sujetadores (algunos con superficie brillante y otros con acabados mate u opacos) son otro método que permite a Ryman usar los elementos de la composición para conservar, dirigir y activar la luz. Los sujetadores también atraen la atención hacia la simetría de la forma de la composición y reflejan otros avances en su producción a partir de finales de los años sesenta, como la introducción de pinturas en bajorrelieve, el uso de papel corrugado y la decisión de pintar directamente sobre la pared. Tomadas en conjunto, estas innovaciones explican por qué Ryman —un pintor inflexible en lo que se refiere a su dedicación a la práctica artística, que se siente a sus anchas con el tema de la manufactura, incluidos los nuevos materiales y su fabricación— se alinea a veces tanto con el expresionismo abstracto como con el minimalismo. Su concepción de la luz real forma parte de un interés antilusionista mayor, en razón de su dependencia de la veracidad de sus materiales y método. La realidad de la luz ilumina el color, material, método, estructura y estilo de su carrera proteica como pintor.

Deseo expresar mi agradecimiento a Stephen Hoban, gerente de publicaciones, Dia Art Foundation, y a David Gray, director de proyecto *Robert Ryman Catalogue Raisonné*, por su amable y generosa ayuda en la preparación de este ensayo.

14 *Robert Ryman: Paintings 1976*. P.S. 1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, Nueva York, 26 de enero – 20 de febrero de 1977.

15 *Robert Ryman*. Whitechapel Art Gallery, Londres, 21 de septiembre – 23 de octubre de 1977.

16 Barbaralee Diamonstein, *Inside New York's Art World* (Nueva York: Rizzoli, 1979), p. 334.





“IN THE AMERICAN GRAIN”

Robert Storr

Mi relación con Robert Ryman se remonta a hace algunos años, pero mi interés en sus pinturas comenzó antes de conocerlo. He estado estudiando el trabajo de Ryman desde hace mucho tiempo. Sus pinturas y todo lo que nos exigen, a mí y a los demás espectadores, así como todo lo que tan generosamente nos ofrecen a cambio, han sido constantes en mi vida durante casi cincuenta años.

He seleccionado como título de este ensayo un libro de crítica de William Carlos Williams titulado *In the American Grain* (1925). No se trata de recalcar la cualidad estadounidense de Ryman, aunque él es, de hecho, uno de los artistas estadounidenses más respetado fuera de este país. En ocasiones, se le tenía en más alta estima y se le prestaba más atención en el extranjero que en su tierra. No obstante, hay un elemento del trabajo de Ryman que concuerda con las ideas críticas que Williams promovió en general. Ese elemento tiene que ver con el compromiso de Williams con la objetividad y el materialismo poético, resumido en su conciso axioma de la larga obra *Paterson*: “No hay ideas sino en las cosas”.¹

En la década de 1960, yo era un joven apasionado por el arte, pero mi entusiasmo, en su mayor parte, era por la figuración. Empecé a ir a Nueva York en 1968 y en los siguientes cuatro años viajé con regularidad entre Filadelfia, donde iba a la escuela, y Nueva York, donde tenía amigos, para ver exposiciones. Un día en 1972 me topé con la retrospectiva de Ryman en el Solomon R. Guggenheim Museum, y me quedé asombrado. Nunca había oído hablar de este artista. No estaba pensando en absolutamente nada que tuviera que ver con él o con la estética que yo admiraba. Era la primera vez que tenía un encuentro con un tipo de arte para el que no tenía palabras ni precedente alguno, y tampoco tenía necesidad de explicarme lo que estaba viendo para experimentarlo a plenitud. Nadie me preguntaba: ¿qué significa? ¿Te gustó? Nadie me preguntaba nada de nada. Ahí estaba y ahí estaba yo, y me causó una profunda impresión, tanto así que, cuando llegué al Museum of Modern Art muchos años después, la suya era la exposición que quería curar más que ninguna otra.

17

¹ William Carlos Williams, *Paterson*, 5 volúmenes (Nueva York: New Directions, 1946–1958); William Carlos Williams, *In the American Grain* (Nueva York: A. & C. Boni, 1925).

Claro, tuve contacto con Ryman entre estos dos acontecimientos que confirmaron mi interés. Era muy cercano a dos mujeres, Lyn Blumenthal y Kate Horsfield, que fundaron y dirigían el Video Data Bank, y trabajé con ellas varios años. Alquilaron un piso que pertenecía a Lucy Lippard cuando llegaron a Nueva York, y lo ocuparon un año entero alrededor de 1977–1978, mientras Lippard se hallaba fuera de la ciudad. Cuando iba a hacer las visitas de estudio en su nombre para recolectar diapositivas, tratar con los artistas que ellas ya habían grabado y concertar citas para realizar otras grabaciones, me alojaba también en el piso de Lippard. Recuerdo dos cosas en particular de esas visitas: una es una pintura pequeñita de Ryman que colgaba del estante de libros junto a la ventana del frente. La otra es un dibujo de Sol LeWitt que estaba en un nicho empotrado en la pared de ladrillos, que Blumenthal y Horsfield por poco pintan ya que por la tenue luz del interior no podían ver con claridad qué era y les pareció una especie de moho. Por fortuna, no lo repintaron. Aquí, una vez más, sin ninguna preparación, me vi enfrentado a obras de arte consideradas minimalistas o reduccionistas, pero nunca pensé en si lo eran o no, sino que de pronto y sencillamente, me sentí *totalmente* cautivado por lo que eran en sus propios términos.

18

Hay un concepto del que Ryman habla mucho, al igual que otros artistas de su generación, que no creo que en la actualidad se analice ni remotamente como debería, y es la idea de hacer que algo sea *visible*.² Cuando Ryman habla de sus métodos, habla de hacer lo que hace para dar visibilidad a ciertas cosas. “Hago algo con la pintura, pero no estoy pintando una imagen de nada”.³ ¿Qué son estas cosas? Por principio de cuentas, son cosas dentro del marco de la pintura. La pintura no es una imagen de otra cosa contenida dentro del marco de la obra; de hecho, no es necesariamente una pintura *per se*. Puede ser un trozo de tela, estirado o sin estirar, con líneas dibujadas sobre él. Puede ser un papel con líneas dibujadas en él. Puede ser una superficie cubierta con pigmento que no tiene líneas. Puede ser muchas, muchas cosas. En todo caso, la tarea consiste en hacer que algo sea visible, y para lograrlo, se debe marcar de algún modo el sitio para establecer sus parámetros internos y externos. Además, en el instante en que uno hace que algo sea visible por sí mismo e individualmente, si lo hace de manera rigurosa y decisiva, hace visible también todo a su alrededor. Todos hemos tenido la experiencia de salir del cine y habernos sentido tan vivos con los colores y movimientos de la película que de pronto nuestro mundo gris y

2 Véase la afirmación de Ryman en *Fundamentele Schilderkunst/Fundamental Painting* (Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1975), 64: “Lo que se hace con la pintura es la esencia de todo cuadro. No me refiero a los procesos técnicos de la pintura, que son importantes por sí mismos, sino de ver la pintura. Este ‘ver’ puede ser tan complejo que las posibilidades de la pintura son infinitas”. Reimpreso en “Selected Statements by the Artist and Excerpts from Interviews, 1969–1986”, ed. Gary Garrels, *Robert Ryman* (Nueva York: Dia Art Foundation, 1988), 24.

3 David Carrier y Robert Ryman, “Robert Ryman on the Origins of His Art”, *Burlington Magazine* 139, núm. 1134 (septiembre de 1997), 633.



19

Sin título, ca. 1960
Óleo y gesso sobre lienzo de lino tensado
The Greenwich Collection, Ltd.



Sin título, 1960
Óleo sobre lienzo de algodón tensado
The Greenwich Collection, Ltd.

20

monótono nos parece totalmente diferente. El buen arte lo logra en general, pero las pinturas, en particular, producen ese efecto porque son físicas en ciertos sentidos que destacan el predominio de lo físico en otras cosas. Daniel Buren también hablaba de dar visibilidad a las cosas⁴ y, con ese fin, desplegó sus pinturas a rayas *readymade*, que una vez introducidas al mundo no sólo atraen la atención hacia sí, sino que acentúan todo lo demás a su alrededor. Por lo tanto, mirar una pintura se convirtió en una experiencia activa, mientras que antes —es decir, antes de que él interviniera— habría sido una experiencia pasiva para muchos. La idea de que lo que hace el artista es marcar el mundo para que podamos verlo de nuevo (además de hacer una marca que, intrínsecamente, resulta interesante mirar) es, a mi parecer, el principio que define el trabajo de Ryman, como lo es para muchos artistas de su generación.

“No es cuestión de qué pintar, sino de cómo pintarlo. El cómo de la pintura siempre ha sido la imagen”.⁵ Esta afirmación es un aspecto definitorio de la obra

4 Véase Douglas Crimp, “The End of Painting”, *October*, núm. 16 (primavera de 1981), 69–86, aquí, 85–86; reimpresso en Vittorio Colaizzi y Karsten Schubert, eds., *Robert Ryman: Critical Texts since 1967* (Londres: Ridinghouse, 2009), 158–66; y Robert Storr, “Simple Gifts”, *Robert Ryman* (Londres: Tate Gallery; Nueva York: Museum of Modern Art, 1993), 45, núm. 74.

5 Ryman, declaración para *Art in Process IV*, Finch College Museum of Art, Nueva York, 1969; reimpresso en Garrels, ed., “Selected Statements”, 16.

de Ryman, pero, además, impulsa muy bien la conversación artística-histórica, ya que, a primera vista, es una afirmación formalista. Hablando en términos generales, el formalismo trataba de plantillas, marcos y las maneras en que se concibe la pintura. Tenía que ver con la forma como una idea que había de crear, aunque no se prestaba mucha atención a *dónde* se desarrollaba dicha creación. En el caso de Ryman la creación de la pintura importa en todas las dimensiones, incluso *dónde* tiene lugar. Es todo el maldito espectáculo. Cuando empieza algo, Ryman no sabe cómo se verá cuando lo termine. En ese sentido, el suyo es un contrapunto a la letanía de ideas expuestas por su buen amigo LeWitt. Aunque sentían un enorme respeto mutuo, considerando que LeWitt dijo que una idea era una máquina de hacer arte,⁶ Ryman cree que los materiales que tiene a la mano son predicados de la creación, como un conjunto de verbos para hacer arte. Exactamente cómo era la pintura y dónde terminaba era algo por lo que tenía que abrirse camino. Era algo intuitivo.

