

Inauguración, miércoles, 3 de septiembre, 1980

Opening Wednesday, September 3, 1980

GALERIA DURBAN CALLE MADRID / Las Mercedes / Caracas / Venezuela Tel. 92-23-53

Esta exhibición fue organizada para la Galería Durbán, Caracas, Venezuela, por Roberto White y Scott Cook, en colaboración con el Sr. César Segnini.

This exhibition was organized for the Galería Durbán, Caracas, Venezuela, by Roberto White and Scott Cook, in collaboration with Sr. César Segnini

Design: Marc Balet

Photos:

pp. 8/9, 14—Perweiler

pp. 10-13, 16, 18, 20, 21, 23—Lisa Kahane

p. 15—Dan Brinzac

p. 17—eva-inkeri

p. 19—Yasunori Yamamoto

p. 22—Curt Marcus

Printed by Rapoport Printing Corp., N.Y., N.Y.

Copyright © 1980, Galería Durbán

ARTE PARA LOS OCHENTA no plantea un programa o tema específico. Agrupa objetos que no se asocian de una manera obvia. Cuando se hizo la selección, la única condición fija consistió en que los artistas no tuvieran afiliación alguna; desde entonces, algunos han encontrado galerías. Las obras son variadas y nuevas. Algunos de los artistas se conocían; otros se conocieron únicamente a raíz de esta exhibición. Entre ellos se combinan obras figurativas y abstractas, pintura y escultura y obras que se sitúan en un espacio intermedio.

No es de la incumbencia de esta exhibición la restauración o revitalización de la pintura o de la escultura o de ninguna otra forma artística presuntamente desatendida. Las obras incluidas aquí no tienen el propósito de eliminar al objeto, ni tampoco se inmiscuyen en desafiar o extender las nociones de lo que constituye una obra de arte, ya sea a través de la manipulación contextual o, por otro lado, aislando la relación del espectador para con la obra. Todos los artistas de esta exhibición producen objetos. Aunque algunos no se ocupen exclusivamente de tal quehacer, las obras que producen son más o menos autónomas.

En la obra de Nancy Arlen, el polyster se presta como medio en la elaboración de filones de colores suspendidos dentro de formas translúcidas, como de armazón, invitando la relación entre apoyo estructural y color aplicado, común en las esculturas policromas. Los dibujos de Donald Baechler reducen la *image trouvée* al umbral de una especie de invisibilidad propia de la pintura espacios numerados. Las esculturas multifacéticas en *fiberglass* de Tom Butler dan la impresión de estar estrujadas, como si el artista hubiera decidido descolgarlas de la pared y colocarlas en el piso. En las pinturas de Jean Feinberg, los márgenes desembocan en bordes huecos como cavidades lo suficientemente profundas para contener arroyos de pedacitos de madera recortada o contornos de *foamcore* que se derraman sobre los bordes, cambiando de color en el transcurso. Cynthia Gallagher, otra pintora, ejecuta cuadros de contornos irregulares en papeles cuyas superficies son lo suficientemente duras para tolerar las impresiones lácticas que suscitan. (Una reciente pintura fue convertida, hace poco, en alfombra.) Gallagher combina colores chillones con diseños emblemáticos que forman una imagen; de ésta, se desprende otra imagen central que se destaca en medio de capas de diseños conflictivos. De una lista de materiales primarios diversos, tales como miniaturas persas, fotos Polaroid, obras de Botticelli y Picasso, las pequeñas pinturas de Joseph Hilton combinan un ladino eclecticismo en su imaginaria con un estilo de figura de apariencia cándida y de diseño *ad hoc*. Estos elementos le propiciaron la inclusión en la ya muy celebrada exhibición de "Mala pintura" en el New Museum de New York. Jeff Koons, para quien "lo nuevo" le sirve de término general para referirse a su obra reciente, construye objetos que consisten en tres elementos: tubos fluorescentes, encerrados en formas variables de plexiglass y uno o dos enseres eléctricos caseros. La novedad resulta de lo ostensible función de los primeros dos elementos que despliega. Así como Koons toma objetos patentemente funcionales fuera de la esfera del uso cotidiano, los materiales usados por Jeffrey Plate surgen de la basura o de la fábrica de acero, de donde son transformados en objetos cuya elegancia formal y reservada presencia contradicen el idioma constructivista que imitan. La escultura de Tom Rankin es generalmente larga y a ras del suelo, reflejando tubos industriales rebanados e incrustados con secciones de *plexiglass* policromo. Esto constituye su elemento estructural importante. Las voluminosas pinturas de Takao Saito no solamente están configuradas en dos dimensiones, sino en tres, suscitando cuestionamientos acerca de la óptima perspectiva a que han de ser sujetas y que las vincula a la escultura, a pesar de que persistentemente nieguen todo sentido de peso. Más cerca del legado estilístico del constructivismo y del futurismo (junto a Jeff Plate y Taro Suzuki,) las placas de F. L. Schröder, hechas de conductos de aluminio, rectangulares y cóncavas, cortados y soldados, son, a la vez, más o menos "gestuales" de acuerdo a la textura de la superficie pintada y al desarrollo tridimensional de los conductos. Evocan, también, el uso de pintura atomizada de las técnicas de producción en masa. Las placas de *plexiglass* espejeadas para colgar en la pared de Taro Suzuki presentan un arreglo de formas coloreadas que se reflejan en combinación con una fuente de luz que controla un diseño de reflexiones esparcidas por la pared y el techo. Las pinturas de Robin Tewes conmemoran viñetas cotidianas de la vida en Queens, New York a la Archie Bunker,