Y, volviendo a Williams, también era algo objetivo. No era cuestión de convertir esos materiales según un propósito, más allá de lo que éstos eran o representaban. No era cuestión de hacer que los materiales hablaran de cosas trascendentales, etéreas o innombrables; era cuestión de hacerlos hablar con claridad en su propio idioma, de organizar fragmentos de materiales diversos dentro de distintos formatos a escalas diferentes de tal modo que dichos materiales conspiraran para encarnar algo que no existía antes. La obra de Ryman se define por su tratamiento físico de materiales físicos en ciertas proporciones y en un cierto espacio, y cada resultado de estas selecciones y procesos es único y diferente, a pesar de pertenecer a una serie. ¿Cómo se puede generalizar sobre tales cosas y hacerles justicia? En última instancia, lo particular es lo que importa en el trabajo de Ryman.

Un equívoco conceptual común ha sido tratar la pintura de Ryman como si fuera un espacio en blanco total. Como si constituyera la quinta esencia de la *tabula rasa*, un completo *reductio ad absurdum*, como si fuera literalmente nada. Sin embargo, cualquiera que entre en una sala de pinturas de Ryman se da cuenta, en el instante en que cruza la puerta, de todos los sentidos en que estas conclusiones no son ciertas. Incluso si llegamos con la idea en la mente de que lo que ha hecho el artista es vaciar todo y no dejar nada, de inmediato percibimos que esa “nada” es muy variada, rica en matices, muy bien pensada y calibrada y, a decir verdad, esa nada se ve endemoniadamente interesante.

6 Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art”, *Artforum* 5, núm. 10 (junio de 1967), 79–83.

Cuando estábamos preparando su retrospectiva en 1993,⁷ Ryman y yo realizamos nuestra selección y ubicaciones preliminares sin recurrir a fotografías, lo que utilizamos en cambio fueron dibujos en miniatura que yo había hecho de todas las pinturas que estaba considerando para la exposición. En un momento pensamos que quizá deberíamos preparar un índice en la contraportada del catálogo con estos pequeños bocetos porque, de hecho, más de lo que ocurre con cualquier otro artista que yo conozca, las reproducciones de las pinturas de Ryman no son fieles. Cuando uno se ocupa del trabajo de Ryman en reproducción, lo blanco de la página nunca es blanco. Lo que es, en realidad, es una mezcla de puntos de tinta que contiene todo el espectro visible, lo que significa que el “blanco” se transforma en colores cálidos o fríos. El trabajo de Ryman es el mejor argumento en contra de que la pintura puede reemplazarse por completo por imágenes en soportes fotomecánicos.⁸ La de Ryman es la pintura más totalmente autosuficiente de cualquier pintor que yo conozca.

En su estudio, Ryman tenía una maravillosa pared de impresiones fotográficas en papel satinado, de ocho por diez pulgadas (20.3 × 25.4 cm), de las cosas que había hecho, la mayoría de las cuales habían salido al mundo. Era a la vez una cronología maravillosa y un mosaico de todas estas composiciones. Pascal, el matemático y filósofo francés, escribió los dos infinitos: lo infinito de la adición, o lo infinitamente grande, y lo infinito de la división, o lo infinitamente pequeño.⁹ Siempre he imaginado que, al mirar esta pared una y otra vez, Ryman imaginaba lo que podía añadirle en cualquier momento, o dónde podía abrir un paréntesis entre dos obras existentes e introducir una subdivisión. Toda la matriz de pinturas se convierte en una plantilla para pensar en algo que aún no existe y, al mismo tiempo, para elegir los materiales que le permitirán existir.

Esta manera de trabajar contradice la lógica de la mayoría de la pintura formalista de esa época, porque a Ryman no le interesaba ampliar la historia

7 *Robert Ryman*, organizada conjuntamente por la Tate Gallery, Londres, y el Museum of Modern Art, Nueva York. Tate Gallery, 17 de febrero – 25 de abril de 1993; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25 de mayo – 16 de agosto de 1993; Museum of Modern Art, Nueva York, 22 de septiembre de 1993 – 4 de enero de 1994; Museum of Modern Art, San Francisco, 3 de febrero – 17 de abril de 1994; Walker Art Center, Minneapolis, 23 de julio – 2 de octubre de 1994.

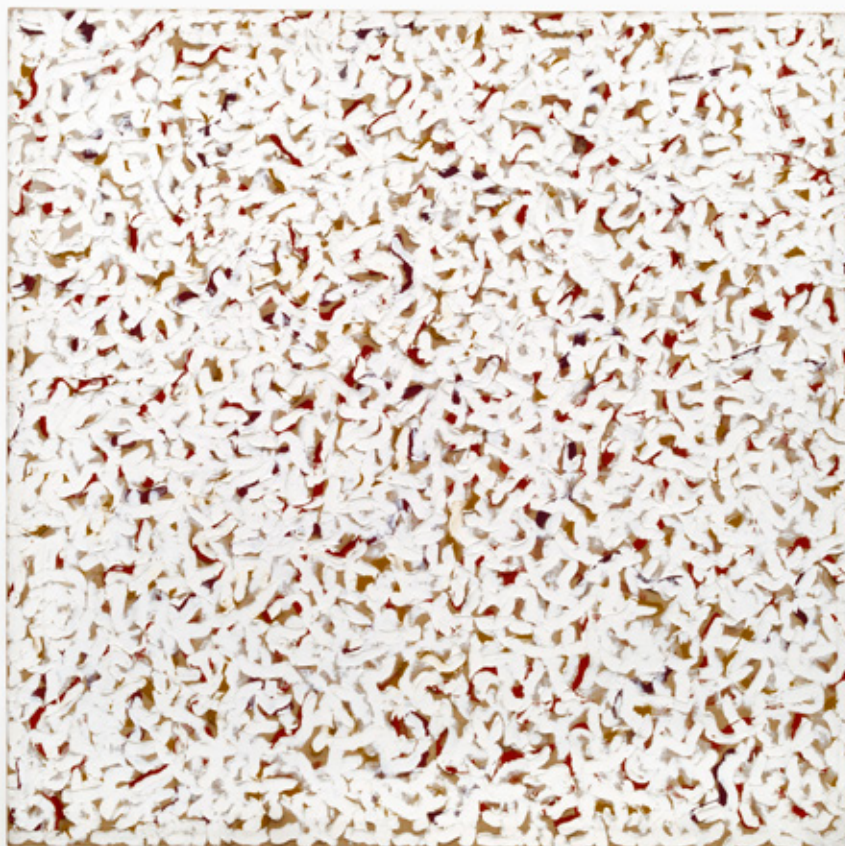
8 La dificultad de reproducir la obra de Ryman fue explorada por Thierry de Duve, “Irreproducible Ryman”, *Parachute* (Montreal), núm. 20 (otoño de 1980), 18–27; reimpresso en *Robert Ryman: Critical Texts since 1967*, 102–127, mi ensayo “Simple Gifts” (1993) y, en fechas más recientes, por Suzanne Hudson en *Used Paint*, entre otros lugares. Véase también Daniel Buren, *L’Ineffable, à propos de l’oeuvre de Ryman/The Ineffable, About Ryman’s Work* (París: Wide Open, Editions Jannink, 2000).

9 Blaise Pascal, “Man’s Disproportion”, *Pascal’s Pensées* (1669; Nueva York, E. P. Dutton, 1958), 18. Véase también Storr, “Simple Gifts”, 10.



23

Sin título #1003, 1960-1961
Óleo y gesso sobre lienzo de lino sin tensar
The Greenwich Collection, Ltd.



Sin título [Música de fondo], ca. 1962
Óleo sobre lienzo de lino tensado
The Greenwich Collection, Ltd.

del arte ni deducir o analizar lo que había sido o lo que le faltaba. Lo que le interesaba era ampliar la lógica de sus *propios* hábitos de trabajo y *hacer algo*, no tratar de superar la historia del arte. Tomar sus propios materiales, sus propias circunstancias, su propio campo de acción como lo más esencial fue un cambio enorme en el énfasis y reorientación de la atención hacia el proceso, dejando atrás los resultados. Esto no quiere decir que Ryman no haya contribuido a la historia de la pintura formalista, sino simplemente que ése no era su objetivo. Ser empírico y pragmático a la manera de Ryman es, en mi opinión, un giro mental muy estadounidense. No analizar, teorizar, inventar o especular más allá de lo que está dentro del alcance práctico inmediato, sino que, más bien, pensar en términos de hacer *esto* y luego *aquello* y después *lo otro*, sólo para ver qué sucede al ponerlos juntos, sólo para ver cómo terminas con ello. En este respecto, el método de Ryman es semejante al de otro sureño autodidacta, Jasper Johns: “Toma un objeto y haz algo con él. Haz otra cosa con él. [Y así sucesivamente]”.¹⁰ Johns también empleó fechas y la firma del artista como parte de la imaginería de la pintura, aunque la una no influyó en la otra.