Art for the Eighties proffers no specific program or theme. It groups together objects that do not go together in any obvious way. At the time the selection was made the only firm condition was that the artists be unaffiliated; since then, several of them have found galleries. The work is varied and it is new. Some of the artists know each other; some have met for the first time in the past few months. There is figurative work and abstract work, painting and sculpture, and work that inhabits a space somewhere in between.

This exhibition does not concern itself with the revival of painting or sculpture or any other presumably neglected art form. The work included here does not seek to eliminate the object, nor does it concern itself with challenging or extending the notion of what may constitute a work of art either through manipulating context or isolating the viewer's relationship to the work. All the artists in this exhibition produce objects. Though some are not concerned exclusively with object making, the works produced are more or less autonomous. In Nancy Arlen's work, polyster serves as the medium for streaks of color suspended within translucent armature-like forms, revealing the relationship between structural support and applied color as it appears in painted sculpture. Donald Baechler's drawings reduce their found images to the threshold of a kind of paint-by-numbers invisibility. Though it is freestanding and multifacial, Tom Butler's stained fiberglass sculpture looks like crumpled painting, as if he decided to take them off the wall and stand them on end. Jean Feinberg makes paintings whose edges border a shallow recess seemingly deep enough to contain the array of cut-out wood or foamcore shapes that spill out over the edges anyway, sometimes changing color on the way. Cynthia Gallagher, another painter, makes irregularly shaped paintings on paper whose surfaces are hard enough to hold up to all the touching they elicit (a recent painting was just turned into a rug), combining shrill color with emblematic design to form an image where a centered shape disengages itself from an overlay of conflicting patterns. With a list of source material as diverse as Persian miniatures, Polaroid snapshots, Botticelli and Picasso, Joseph Hilton's small paintings combine a wily eclecticism that is imaginarily near figure style and *ad hoc* design, which together got him included in the now celebrated "BAD Painting" exhibition at the New Museum, N.Y. Jeff Koons, for whom "THE NEW" serves as a blanket term referring to all his recent work, constructs objects consisting of three elements: fluorescent tubes, variable plexiglass enclosures around them and a household appliance (or two), the brand newness of which it is the ostensible function of the first two elements to display. If Koons takes patently functional objects out of the sphere of everyday use, Jeffrey Plate's materials come straight from the trash heap or the steel mill, whence they are transformed into objects whose formal elegance and aloof presence contradict the Constructivist idiom they affect. Tom Rankin's sculpture is generally long and low to the ground reflecting the industrial tubing, sliced through and incrustated with sections of colored plexiglass, which forms its main structural element. Takao Saito's voluminous paintings are shaped not only in two dimensions but in three, raising questions concerning their optimum viewpoint that relate them to sculpture no matter how persistently they deny any feeling of weight. Closest of all, with Jeff Plate and Taro Suzuki, to the stylistic legacy of Constructivism and Futurism, F.L. Schröder's wall pieces made of cut, welded and painted aluminum channel are, at the same time, more or less gestural according to the texture of the painted surface and the three dimensional development of the channeling, while the use of spray-paint evokes assembly-line techniques. Taro Suzuki's mirrored plexiglass wall pieces present an array of colored, reflective cut-out wedge shapes in combination with a fixed light source controlling a pattern of reflections spread across walls and ceiling. Robin Tewes's paintings commemorate vignettes of

superpuestas a panel de decorado comercial. Aunque pinceladas gruesas determinan una gruesa textura de diseño ajedrezado que cubra la superficie, los pedazos de madera de dos pulgadas por cuatro pulgadas aplicados directamente a la lona le dan a las pinturas de Harvey Tulewsky un aspecto escultural inevitable, que exhibe un dualismo persistente que recorre varias de las obras de esta exhibición. Aunque muchas de las obras que comprende esta exhibición pueden incluirse en una noción ampliada de lo que es la pintura, sus composiciones (físicas resultan frecuentemente en obras que resisten la clasificación fácil. Los materiales usados son casi siempre ordinarios, de naturaleza anti-preciosista, y muchas veces industriales en carácter. En el caso de Rankin, Plate, Koons, Suzuki y Schröder, los materiales son comprados, encontrados, o usados tal como son. El medio se caracteriza por el azar. Esto se aplica con menos resonancia en el uso de madera, obra o *foamcore* por Feinberg o en las proyecciones de maderas salientes de Tulewsky, obras que se identificarían más a la pintura.

Varios de los artistas pueden ser clasificados de acuerdo al grado por el que los materiales usados desechan sus peculiares funciones básicas en la medida en que se incorporan a la obra terminada. Por un lado se tiene los efectos ensambados de tubos fluorescentes/plexiglass/ y efectos eléctricos caseros (limpiadoras de alfombras, aspiradoras) de Jeff Koons, donde los efectos eléctricos están meramente enagnados o obviados en la parte exterior de los tubos de plexiglass o de la caja a la vez que están montados en la pared o colocados en el piso. El interés de Koons yace en objetos cuya forma tiene poca relación a las faenas—usualmente de limpieza—que desempeñan o cuyos diseños constantemente renovados disfrazan su ineficacia. Estos objetos nunca han de ser usados. Han de ser vistos como objetos esculturales, como piezas de museo en el sentido banal de algo que no es ya útil. Lo "nuevo" legitima la obsolescencia, y más significativamente, la vende. Si el apartamiento de Koons es como una sala de exhibiciones, lo es para hacer explícito el mundo comercial de salas de exhibición y la promoción que perpetúan. Lo "nuevo" inmortaliza el momento de compra. Se queda corto en cuanto a función, para deleitarse, más bien, en el proceso gratificante de desamparar, de gozo de lo adquirido. Los objetos son atractivos y están espléndidamente desplegados.

La obra de Jeffrey Plate, a la que él adjudica el término de "constructivismo vomitivo", combina pedazos de madera deshechada, aluminio fundido y acero planchado, materiales que se subordinan en una obra como *Untitled* (1980) [sin título] a una simple configuración de un cuadrado inclinado que parece descansar en un tallo que continúa o extiende el borde inferior del cuadrado por la pared en la que cuelga. En la obra de Plate, la aspereza del material se disimula apenas por la pintura o barniz que colorea la madera, o por la variedad de pulimentos impartidos al acero. Esto provoca percepciones polémicas en la obra—aquellas que la consideran grosera o elegante, dura o suave, pasada o ligera. Se manifiesta una tensión persistente entre la imagen plana en la pared y el aparente peso de los materiales que configuran tal imagen. En *Untitled* (1980), el cuadrado inclinado con su acero expuesto se sitúa con su diagonal un poco fuera de la línea vertical de manera que no se puede ver como flotando o suspendido (aunque verdaderamente sí lo está) a la vez que la extensión de pared blanca definida por la imagen positiva provee el apoyo visual necesario. Esta ruptura entre los efectos esculturales y planos es típica de su obra, y es un deleite al Ilusionismo que extiende a la naturaleza de los materiales mismos.

Las esculturas tubulares de Tom Rankin, similares a serpientes, están hechas de tubos de bronce dorado o industriales que forman una superficie suave y de formas cilíndricas huecas como punto de partida para la construcción de la obra. Están lijadas hasta el punto en que su terminado original da paso a una superficie áspera que difunde la luz, que está yuxtapuesta con bisagras de plexiglass coloreadas y piezas de espesor variado.