La obra de Ryman es bella. Ese es un adjetivo. Se habla de la belleza como de algo absoluto. En el discurso reciente sobre la belleza, ésta se ve como el antídoto de la fealdad y no sólo eso, sino también como la antítesis estética del supuestamente sombrío y antiestético arte conceptual y como una forma de desviar las ideas perturbadoras que, según se dice, preocupan a los conceptualistas. La “brigada de la belleza”, como llamo a sus defensores, está compuesta por personas que se sienten muy ofendidas porque el arte se volvió raro, porque el arte les pidió que pensarán muy bien en aquellas cosas que eran precisamente las que los habían llevado a recurrir al arte porque no querían pensar en ellas. En la generación de Ryman, Lippard y otros, las separaciones entre el arte y el mundo no existían como en el pasado, ni como volverían a existir, y con creces, en las décadas de 1980 y 1990. Las separaciones entre el habla común y el habla teórica exquisita tampoco existían del mismo modo. Las personas de esa generación eran bastante activistas; soy un miembro joven de esa generación y lo sé por experiencia propia. Creían o, mejor dicho, creíamos que el mundo se hallaba en un terrible estado y, sin embargo, LeWitt, o cualquiera otro, podían crear un objeto estético rarificado y, al mismo tiempo, ir a una manifestación o participar en organizaciones grupales para hacer frente a la escasez de vivienda o a las injusticias raciales sin que aparentemente hubiera ninguna contradicción inherente entre estos intereses distintos. La política era la política, y ese objeto seguía siendo un objeto estético. Lo antiestético es una invención de quienes se

10 Jasper Johns, libreta de apuntes (1964), *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1996), 54.

sienten incómodos con lo estético, y no de personas que lo entienden. Además, es una estética, aunque de represión y negación. En contraste, la generación de Ryman, LeWitt, Lippard y tantos otros enfrentaba la realidad y los problemas como los encontraban, como los tenían de frente.

Si uno dice que las pinturas de Ryman son bellas, no es para fomentar la idea de lo bello como opuesto a lo difícil, como lo contrario de lo conceptual o lo político, o ninguna de las otras cosas que la brigada de la belleza odia. La belleza es un hecho: es algo manifiesto. Las cosas bellas existen. Las personas las crean, y las que las ven tienen una respuesta tan congruente que se puede tener un sentido real de que esa forma es excepcional y, por consiguiente, vale la pena dedicarle más tiempo y no menos. Las personas que pasan por una galería, ven un cuadro o un objeto que les llama la atención o estimula su imaginación, y entran y se quedan un poco más de lo habitual (o quizá se quedan mucho tiempo), son personas que se permiten experimentar la belleza sin tener que pensar en ella, que es la manera más bella de experimentar la belleza. En las últimas décadas hemos sucumbido, en extraordinaria medida, a la tentación de usar términos misteriosos. Mientras tanto, hemos olvidado cómo hablar de cosas excepcionales usando un lenguaje hablado familiar y vernáculo, esto es, hablar de la manera en que la gente habla realmente cuando experimenta el mundo. Un artista como Ryman es, en todos los sentidos, una provocación a hablar en términos claros sobre las cosas simples para que podamos comprender lo raras que son en verdad las cosas bellas y sencillas.

26

“Críticar” significa esclarecer las cosas, y la obra de Ryman esclarece todo lo que la rodea. Se esclarece a sí misma. Esclarece las falsas premisas que le lanzan o que sostienen en su contra. Además, reafirma que algo queda cuando uno termina con la crítica. No sólo se trata de desmenuzar algo, sino de decir que hay algo ahí que merece atención especial, respeto especial. Algo que es fundamentalmente pragmático, materialista y democrático en su atractivo y accesibilidad.

Las cosas bellas son críticas de las cosas feas, es cierto, pero también son críticas de las ideas falsas sobre la belleza; además, una cosa verdaderamente bella causa que la metafísica de la belleza se evapore. La objetividad también es una crítica. Es una crítica de su opuesto, que es vaguedad, abstracción de un orden diferente que la abstracción pictórica, abstracción retórica elusiva del tipo que nunca puede determinarse con exactitud. Soy antiplatónico: no creo que la realidad esté en otra parte. Creo que está aquí y ahora. Las cosas que son objetivas conectan con la realidad nuestro modo de pensar sobre el resto del mundo, y cuando las cosas son objetivas y bellas conectan nuestro modo de pensar sobre otras cosas en el mundo que, sin importar si son bellas o feas en sí mismas, nos plantean un reto y ponen en tela de juicio nuestras concepciones del mundo. La obra de Ryman cumple esa función, que es muy simple en cierto



Sin título, 1973
Esmalte Enamelac sobre panel de aluminio
The Greenwich Collection, Ltd.

sentido. La tarea es muy sencilla, pero realizarla es extraordinariamente difícil y los resultados son sumamente complejos.

La obra de Ryman es bella. No produce a menudo el efecto de Stendahl precisamente, es decir, el delirio o las lágrimas de alegría que se dice acompañan los encuentros directos con cierto arte, pero cuando las personas entran en sus exposiciones, contienen el aliento. Se detienen. Recuerdo que cuando la retrospectiva llegó de gira a San Francisco, hubo una gran preocupación por si habría público para ella. Después de haber observado a los visitantes en el Modern, les dije que no se preocuparan. Traté de tranquilizar a los incrédulos diciéndoles que, aunque no recibieran grandes multitudes, recibirían muchedumbres impredecibles de espectadores muy interesados y activos, porque cuando pasan por la puerta, si es para ellos, invariablemente entran. Cuando las personas que perciben las cualidades de la obra entran en una sala llena de pinturas de Ryman, no sólo se quedan asombradas, sino que no pueden marcharse. No pueden resistirse a lo que ven, al igual que a mí me sucedió la primera vez que vi sus obras en el

Guggenheim. Si no es para ellos, no es para ellos. No se preocupen. No tiene que ser para ellos. Tal vez cambien de opinión después; es por eso que los museos cumplen una función, porque reintroducen, una y otra vez, artistas con los que posiblemente el público pueda interactuar cuando llegue el momento indicado. Cuando los atrae, no salen de estas galerías por mucho tiempo.

Por eso, la mejor manera de mostrar el trabajo de Ryman es con otro trabajo de Ryman. Se pueden alinear sus pinturas en una cronología de historia del arte y siempre lucirán bien, pero la mejor manera de enseñar a la gente a entender estas obras es dándole la oportunidad de hacer comparaciones entre las variaciones de una y otra. Que vean cómo la calidad de una no se repite en la siguiente, sino que algo análogo ocurre, de manera muy diferente. Tampoco descubrirán ninguna progresión cronológica. Tratar de descifrar su trabajo de este modo es un ejercicio inútil. Sí, hay una sucesión, pero no es lo mismo que un desarrollo. La obra de Ryman no se desarrolla, sino que crece como un cristal, faceta por faceta. Los espectadores registran y aprecian plenamente los aspectos específicos de lo que están viendo, sin importar el orden en que lo examinan: esto es lo que ocurre cuando la gente deambula sin restricciones por una sala de pinturas de Ryman. El arte de Ryman le enseña a mirar otras obras de arte, porque él educa la vista mejor que nadie que yo conozca. Quienes pueden examinar su obra en términos comparativos y se quedan con ella adquieren la facultad de hacer muchas otras cosas cuando se marchan de las salas de un museo.

28

Ryman está muy consciente de lo que está en juego. En una entrevista le pregunté: “En esencia, ¿de qué se trata todo esto? ¿Qué estás haciendo?” Él respondió que lo hacía por “la experiencia de...”, e hizo una pausa:

[la] iluminación. Una experiencia de deleite, bienestar e idoneidad. Es como escuchar música, o como ir a la ópera y salir sintiéndose de algún modo realizado, sentir que lo que se ha experimentado fue extraordinario. Lo sostiene a uno por un tiempo. No se puede explicar a alguien que no lo ha vivido.¹¹

En otra conversación conmigo, Ryman dijo que, en su opinión, el arte abstracto era todavía muy joven. Si empezó más o menos en 1907, apenas tiene 110 años. Es una nueva forma de arte en la cultura occidental, o en la cultura moderna, en todo caso. ¿Por qué debemos preocuparnos tanto por su supervivencia? ¿Por qué creemos que todo es teológico? ¿Por qué siempre tenemos miedo de que

11 “Robert Ryman Interview with Robert Storr”, en *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa/Abstract Painting of America and Europe* (Viena: Galerie nächst St. Stephan; Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986), 219; reimpresso en Garrels, ed., “Selected Statements”, 38–39.



29

Arista, 1968

Óleo sobre lienzo de lino sin tensor, montado con grapas y gis

Donación prometida de la colección Virginia y Bagley Wright, en honor al 75° aniversario del Seattle Art Museum

se nos acabe la batería muy pronto?¹² Si un hombre puede crear tantas pinturas de los mismos materiales (hablando en términos relativos), esto demuestra lo contrario. Demuestra que la pintura es infinitamente rica en posibilidades. Otra pintora, Agnes Martin, por ejemplo, puede crear varias pinturas más o menos de los mismos materiales, y todas ellas son muy diferentes, y eso multiplica las maneras en que la diferencia es posible dentro de la semejanza aparente. Esa semejanza sólo lo es en términos lingüísticos. Decimos la palabra “blanco” y la gente cree que entiende. Les enseñamos distintos blancos y se dan cuenta de que en realidad no lo entienden. Merrill Wagner, esposa de Ryman, ha creado una serie de maravillosas pinturas que explícitamente lo confirman. Compró todos los matices y tonos de amarillo Nápoles que se vendían en el mercado, de todas las diferentes empresas que los producían. Una de las pinturas consiste en una fila de rectángulos y cada uno es totalmente diferente de los demás. Tomó el homogeneizador lingüístico (“amarillo Nápoles”) y utilizó la realidad material para reventarlo. Mientras tanto, tenemos el más bello espectro de amarillos, que adaptan los ojos a ver amarillo por todos lados y a ver diferencias dentro de las diferencias y refinamientos dentro de los refinamientos.