Este contraste de materiales y texturas refleja un interés en variaciones de textura que se pueden rastrear hasta su obra temprana en cerámica esmaltada. En la obra de Rankin, los materiales en gran parte determinan la forma de la escultura; tienden a tener la misma proporción a pesar de la variabilidad de tamaño. Su obra parece que está a punto de ejecutar algo. Expresa la fascinación de cierta simulación mecánica de la vida orgánica. Su iconografía de Popular Mechanix se

Queens family life a la Archie Bunker on decorative grounds of department store wrapping paper. Though heavily textured paint and a relentless checkerboard pattern cover their surfaces, 2x4s applied directly to the canvas give Harvey Tulewsky's paintings an inevitably sculptural aspect, forming the terms of a persistent dualism which infects so much of the work in this exhibition.

Though many of the works in this exhibition can be included under an extended notion of painting, their physical composition often results in works that resist easy classification. The materials used are often common, non-precious and industrial in character. In the case of Rankin, Plate, Koons, Suzuki and Schröder, the materials are bought, found, taken as they are. The medium is characterized by a distinctive randomness. This applies to a lesser extent to Feinberg's use of wood, copper or foamcore and Tulewsky's projecting 2x4s within work otherwise more easily identified as painting. Various artists can be ranged according to the degree to which the materials used give up their basic properties as they are incorporated into the finished work. At one end are Jeff Koons's fluorescent tubes/plexiglass/home appliance assemblies, where the appliance (rug shampooer, vacuum cleaner) is merely clamped or hung on the near side of the plexiglass tube or box which in turn is mounted on the wall or placed on the floor. Koons's work celebrates the objects of everyday life. He is especially interested in objects whose form has little relation to the tasks they perform—usually some sort of cleaning—or whose constantly updated design masks their inefficiency. They are never to be used. They are to be seen as sculptural objects, as "museum pieces" in the banal sense of something that is no longer useful. The NEW legitimizes obsolescence and, more significantly, sells it. If Koons's apartment is like a show-room, it is so to make explicit the world of show-room marketing and salesmanship that serves as its model. The NEW immortalizes the moment of purchase. It stops short of function to dwell upon the gratifying process of unpacking, of gloating over one's "recent acquisition." The objects are attractive and beautifully displayed.

Jeffrey Plate's work, which he terms "vom! Constructivism", combines junkyard wood, cast aluminum and rolled steel, all of which are subordinated, in a work like *Untitled* (1980) to a simple configuration of an angled square which seems to rest on a stem continuing the square's lower edge on down the wall. In Plate's work, the rawness of the material is barely concealed by the paint or the stain that colors the wood, or the variety of finishes imparted to the steel. This provokes conflicting perceptions of the work as both coarse and elegant, rough and smooth, heavy and light. There is a persistent tension between what works as a flat image on the wall and the apparent weight of the materials that make up that image. In *Untitled*, the angled square with its steel facing is placed with its diagonal just slightly off the vertical so that one can't see it as floating or suspended (which it actually is), while the expanse of white wall defined by the positive image provides the necessary visual support. This breaking up of flat and sculptural effects is typical of Plate's work, as is a delight in illusionism which extends to the nature of the materials themselves.

Tom Rankin's tubular, snake-like sculptures made of brass pipe or P.V.C. (a hard plastic industrial tubing) take smooth industrial surfaces and hollow cylindrical form as a point of departure for constructing the work. They are sanded until their original finish gives way to a rough, light diffusing surface which is juxtaposed with colored plexiglass joints and end pieces of variable thickness. This contrasting of materials and textures reflects an early interest in textural variation extending as far back as his early work in salt-glaze ceramics. In Rankin's work, the materials to a large extent determine the form of the sculpture; it

aproxima al cine de ciencia-ficción de los años cincuenta.

Aunque su obra hace uso de materiales altamente específicos, Taro Suzuki los considera meramente un medio que justifica su propósito. Las piezas de plexiglass espejado en esta exhibición expresan la inquietud de su obra anterior. En estas obras, el color se refleja entre las superficies interiores de tiras de metal y la pared en que estaban montadas. Las tiras geométricas de bordes afilados estaban cubiertas de esmalte y sartas de cuentas reflejadas para obtener una superficie que era a la vez, absorbente de luz y reflectiva. En esta obra, el color reflejado estaba confinado al espacio detrás del panel o tira, con el cual interactuaba para producir efectos de contraste simultáneo. Ahora, en la obra con espejos, el volumen mismo creado por reflexiones hacia el exterior o hacia el interior abarcan el espacio del espectador. La calidad de objeto de la obra es erosionada aún más por las propiedades reflexivas que predominan. Se puede ver como un aspecto de punto de transferencia flotante entre la fuente de luz y su elaboración reflectiva; actúa como transmisor en un espacio dinámico por la luz. En la obra de Suzuki, la luz es direccional, casi tangible, en la medida en que la luz blanca se convierte en roja o azul a través de la complejidad de los espejos.

Las esculturas de pared de F. L. Schröder (al las llama "pinturas") parecen suspendidas frente a la pared en la que cuelgan. Sus interiores abiertos, rodeados con pintura fluorescente, proyectan sombras coloreadas en la pared posterior. La combinación de formas abrasivas y duras con efectos atmosféricos relacionan su obra con la de Suzuki. La obra típica de Schröder consiste en piezas de conducto (rectangular, hueco) que radian de un punto central o que convergen hacia los límites. Su configuración favorita es la cruciforme, con los miembros horizontales y verticales imbricados hacia arriba o hacia afuera a través de uno de los ejes. De frente, cada obra da la impresión de una acumulación de miembros estructurales redundantes articulados por una secuencia de fuertes líneas oscuras sombreadas formadas por la sucesiva imbricación de cada pieza de conducto. Solo una perspectiva de lado da la clave de cómo está construido, y que es sólo desde esta perspectiva que el espacio entre cada conducto se puede detectar. La estructura y la imagen se dicotomizan. En la obra de Schröder, el vacío interior de los conductos y la configuración angular producen un sentido de ligereza. Los conductos imbricados parecen una elaboración cinemática de un movimiento secuencial que da la impresión que vuelta hacia afuera. Aparte de la ligereza del conducto, Schröder hace ver el material como "distrazado"—de hecho, parece como cartón—a la vez que admite su importancia en determinar la palpabilidad de la superficie pintada y su selección de pintura metálica.

Nancy Arlen y Tom Butler comparten actitudes similares hacia los materiales que utilizan. Sus obras, en polyster y plexiglass, respectivamente, se ajustan a estos materiales en el sentido de que "no podrían ser elaborados de ninguna otra manera." Ambos artistas entienden que sus materiales son una necesaria condición para una intención que las antecede de una de las cuales es, definitivamente, la materialización del color. Tal intención es intrínseca al uso de estos materiales más como un medio para alcanzar un fin de lo que es en los otros artistas discutidos, en los que la distinción entre obra acabada y materiales es más difícil de discernir. Las esculturas de Nancy Arlen hacen flotar el color en un medio claro o translúcido. Haciendo eco del famoso año de Jules Olitski de "rociar su color en el aire," Arlen describe su obra como "air color." En vez de tratar de capturar efectos atmosféricos difusos, las retorcidas formas del polyster apresanan el color en formas tubulares sólidas. Aunque no las atañe la representación de la actividad misma de hacerse, la nueva obra deriva su configuración de un programa para fabricación—en este caso, la unión de piezas salientes y suspendidas—que hace hincapié en la direccionalidad de las tiras de color suspendidas dentro de cada pieza separada. El grado al que tal construcción determina el programa para cada obra es ilimitado; el contorno genera una multiplicidad de situaciones. La dureza del soporte estructural que contiene el color y que simultáneamente lo ostenta, consigue el efecto de regular su declarada intención de desmaterializar el medio estableciendo una relación entre el material agresivo y el efecto inmaterial. La fiscalidad de su obra y su deseo de descartar el material son parte integrante del arte de Arlen.

tends to have the same proportions, despite variability in size. Colored plexiglass joints signal abrupt changes in the "direction" of the pipe. The sheared-off, colored end pieces seal off the sculpture's interior volume. They suggest a false solidity, just as the occasional plexiglass pieces sticking out of the pipe's skin raise questions about its real thickness. Rankin's work looks like it is about to do something. It has all the fascination of any mechanical simulation of organic life. Its Popular Mechanix iconography is close to that of American science-fiction movies of the 1950s.

Although his work makes use of highly specific materials, Taro Suzuki regards them as merely a means to an end. The mirrored plexiglass works in this exhibition extend the concerns of his earlier work with reflected color between the inner surface of one or more strips of metal and the wall on which they are mounted. In the earlier work, the geometrized, razor-edged strips or panels were coated with enamel and reflective beads to get a surface that was at once light absorbent and reflective. In this work, the reflected color was confined to the space behind the panel or strip, with which it interacted to produce effects of simultaneous contrast. Now, in the work with mirrors, the virtual volume created by reflections outward as well as inward embraces the space of the spectator. The object quality of the work is further eroded as its reflective properties predominate. It can be seen as a kind of floating transfer point between a light source and its reflective elaboration; it acts as a transmitter in a space energized by light. In Suzuki's work, light is directional, almost tangible. Through the agency of colored mirrors, white light is transmuted into red or blue.