30

No estoy en contra de la historia del arte. Simplemente no creo que sea lo primero y tampoco crea que sea lo último. Lo primero y lo último son experiencias y, entre estos dos extremos, nos hacemos todas las demás preguntas interpretativas, porque la razón de plantearlas no es necesariamente arrojar más luz sobre qué es el arte, sino quitar las telarañas de la ideología que lo han oscurecido. Entre ellas está la idea de la última pintura. Fue una táctica encantadora que Ad Reinhardt propuso y luego se dedicó a crear muchísimas últimas pinturas, cada una diferente de las demás. Mientras llega el fin de la pintura y con él, el fin del arte, ciertos artistas han sido elegidos como ejemplares de este proceso de agotamiento. Algunos de ellos han sido considerados asesinos del arte. A Gerhard Richter se le asignó alguna vez esta función.¹³ Otros son salvadores de los últimos vestigios del arte y, de vez en cuando, se le ha asignado a Ryman este papel. Varios críticos pensaron que lo que Richter hacía era tomar las distintas convenciones del arte y emplearlas de manera cínica y destructiva para demostrar que ya no quedaba nada de ellas. Eso pudo haber pasado en alguna época, pero ya no. Por ejemplo, si Richter hiciera una copia imperfecta de la *Anunciación*, la pintura de Ticiano, el supuesto sería que estaba demostrando que se trataba de una categoría del arte que en adelante y para siempre sería nula e inválida.

12 Nancy Grimes, “White Magic”, *Art News* 85, núm. 6 (verano de 1986), 92.

13 Benjamin H. D. Buchloh, “An Interview with Gerhard Richter (1986)”, *Gerhard Richter*, October Files 8 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009), 16–17.

Se creía que Ryman era la persona que de algún modo se las había arreglado para burlar a la historia. De milagro seguía haciendo lo que era imposible y debido a que era tan talentoso y tan buena persona, se le permitía persistir hasta que el reloj histórico lo alcanzara a él también. Pero nadie más podría reanudar jamás su práctica. Punto final. Fin de la polémica. Fin de todo. ¿Por qué podría ocurrir así? ¿Qué tienen las historias deterministas del arte que indiquen que esto tenga que ser así, en particular cuando ninguno de los artistas en cuestión crea que así ocurrirá con ellos? Cuando Richter crea una pintura de la *Anunciación* a imitación de Ticiano, y la imagen se desintegra, en efecto, en una serie de cinco lienzos, no está diciendo que esto ya no es posible en términos categóricos. Dice que ya no es posible para él, por el momento. Uno pinta las pinturas que puede pintar cuando puede pintarlas y cuando ya no puede pintarlas, se da por vencido. Un crítico de la belleza a su manera, realizó una serie de pinturas de su esposa e hijo, que luego cortó y desolló porque eran demasiado bonitas y no verdaderamente bellas. Aseguró que la belleza necesitaba ser herida para ser digna de confianza, motivo por el cual lastimó una imagen de su propia familia.¹⁴

La dinámica entre los dos artistas es reveladora porque Ryman hizo pinturas que nominalmente eran todas blancas, en tanto que Richter decidió pintar monocromías que eran todas grises. No eligió el negro, que, si uno piensa en términos ideológicos o simbólicos sobre el blanco y el negro, habría sido el opuesto polar natural del blanco. Ese compuesto binario acota las interpretaciones del trabajo de Reinhardt, además de las de muchos otros artistas, donde Ryman es el positivo de su negativo. En esencia, Richter asumió la postura que nadie podía afirmar absolutos en ninguna circunstancia. Hacerlo implicaba transmitir una imagen del mundo y no sólo seleccionar un color. Por consiguiente, realizó las pinturas en gris. Deseaba poder crear una pintura de Ryman. Sus pinturas grises son a Ryman lo que su Ticiano es a Ticiano. Son una meditación sobre lo que no fue posible para él y que, no obstante, fue posible para un artista que admiraba, pero en este caso, era un artista de su época y aproximadamente de su misma edad. Sin embargo, el discurso crítico de la pintura en la década de 1980 no reparó en nada de esto. Ante todo, se suponía que la pintura estaba muerta, pero sencillamente se negaba a desfallecer. En segundo lugar, si no estaba muerta, tenía que estar yendo en esa dirección, y los artistas eran medidos en términos de la seriedad con que seguían esta rutina del cisne agonizante. Sin embargo, ahí estaban dos artistas que pintaban. Desde luego, había muchos artistas que

14 "Interview with Robert Storr, 2002", *Gerhard Richter: Writings 1961–2007* (Nueva York: D.A.P., 2009), 392.

pintaban, pero que nadie daba un centavo por ellos porque les habían dicho que lo que hacían era un anacronismo.

No obstante, esto es lo que Ryman se ha pasado la vida haciendo, no “nada más creando la última pintura que cualquiera puede crear”, como decía Reinhardt,¹⁵ sino simplemente, muy simplemente, creando la siguiente pintura en una sucesión interminable de pinturas. La obra de Ryman habla de total concentración en la inmediatez de su actividad. Apenas el otro día vi un hermoso video que uno de los hijos de Bob realizó de él trabajando en ese estado de “actualidad”. Está pintando en un lienzo y se escucha a John Coltrane tocando en el fondo, tan absorto en el aquí y el ahora de la pintura como siempre. Fue una experiencia deleitable.

Publicado originalmente en *Robert Ryman*, ed. Courtney J. Martin y Stephen Hoban (Nueva York: Dia Art Foundation y New Haven, Conn.: Yale University Press, 2017).

15 Reinhardt, en Bruce Glaser, “An Interview with Ad Reinhardt”, *Art International* 10, núm. 10 (20 de diciembre de 1966), reimpresso en *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose, Berkeley: University of California Press, 1991), 13.



ENGLISH

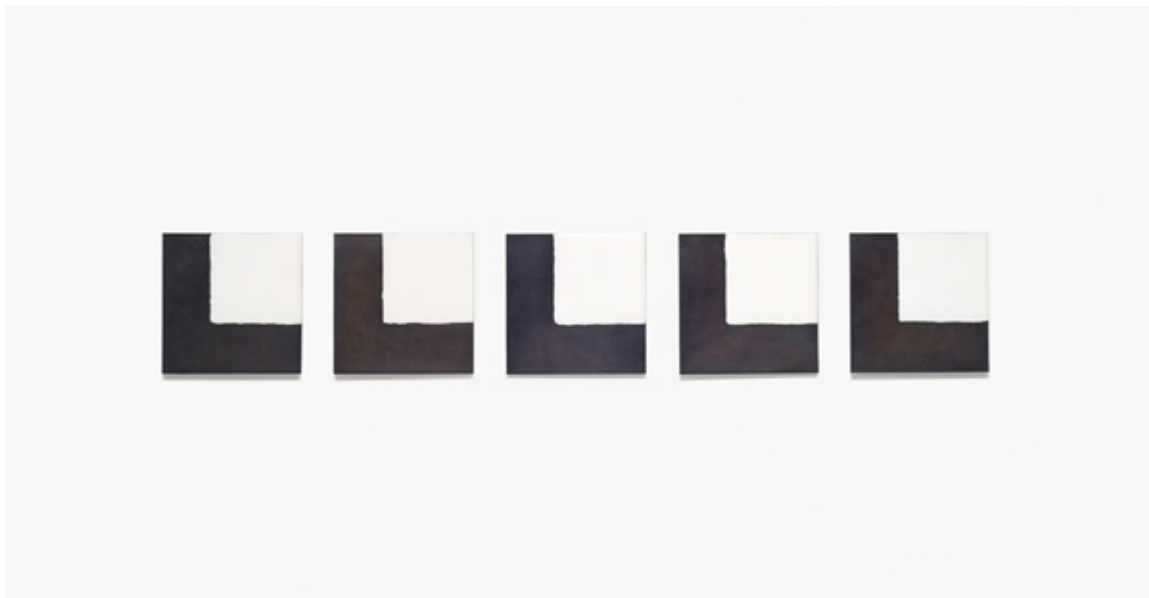


ROBERT RYMAN'S LIGHT

Courtney J. Martin

Born in Nashville, Tennessee, in 1930, Robert Ryman attended the Tennessee Polytechnic Institute, Cookeville, and the George Peabody College for Teachers, Nashville. After serving in the United States Army Reserve Corps from 1950 to 1952, he moved to New York City, intending to pursue a career as a jazz saxophonist. In 1953, however, Ryman began working as a guard at the Museum of Modern Art. That same year he was inspired to make his first painting. His first one-person exhibition was held at the Paul Bianchini Gallery, New York, in 1967. Throughout the 1970s and 1980s, Ryman's works were represented in Documenta, Kassel, Germany; the Venice Biennale; the Whitney Biennial, New York; and the Carnegie International, Pittsburgh. His first retrospective was organized by the Stedelijk Museum, Amsterdam, in 1974; In 1993–94, a retrospective of his works traveled to the Tate Gallery, London; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museum of Modern Art, New York; San Francisco Museum of Modern Art; and Walker Art Center, Minneapolis. Ryman was elected vice president for art for the American Academy of Arts and Letters, New York, in 2003. In 2005, Ryman was named the Japan Art Association Praemium Imperiale Laureate for Painting and received the Roswitha Haftmann Prize. Ryman lives and works in New York City.

35



Untitled, 1973

Double-baked porcelain enamel on oxidized copper panels

Private collection



Classico 6, 1968

Acrylic on six sheets of handmade watermarked Classico paper mounted on foamcore

Private collection

“Light is extremely important, how it’s shown on the painting and whether it comes from the front or from the side and whether it’s a soft light or a bright light. It all activates with real light.”

In discussions of his paintings, Robert Ryman often references something that he calls “real light.” Real light is the way in which paint reflects the natural or artificial light of its surroundings, as well as the ways in which paint absorbs and refracts light when applied to different surfaces, such as aluminum, board, canvas, paper, and plastic. Ryman also defines real light a third way: it activates painting. Though he has long painted in the artificial light of his studio, he prefers to show his work in daylight so that the varying degrees of natural light—low to high, sunny and bright to dim and blue-gray—illuminate various aspects of the work. It is as if the change of light throughout the days and seasons allows his paintings to “take on a different life” with each new cast.² Luminescence is a consideration from the beginning of his process, starting with the kind of paint used and methods of application to specific surfaces, through to the end, affecting the way in which the paintings are displayed.

While always a part of the work, the importance of light for Ryman has not always been apparent. Since the 1950s, his paintings have been both readily identified and identifiable by their achromatic surfaces, ones that transmit light without separating it into visible colors. As viewers, we experience these painted frequencies of light as white. Ryman’s early paintings include studies that examine how white, frequently perceived to be the absence of color, is in fact composed of multi-color tonal gradations. *Untitled #17* (1958) is such a painting. Despite the seeming whiteness of this work, a thin black line runs along its right side, marking a space between the densely layered paint to its left and the thinly applied paint to its right, visually prohibiting the spread of pigment across the canvas. When closely examining that line, other colors lurking beneath the surface become visible—small flecks of dark orange, red, and yellow with large streaks of gray and black that are broken by layers of off-white. The dense paint is both exacting and commanding.

1 Robert Ryman and Urs Raussmüller, “A Painting is Basically a Miracle: A Public Conversation in the Garden of Inverleith House,” in Christel Sauer, ed. *Robert Ryman at Inverleith House Royal Botanic Garden Edinburgh* (Frauenfeld, Switzerland: Raussmüller Collection, 2006), p. 26.

2 Robert Ryman, interview by Gary Garrels, *Robert Ryman* (New York: Dia Art Foundation, 1988), p. 12.



8-1/2" Square, ca. 1962
Oil and gesso on unstretched sized linen canvas
La Colección Jumex, Mexico

38

Deeply aware of his materials and their abilities, Ryman has described his aesthetic practice as a “challenge” to “make something happen” with white paint.³ Similar to many of his early works, *Untitled #17* was likely achieved by first “putting down a lot of color” and then “painting out the painting” with white.⁴ This method of overpainting color with white is one that Ryman saw not as adding white paint so much as “subtracting” to let the underlying color inform the surface. The process of subtracting left traces of “a little red here or a blue shape slightly on the edge” that could then pick up and transmit the natural light in which the completed work was shown.⁵

3 Phyllis Tuchman, “An Interview with Robert Ryman,” *Artforum* 9, no. 9 (May 1971), p. 46.

4 Robert Ryman, interview by Paul Cummings, October 13 and November 7, 1972, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

5 *Ibid.*

Untitled (1958) is another early example of how Ryman approached color to create his compositions. In this work, two semi-square wedges of color—one black painted over yellow, the other a rust brown painted over a sunny orange—emerge from the top and left sides within a field of white marked by *sgraffito* scribbles, lines, and spurts. His color choices in this work on paper reflect some of his earliest interests in art. While working as a guard at the Museum of Modern Art (MoMA) in New York from 1953 to 1960, he carefully studied the palettes of noted colorists like Paul Cézanne, Henri Matisse, Pablo Picasso, and Mark Rothko.⁶ Many of Ryman's works showcase dramatic tonal contrasts set off by expressive brushwork. Alternating thick swaths of pigment with thin layers of primer, his marks reach the edge of the canvas in order to realize the shape of the square. Completed a few years later, the colors (blue, green, gold, and maroon-brown) in *8-1/2" Square* (ca. 1962) peak out from underneath the heavy, short white strokes that overlay a thinly applied gesso square. That square shadows the shape of the unstretched canvas and brings attention to the variance in tonality and viscosity of the different types of white (gesso and oil) as well as the other colors.⁷

Painted in the same year as both *Untitled* and *Untitled #17, To Gertrud Mellon* (1958) was the only painting that Ryman displayed in a 1958 MoMA staff exhibition. Gertrud A. Mellon, a noted patron of the arts and a member of the museum's Painting and Sculpture Committee, purchased the work, which marked Ryman's first sale. In 1990 Mellon returned the painting to Ryman, who then retitled it in her honor. The painting features a vertical rectangle of black paint over areas of green and white. Most of the marks made with graphite, paint, and pencil appear on the left side of the sheet, while the unpainted right side displays the ochre-hued paper underneath. This painting also suggests the impact of those earlier painters that he had seen at MoMA.

His job at MoMA was the detour from music to painting that educated him in art history and was his introduction to other working artists. There he became friends with artists and critics—like Dan Flavin, Sol LeWitt, Lucy Lippard, and Robert Mangold—who would shape the first decade of his career. By the mid-1960s, Ryman was included in a number of group exhibitions that showed the development of his practice. One of these was *Eleven Artists*, which was organized by Flavin at the Kaymar Gallery in 1964.⁸ Though installed for only two weeks, the show was an early example of how Ryman would later be compared to peers Jo Baer, LeWitt, and Frank Stella, as each engaged with the discourse of painting

6 Ibid.

7 For a longer discussion of Ryman's use of the square, see Robert Storr, "Simple Gifts," in *Robert Ryman* (London: Tate Gallery; New York: Museum of Modern Art, 1993), p. 17.

8 *Eleven Artists*. Kaymar Gallery, New York, March 31–April 14, 1964.

in the 1960s in very different ways. In 1966, Ryman was invited to participate in *Systemic Painting* at the Solomon R. Guggenheim Museum. Curated by Lawrence Alloway, this was Ryman's first placement in a large-scale exhibition at a major museum.⁹ This exhibition, which also included Baer, Mangold, and Stella, further established Ryman's career by anointing him one of "the younger generation of abstract painters" in America.¹⁰ Ryman was given his first solo show at the Paul Bianchini Gallery in New York the following year.¹¹

As his career grew both in the United States and internationally, he continued to experiment with supports. After creating many works on board, canvas, and paper, he transitioned to aluminum in order to experiment with the direction of light *before* the application of paint. Lightweight and soft, aluminum is a surprisingly durable metal, and its reflective quality made it ideal for enameling, working with oils, and, in the case of *Untitled* (ca. 1964), painting with vinyl polymer. Using aluminum as a ground, he enhanced the metal's natural luminosity by burnishing it, relying on the shape of the square to balance the composition, and situating the work within an environment to better capture light. As other metal supports followed, Ryman became more experimental. For his first solo show in 1967, he introduced a serial painting on rolled steel and by 1973 he tried copper. When Ryman showed the baked enamel on copper serial paintings in 1973 at *Ausstellungen bei Konrad Fischer* in Dusseldorf, one critic described the composition's enameled surface and copper support as being separated by "a light refracting shimmer."¹²

40

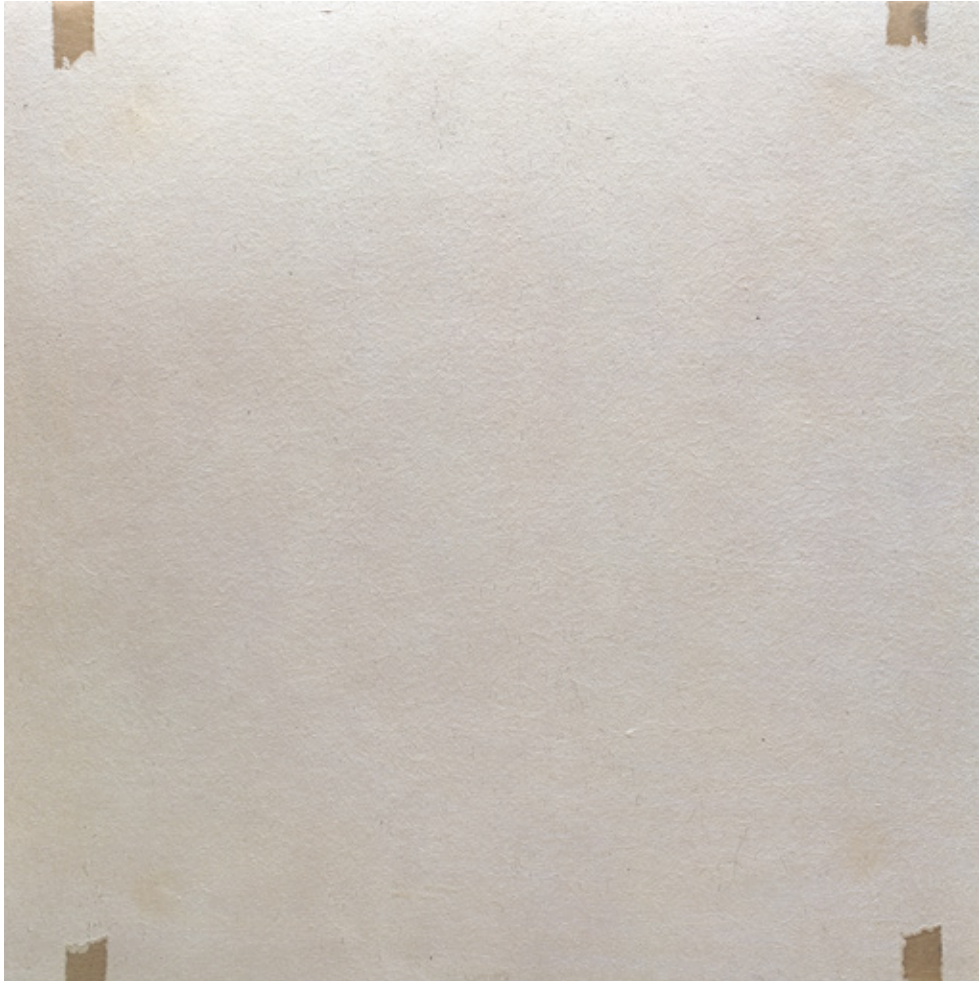
Ryman's move into the metals by way of aluminum signaled his curiosity about industrial materials, which he continued to explore through acrylics, Fiberglas, and various hanging devices. Tape, specifically masking tape, is one of these varieties. Around 1967, Ryman affixed completed paintings on paper with masking tape to the wall. The tape and the paper proved to be symbiotic. As a tool for display, the tape was roughly equal in thinness to the canvas that it supported. Later, he employed the tape in the painting process. First, he applied tape to the corners of a painting, then painted over it. Once dry, he then removed the painted-over-tape to reveal the negative space of where the tape had once been. In *Untitled, Prototype* (1969), the quasi-rectilinear outlines near each of the square's four corners are darker in tone than the acrylic polymer visible on the rest of the painting. It is as if the composition was exposed to direct light in four concentrated spots (or conversely, that the rest of the composition was

9 *Systemic Painting* was on view at the Solomon R. Guggenheim Museum from September to November, 1966.

10 Hilton Kramer, "Systemic Painting: An Art for Critics," *New York Times* (September 18, 1966), p. D33.

11 *Robert Ryman: Paintings*. Paul Bianchini Gallery, New York, April 11–May 3, 1967.

12 Barbara Reise, "Robert Ryman: Unfinished I (Materials)," *Studio International*, 187, no. 964 (February 1974), p. 79.



Untitled (Prototype), 1969
Acrylic on Fiberglass panel
La Colección Jumex, Mexico

shielded from sunlight and allowed to retain its lighter hue). The “neutral vehicle” of the square ground is in dialogue with the active site of the less-than-perfect rectangles of removed tape.¹³ In this work, the absence of the tape reveals the presence of the fiberglass ground and alerts the viewer to different temporal modalities in the painting: before, during, and after, as the tape was applied, painted over, and removed.

Ryman’s other hanging mechanisms have similar relationships to time. *Arista* (1968) is one of a few paintings in which Ryman stapled the canvas to the wall. A blue chalk line completely surrounds it. Over time as the chalk gradually disperses into the air, the line becomes fainter and less perfectly linear. The presence of the line and the staples makes one aware of the depth of the work and the wall onto which is hung.

Classico 6, also from 1968, has a similar ability to engage an interaction between the surface and the wall on which is it hung. After first hanging sheets of the Classico brand paper to the wall with tape, Ryman painted them. From there, he removed the paper (and mounted each onto foamcore) to reconstruct the six sheets into a two-by-three rectilinear grid. Like *Untitled, Prototype*, small dark areas where the paper breaks through the paint reveal the places where the tape was once applied and removed. Together, the vertical sheets image a centered square painted on them. This square is enhanced by the shape of the whole painting from which a soft light seems to move from the dark edges toward the middle. The seeming rigidity of the paper is in direct connection to the stable wall on which it hangs at a slight remove.

42

Ryman’s transition from soft, pliable and more informal hanging devices like tape and staples to prominent hardware, bolts, screws, and so on occurred around 1976. One of his first works with visible hardware, *Arrow* (1976), features a square Plexiglas panel with four evenly placed Plexiglas fasteners (two above and two below) that attach the painting directly to the wall. At first Ryman commercially sourced his hardware, before having fasteners specially made for his paintings. Both serious and playful, *Arrow* was first shown in his 1977 solo exhibition at P.S. 1 (founded in 1971 as the Institute for Art and Urban Resources, Inc.) in Long Island City, New York.¹⁴ In the same year, the hardware appeared in several works on view in his second retrospective, held at the Whitechapel Art Gallery in London.¹⁵ The added structural element suggests a kind of inner life of the painting and its relationship to the space around it. The fasteners communicate to viewers how

13 Diane Waldman, “Introduction,” *Robert Ryman* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972), unpaginated.

14 *Robert Ryman: Paintings 1976*. P.S. 1, Institute for Art and Urban Resources, Long Island City, New York, January 26–February 20, 1977.

15 *Robert Ryman*. Whitechapel Art Gallery, London, September 21–October 23, 1977.



Arrow, 1976

Oil on sanded Plexiglas panel, four sanded Plexiglas fasteners and hexagonal cadmium-plated steel bolts

The Greenwich Collection, Ltd.

they should be looking at and all around the painting and the wall on which it is hung. As the artist has remarked, his paintings “don’t really exist unless they’re on the wall as part of the wall, as part of the room.”¹⁶

As integral aspects of the paintings, the fasteners (some with surface shine and others matte or dull in finish) are another method by which Ryman uses compositional elements to retain, direct and activate light. The fasteners also draw attention to the symmetry of the composition’s shape and reflect other advances in his practice from the late 1960s onward, such as the introduction of paintings in low relief, use of corrugated paper, and choice to paint directly

16 Barbaralee Diamonstein, *Inside New York’s Art World* (New York: Rizzoli, 1979), p. 334.

on the wall. Taken as a whole, these innovations explain why Ryman—a painter adamant about his devotion to the practice and at ease within the matter of manufacturing, including new materials and fabrication—is sometimes aligned with both Abstract Expressionism and Minimalism. His conception of real light is part of a greater anti-illusionistic concern, given his reliance on the veracity of his materials and method. The realness of light illuminates the color, material, method, structure, and style of his protean painting career.

I would like to thank Stephen Hoban, Publications Manager, Dia Art Foundation, and David Gray, Project Director, Robert Ryman Catalogue Raisonné, for their kind and generous assistance in the preparation of this essay.





IN THE AMERICAN GRAIN

Robert Storr

My relationship with Robert Ryman goes way back, but my engagement with his paintings started much before I ever knew him. I have been looking at Ryman's work for a very long time. His paintings and all that they require of me and of other viewers, as well as all that they so generously offer in return, have been constants in my life for nearly fifty years.

I have chosen as a title for this essay a book of criticism by William Carlos Williams called *In the American Grain* (1925). This is not to overstress Ryman's Americanness, because in fact he is one of the American artists who is most respected outside this country. At times he was more highly regarded and paid closer attention to by people abroad than at home. Nevertheless, there is an element of Ryman's work that follows in line with the critical ideas Williams advanced overall. That element has to do with Williams's commitment to objectivity, and to poetic materialism, as summarized in his concise axiom from the long work *Paterson*: "No ideas but in things."¹

In the 1960s, I was a young man with a passion for art, but most of my enthusiasms were connected to figuration. I started to come to New York in 1968 and for the following four years regularly traveled back and forth between Philadelphia, where I was in school, and New York, where I had friends, to see shows. One day in 1972 I walked into the Ryman retrospective at the Solomon R. Guggenheim Museum, and I was knocked out. I had never heard of this artist. I was not thinking along lines that had anything to do with him or the aesthetic with which he was involved whatsoever. It was the first time I had ever encountered a kind of art for which I had no words, no precedents—and no need to explain to myself what I was seeing in order to fully experience it. Nobody was asking me, what did it mean? Did I like it? Nobody was asking me anything about anything. There it was, and there I was, and it made a profound impression on me—so much so that, when I got to the Museum of Modern Art many years later, his was the show I wanted to curate most of all.

47

¹ William Carlos Williams, *Paterson*, 5 vols. (New York: New Directions, 1946–58); William Carlos Williams, *In the American Grain* (New York: A. & C. Boni, 1925).



48

Post, 1981

Oil on zinc chromate primer on aluminum-polyethylene panel with aluminum and polyethylene bands, four steel bolts, and twenty screws

The Greenwich Collection, Ltd.

Now, I had exposures to Ryman between these two events that confirmed my interest. I was very close to the two women, Lyn Blumenthal and Kate Horsfield, who founded and ran the Video Data Bank, and for several years I worked for them. They used to rent Lucy Lippard's loft when they came to New York, and they had it for an entire year around 1977–78, while Lippard was out of town. When I came to make the rounds of studios on their behalf, collecting slides, dealing with the artists that they had already recorded, and setting up appointments to make other recordings, I would stay in Lippard's loft as well. I recall two things in particular from those visits. One was a tiny painting of Ryman's that used to hang on the bookshelf by the front window. The other was a Sol LeWitt drawing in a niche indented in the exposed brick wall, which Blumenthal and Horsfield almost painted over because in the dimly lit interior they couldn't clearly see what it was and thought it looked kind of musty. Fortunately, they did not paint over it. Here again, without any preparation, I was confronted with works of art deemed minimal or reductive, and I never thought about whether they were reductive or not, but I was quite suddenly and simply really, *really* engaged with what they were on their own terms.

There is a concept that Ryman talks about a good deal, as do other artists of his generation, which I do not think is discussed nearly enough nowadays, and that is the idea of making something *visible*.² When Ryman talks about his methods, he talks about making certain things visible by doing what he does. “I do something with the paint, but I’m not painting a picture of anything.”³ What are these things? For starters, they are things within the framework of the painting. The painting is not a picture of something else contained by the frame of the work; indeed, it’s not necessarily a painting per se. It can be a stretched or unstretched piece of fabric with lines drawn on it. It can be a piece of paper with lines drawn on it. It can be a surface covered with pigment that has no lines. It can be many, many things. In any case, his task is to make something visible, and in order to achieve that he must in some fashion mark the site in such a manner as to establish its inner and outer parameters. Furthermore, the minute you make something visible in its own self-contained terms, if you do it rigorously and decisively enough, you make everything around it visible too. We have all had the experience of walking out of a movie and having been so alive to the colors and the motions of the film that suddenly our humdrum world looks utterly different to us. Good art in general does it, but paintings in particular have that effect because they are physical in certain ways that stress the physicality of other things. Daniel Buren also talked about making things visible,⁴ and to that end he deployed his readymade stripe paintings, which once introduced into the world not only draw attention to themselves but place an accent on everything else around them. Looking at a painting therefore became an active experience, whereas previously—that is to say, before he intervened—for many it would have been a passive experience. The idea that what an artist does is to mark the world so that you can see it again (in addition to making a mark that is intrinsically interesting to look at) is, I think, the defining principle of Ryman’s work, as it is for a great many artists of his generation.

2 See Ryman’s statement in *Fundamentele Schilderkunst/Fundamental Painting* (Amsterdam: Stedelijk Museum, 1975), p. 64: “What is done with paint is the essence of all painting. I am not talking of the technical processes of painting, which in itself is important, but of the seeing of painting. This ‘seeing’ can be so complex that the possibilities for painting are endless.” Reprinted in “Selected Statements by the Artist and Excerpts from Interviews, 1969–1986,” ed. Gary Garrels, *Robert Ryman* (New York: Dia Art Foundation, 1988), p. 24.

3 David Carrier and Robert Ryman, “Robert Ryman on the Origins of His Art,” *Burlington Magazine* 139, no. 1134 (September 1997), p. 633.

4 See Douglas Crimp, “The End of Painting” *October*, no. 16 (spring 1981), pp. 69–86, here pp. 85–86; reprinted in Vittorio Colaizzi and Karsten Schubert, eds., *Robert Ryman: Critical Texts since 1967* (London: Ridinghouse, 2009), pp. 158–66; and Robert Storr, “Simple Gifts,” *Robert Ryman* (London: Tate Gallery; New York: Museum of Modern Art, 1993), p. 45, n. 74.



Counsel, 1982
Oil and Enamelac on stretched linen canvas with four steel fasteners and four square bolts
The Greenwich Collection, Ltd.

“There is never a question of what to paint, but only how to paint. The how of painting has always been the image.”⁵ That statement is a defining aspect of Ryman’s work, but it also nicely moves the art-historical conversation forward, because on the face of it, that is a formalist statement. Formalism, generally speaking, was about templates, frameworks, and the ways in which you conceive of the painting. It was about the form as an idea to be made, though not much thought was given to *where* that making unfolded. In Ryman’s case the making of it matters in every dimension—including the *where* of it. It is the whole damn show. Ryman doesn’t know when he begins something how it will look when it comes out. In that sense his is a descant to the litany of ideas set forth by his good friend LeWitt. While they respected each other enormously, inasmuch as LeWitt said that an idea is a machine for making art,⁶ Ryman thought of the materials at hand as predicates for creation, as a set of verbs for the making of art. Exactly how the painting came to be and where it stopped was something that he worked his way into. It was intuitive.

And, returning to Williams, it was also objective. There was never a question of turning those materials to a purpose, outside of what they themselves were or represented. It was not a matter of making the materials speak to transcendental, ethereal, or unnamable things; it was a matter of making them speak very clearly in their own idiom, of organizing bits and pieces of different materials within different formats of different scales in such a way that those materials conspired to body forth something that had never existed before. Ryman’s work is defined by his physical address to physical materials in certain proportions in a certain space, and each result of these choices and processes is unique and different, even when it belongs to series. How does one do any service or justice whatsoever to generalize about such things? Ultimately, the particular is what matters in Ryman’s work.

A common misconception has been to treat Ryman’s painting as if it were a total blank. As if it constituted the ultimate *tabula rasa*, a complete *reductio ad absurdum*, as if it were quite literally nothing. Yet anybody who enters a room of Ryman’s paintings knows the minute he or she walks through the door all the ways in which these conclusions are not true. Even if you come with the idea in your head that what the artist has done is to clear out everything and leave nothing, you immediately find that “nothing” is highly variegated, richly touched, thought, and calibrated, and, to be honest, that nothing looks pretty damn interesting.

5 Ryman, statement for *Art in Process IV*, Finch College Museum of Art, New York, 1969; reprinted in Garrels, ed., “Selected Statements,” p. 16.

6 Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967), pp. 79–83.

When we were preparing his 1993 retrospective,⁷ Ryman and I made our selection and preliminary placements without recourse to photographs, but instead used little thumbnail sketches that I had made of all the paintings that I was considering for the show. At one point, we thought maybe we should make an index in the back of the catalogue out of these little sketches, because in fact, more than is the case for any other artist I know, reproductions of Ryman's paintings betray those paintings. When you deal with Ryman's work in reproduction, the white on the page is never white. It is actually a mixture of ink dots and has the full spectrum within it, which means that "white" blushes warm or cool. Ryman's work is the single best argument against the notion that painting can be wholly replaced by pictures in photomechanical media.⁸ Ryman's is the most completely self-sufficient painting of any painter I know.

In his studio Ryman used to have a marvelous wall of eight-by-ten-inch glossies of the things he had made, most of which had gone out into the world. It was at once a wonderful timeline and a mosaic of all of these compositions. Pascal, the French mathematician and philosopher, wrote about the two infinities: the infinity of addition, or the infinitely great, and the infinity of division, or the infinitely small.⁹ I have always imagined that in looking at this wall, over and over, Ryman would envision what he could add to it at any point, or where he could open up a parenthesis between two existing works and fill in by subdivision. The whole matrix of paintings becomes a template for thinking about something that does not yet exist, but at the same time for choosing the materials that would allow it to exist.

52

This way of working runs counter to the logic of most formalist painting at that time, because Ryman was not interested in extending the history of art by deducing or analyzing what it had been or what was missing from it. He was interested in extending the logic of his *own* working habits by *doing something*, not trying to outsmart the history of art. Taking your own materials, your own circumstances, your own field of action as the primary thing was a huge shift in emphasis and

7 Robert Ryman, jointly organized by Tate Gallery, London, and the Museum of Modern Art, New York. Tate Gallery, February 17–April 25, 1993; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, May 25–August 16, 1993; Museum of Modern Art, New York, September 22, 1993–January 4, 1994; Museum of Modern Art, San Francisco, February 3–April 17, 1994; Walker Art Center, Minneapolis, July 23–October 2, 1994.

8 The difficulty of reproducing Ryman's work was explored by Thierry de Duve, "Irreproducible Ryman," *Parachute* (Montreal), no. 20 (fall 1980), pp. 18–27; reprinted in *Robert Ryman: Critical Texts since 1967*, pp. 102–27, my essay "Simple Gifts," (1993), and more recently by Suzanne Hudson in *Used Paint*, among other places. See also Daniel Buren, *L'Ineffable, à propos de l'oeuvre de Ryman/The Ineffable, About Ryman's Work* (Paris: Wide Open, Editions Jannink, 2000).

9 Blaise Pascal, "Man's Disproportion," *Pascal's Pensées* (1669; New York, E. P. Dutton, 1958), p. 18. See also Storr, "Simple Gifts," p. 10.



53

Factor, 1983
Oil, acrylic, and varnish on panel with aluminum fasteners
Private collection

redirection of attention toward process over results. This is not to say that he did not contribute to the history of formalist painting, just that it wasn't his goal. Being empirical and pragmatic in Ryman's way, is, I think, a very American turn of mind. Not to analyze, theorize, invent, or speculate beyond what's within the immediate hands-on range, but rather to think in terms of doing *this*, and then *that*, and then *this*, just to see what happens if you put them together, just to see what you end up with. In this respect Ryman's approach is similar to that of another self-taught Southerner, Jasper Johns: "Take an object. Do something to it. Do something else to it. [Repeat]."¹⁰ Johns also deployed dates and the artist's signature as part of painting's imagery, though neither influenced the other.

¹⁰ Jasper Johns, sketchbook note (1964), *Jasper Johns: Writings, Sketchbook Notes, Interviews* (New York: Museum of Modern Art, 1996), p. 54.

Ryman's work is beautiful. That's an adjective. People talk about beauty as an absolute thing. In the recent beauty discourse, beauty is seen as the antidote to ugliness and, not only that, the aesthetic antithesis of the supposedly dreary, anti-aesthetic Conceptual art and a way of deflecting the disturbing ideas with which conceptualists are claimed to be preoccupied. The "beauty brigade," I'll call its proponents, is composed of people who are really miffed that art got weird on them—that art asked them to think hard about things they had gone into art to avoid thinking about. In the generation of Ryman, Lippard, and others, the separations between art and the world didn't exist as they had in the past, nor as they would again and with a vengeance in the 1980s and '90s. The separations between common talk and exquisite theoretical talk didn't exist in the same way either. The people of that generation were fairly activist; I am a younger member of that generation so I know this first hand. They—rather we—saw the world in a terrible state, and yet LeWitt, or anybody else, could make a rarefied aesthetic object and at the same time go to a demonstration or participate in group organizations to deal with the housing shortage or to deal with racial injustices without there seeming to be any inherent contradiction between these different concerns. Politics were politics, and that object was still an aesthetic object. The anti-aesthetic is an invention of people who are uncomfortable with the aesthetic, not people who understand it. Moreover, it *is* an aesthetic; one of repression and denial. By contrast, the generation of Ryman, LeWitt, Lippard, and so many others faced reality and confronted problems as they found them, as they were right there in front of them.

54

If you say that Ryman's paintings are beautiful, it is not in the furtherance of the idea of the beautiful as the opposite of the difficult, as the opposite of the conceptual, as the opposite of the political, or any of the things that the beauty brigade hates. Beauty is a fact: it is something manifest. Beautiful things exist. People make them. And people who see them have a consistent enough response that you can really have a sense that this form is exceptional, and therefore worth more of your time rather than less. People who walk past a gallery, see an image or an object that catches their eye or their imagination, and go in and stay for a little longer than usual—or maybe for a very long time—are people who are letting themselves experience beauty without having to think about it, which is the most beautiful way to experience beauty. In recent decades we have, to an extraordinary degree, succumbed to the temptation of privileged, arcane vocabularies. In the process, we have forgotten how to speak about exceptional things using a vernacular, spoken idiom, the way people actually talk to each other when experiencing the world. An artist like Ryman is in every way a provocation to speak plainly about plain things, in order that we can understand how rare beautiful, plain things really are.

To "critique" means to shed light on things, and Ryman's work sheds light on everything around it. It sheds light on itself. It sheds light on the false premises that are thrown at it or held against it. Additionally, it then reaffirms that there is



Course, 1994
Oil and Enamelac on Lumasite
La Colección Jumex, Mexico

something left over when one is finished with one's critique. It is not just about taking something apart, but about saying something is there that is worth special attention, special respect. Something that is fundamentally matter-of-fact, materialist, and democratic in its appeal and accessibility.

Beautiful things are critiques of ugly things, true, but they are also critiques of false ideas of beauty, and a really beautiful thing causes the metaphysics of beauty to evaporate. Objectivity is also a critique. It is a critique of its opposite, which is vagueness, abstraction of a different order than pictorial abstraction, elusive rhetorical abstraction of the sort that can never be pinned down. I am an anti-Platonist—I don't believe that reality is elsewhere. I believe it is here and now. Things that are objective ground our thinking about the rest of the world, and when things are objective and beautiful, they ground our thinking about other things in the world that—whether beautiful or ugly in themselves—pose a challenge to us and our conceptions of that world. Ryman's work serves that function, which is a very simple function in a way. The task is very simple, but doing it is extraordinarily hard, and the results are extremely complex.

56

Ryman's work is beautiful. It does not often elicit a Stendahl effect exactly—that is to say, delirium or tears of joy reputed to accompany direct encounters with some art—but when people walk into his exhibitions they do gasp. They stop. I remember when we were touring the retrospective to San Francisco, there was a concern about whether there would be any audience. Having observed visitors at the Modern, I told people not to be too worried. I tried to assure the doubters that even if they did not get huge crowds, they would get unpredictable crowds of highly engaged viewers. Because when people walk past the door, if it was for them, they would invariably go in. And once people alert to their qualities enter a room full of Ryman's, not only are they stunned by them, but they can't leave. They can't resist what they see, the way it was for me when I first saw his work at the Guggenheim. If it's not for them, it's not for them. Don't worry. It doesn't have to be for them. Maybe they will get around to it; that is why museums serve a function, because they reintroduce, over and over, artists that the public might conceivably engage with when the moment is right for them. When it does engage them, they will not leave these galleries for a long time.

That is why the best way to show Ryman's work is with other Ryman work. You can stick his paintings into a history of art lineup, and they will always look good, but the best way to teach people how to understand these works is by giving them the opportunity to make the comparisons between the spare variables of one and of another themselves. Let them see how the quality of one is not repeated in the next, but that something analogous is occurring, in a very different fashion. Neither will they find any significant chronological progression. Trying to decode his work in that way is a futile exercise. Yes, there is a sequence, but that's not the same thing as a development. Ryman's work does not develop so much as grow like a crystal, facet by facet. People fully register and appreciate



Pair Navigation, 1984/2002

Oil on fibreglas panel, aluminum frame with redwood edge, two rods and two fasteners

Private collection



Catalyst III, 1985
Impervo enamel on aluminum panel with four steel bolts
Private collection

the specific aspects of what they are seeing regardless of the order in which they scrutinize them: this is what happens when people are cut loose in a room of Ryman paintings. People learn from Ryman's art how to look at other works of art, because he provides the best education for the eye that I know of. People who are able to look at his work comparatively and stay with it are empowered to do a lot of other things once they leave the gallery.

Ryman is fully aware of what the stakes are. In an interview I asked him, basically, what is this all about? What are you doing? He said he was doing it for the "experience of"—and there was a pause—

enlightenment. An experience of delight, and well-being, and rightness. It's like listening to music. Like going to an opera and coming out of it and feeling somehow fulfilled—that what you experienced was extraordinary. It sustained you for a while. You can't explain it to someone who did not experience it.¹¹

In a conversation with me, Ryman recounted his understanding that abstract art is still very young. If it starts roughly 1907, we are only into the one-hundred-and-tenth year of it. It is a new art form in Western culture, in modern culture anyway. Why should we be so worried about its survival, why should we think that everything is teleological, why do we have the habit of always fearing that we are going to run out of juice pretty soon?¹² If one man can make this many paintings out of (relatively speaking) the same materials, it is proof of the opposite. It is proof that painting is really infinitely rich in possibility. Another painter, Agnes Martin, for example, can make a number of paintings out of roughly the same materials, and they are all different, and that multiplies the ways in which difference is possible within apparent sameness. The sameness is only a linguistic sameness. You say the word "white," and people think they get it. You show them whites, and they realize that they don't get it. Merrill Wagner, Ryman's wife, has made a series of wonderful paintings that explicitly bear this out. She bought all of the shades and casts of Naples yellows that were available on the market, from all the different companies that produce it. One of the paintings consists of a row of rectangles, and every one is totally different. She took the linguistic homogenizer ("Naples yellow") and used the material reality to bust it up. In the meantime, you have the most beautiful spectrum of yellows, which keys your eyes to seeing yellow everywhere and to seeing differences within differences and refinements within refinements.

11 "Robert Ryman Interview with Robert Storr," in *Abstrakte Malerei aus Amerika und Europa/Abstract Painting of America and Europe* (Vienna: Galerie nächst St. Stephan; Klagenfurt: Ritter Verlag, 1986), p. 219; reprinted in Garrels, ed., "Selected Statements," pp. 38–39.

12 Nancy Grimes, "White Magic," *Art News* 85, no. 6 (summer 1986), p. 92.

I am not averse to art history. I just don't think it comes first—and I don't even think it comes last. First and last is experience, and in the middle you ask all the other interpretive questions, because the reason for asking them is not necessarily to shed more light on the art, but to clear away the cobwebs of ideology that have obscured that art. Among them is the idea of the last painting. It was a lovely gambit that Ad Reinhardt threw out there, and then he proceeded to make an awful lot of last paintings, each one of them different. Along the way to the end of painting, and with it the end of art, certain artists have been picked as being exemplars of this process of exhaustion. Some of them are considered the assassins of art. Gerhard Richter was once given this role.¹³ Others are saving the last remnants of art, and Ryman has occasionally been given that role. A number of critics thought that what Richter was doing was taking all of the different conventions of art and employing them in a cynical, destructive way, so as to show you that there was nothing to them anymore. There may have been once upon a time, but not anymore. If, for example, Richter imperfectly copied a Titian painting of the Annunciation, the assumption was that he was showing you that this is now a category of art that was henceforth and forever null and void.

60

Ryman was thought to be the person who had somehow slipped under the historical wire. Miraculously he was still doing what was impossible to do, and because he was so good at it and such a good guy he was allowed to persist until the art historical clock ran out on him too. But no one else would ever be able to resume the practice. End of story. End of polemic. End of everything. Why should this be the case? What is it in the deterministic histories of art that says this has to be, particularly when neither of the artists involved believe it's the case for them? When Richter makes a painting of the *Annunciation after Titian*, and the image effectively disintegrates over a series of five canvases, he is not saying this is no longer possible categorically. He is saying, it is not possible for me, now. You paint the paintings you can paint when you can paint them, and when you cannot paint them anymore, you give up. A critic of beauty in his own way, he made a series of pictures of his wife and child, which he then scored and flayed, the reason being that they were too pretty, and not truly beautiful. He said beauty needed to be wounded for it to be trustable, so he wounded an image of his own family.¹⁴

The dynamic between the two artists is revealing because Ryman made paintings that were nominally all white, while Richter chose to paint monochromes that were all gray. He did not choose black, which, if you do think in ideological

13 Benjamin H. D. Buchloh, "An Interview with Gerhard Richter (1986)," *Gerhard Richter*, October Files 8 (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2009), pp. 16–17.

14 "Interview with Robert Storr, 2002," *Gerhard Richter: Writings 1961–2007* (New York: D.A.P., 2009), p. 392.



Accord, 1985
Oil on aluminum panel with four bolts
The Greenwich Collection, Ltd.

or symbolic terms about black and white, would have been the natural polar opposite of white. That binary qualifies interpretations of Reinhardt's work, along with that of many other artists, with Ryman being the positive to their negative. Richter basically took the position that one could not affirm absolutes under any circumstances. To do so was to make a statement about the world, not just to choose a color. So he made paintings in gray. He wished he could make a Ryman painting. His gray paintings are to Ryman as his Titian is to Titian. They are a meditation on what was not possible for him, yet that was possible for an artist he admired, but in this case it was an artist of his own time and roughly his own age. However, the critical discourse of painting in the 1980s took account of none of this. First of all, painting was supposed to be dead; it just wouldn't lie down. And secondly, if it wasn't dead it should be tending in that direction, and artists were measured in terms of their seriousness as to whether they were furthering this dying swan routine. Yet here were two artists who were just doing it. Of course, there were many artists who were just doing it but who couldn't get the time of day from anybody, because they were told that what they were doing was an anachronism.

62

Nevertheless, that is what Ryman has spent his entire life doing—not “merely making the last painting which anyone can make,” as Reinhardt claimed,¹⁵ but simply, very simply making the next painting in an endless sequence of paintings. Ryman's work bespeaks total concentration on the immediacy of his activity. Just the other day I saw a beautiful video one of Bob's sons took of him at work in that state of “presentness.” He is painting on a canvas with John Coltrane playing in the background, as engaged in the here and now of painting as ever he was. It was an experience of delight.

Originally published in *Robert Ryman*, ed. Courtney J. Martin and Stephen Hoban (New York: Dia Art Foundation and New Haven, Conn.: Yale University Press, 2017).

Todas las imágenes / All images:

© 2017 Robert Ryman / Artist Rights Society (ARS), New York

Todas las fotografías / All photos by:

Bill Jacobson, New York; cortesía / courtesy: The Greenwich Collection, Ltd.,
y / and Dia Art Foundation, New York.

Excepto / except pp. 38, 41, 55: Francisco Kochen

15 Reinhardt, in Bruce Glaser, “An Interview with Ad Reinhardt,” *Art International* 10, no. 10 (December 20, 1966), reprinted in *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, ed. Barbara Rose, Berkeley: University of California Press, 1991), p. 13.





EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Robert Ryman es organizada por Dia Art Foundation. / *Robert Ryman* is organized by Dia Art Foundation.

Curadora / Curator
Courtney J. Martin

Curadora asistente / Assistant curator
Megan Witko

MUSEO JUMEX

Asistente Curatorial /
Curatorial Assistant
Gabriel Villalobos

Coordinadora de la exposición /
Exhibition Coordinator
Begoña Hano

Registro / Registrar
Luz Elena Mendoza

Asistentes de Registro /
Assistants, Conservation and Collection
Mariana López
Andrea Sánchez

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

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

Cuadernillo / Booklet
Ensayos / Essays
Courtney J. Martin
Robert Storr

Coordinación Editorial /
Editorial Coordinator
Arelly Ramirez

Diseño Gráfico / Design
Heriberto Guerrero
Erick Rodriguez

Traducciones / Translations
Pilar Carril