F. L. Schröder's wall sculptures (he call them "paintings") appear to hover in front of the wall they hang on. Their open interiors, sprayed with fluorescent paint, project colored shadows on the wall. The combination of hard, abrasive forms with soft atmospheric effect relates his work to Suzuki's. Schröder's work typically consists of stacked channel pieces sliced off at an angle, radiating out from a central point or converging toward the ends. The favored configuration is cruciform, with both horizontal and diagonal members piling up and out along either axis. From the front each work gives the impression of an accretion of redundant structural members articulated by a sequence of strong shadow lines formed by the successive overlap of each piece of channel. Only the side view provides enough information to figure out how they are put together. For it is only in seeing them from either end that the space between each piece of channel becomes visible. Structure and image are severed. In Schröder's work, the hollowness of the channeling and the angled configuration produce a sense of lightness and lift. The overlapping channeling looks like the cinematic elaboration of a sequential movement of flying off and out. Aside from the lightness of the channel, Schröder sees the material as "disguised"—indeed, it often looks like it could be cardboard—while he admits its importance in determining the feel of the paint surface and his choice of metallic paint.

Nancy Arlen and Tom Butler share similar attitudes toward the materials they use. Their work, in polyster and fiberglass respectively, is only about the material in the sense that "they couldn't be done any other way." Both artists see their materials as the necessary outcome of a preexistent intention, one of which is certainly the materialization of color. The materials are seen as transparent to that intention, more purely a means to an end than is the case with the artists already discussed, where the distinction between materials and finished work is harder to make. Nancy Arlen's sculptures float color in a clear or translucent medium. Echoing Jules Olitski's celebrated wish to spray his color in the air, Arlen describes her work as "air color." Rather than try to capture diffuse

Las esculturas de fibras coloreado de Tom Butter están hechas con resina polymer teñida y aplicada a fibras cristalinas. El proceso por el cual se cuelgan para secar determina, en gran parte, la forma que adquiere. Como en la obra de Arlen, el color reside en el material, aunque aquí color y superficie son uno. Las formas son translúcidas con el propósito de poder ser vistas a través. Si la obra de Eva Hesse en fibras era un escape del ímpase formal de la escultura mínima, Butter, sin embargo, reconoce la extrema maleabilidad del fibreglas como una manera de incorporar figuración y humor. Cada obra es marcadamente diferente a la siguiente; cada una asume una naturaleza de personaje, paucitar a sí misma. La frecuente imaginaria brutal de la obra—las formas melladas, en "H.C.W." rociadas con rojo, por ejemplo—saca provecho de los bordes filosos y dentados del material. La magnífica cualidad física tiene un sentido diferente en "G.C.", donde su contexto asociativo es diferente. En "G.C.", el color no solamente codifica significado, sino que también distingue formalmente; es el caso de las "líneas" azules en su base.

Si bien muchas de las obras de esta exhibición hacen uso de materiales aserverativos, por un lado, y disimulantes, por otro, tres de los cinco pintores en ella, Jean Feinberg, Harvey Tulcensky y Takao Saito, elaboran obras que pueden catalogarse en un espacio intermedio entre los conceptos de pintura y escultura. Incluyendo formas recordadas (Feinberg), las tablas pintadas de 2" x 4" (Tulcensky), o disimulando soportes tridimensionales excentrícos (Saito), sus obras evidencian un fuerte ímpulso constructivo por medio del cual la superficie pintada se proyecta hacia el espacio, hacia afuera. En la pintura de Takao Saito, un par de soportes semicirculares extendidos forman los lados de una superficie pintada que es alternativamente convexa y cóncava, estirada por los lados arqueados. Los bordes exteriores de la superficie corresponden a la proyección en profundidad más distante de la estructura de soporte. Ambos lados se encuentran en un solo borde recto, al mismo nivel con la pared, dejando un amplio espacio entre ellos. Este arreglo compite al espectador a una visión alternante entre la parte frontal, donde se ve la imagen, y la lateral, que constituye el clave para averiguar cómo está construido el apoyo. La importancia de la parte posterior se la insinúa al espectador por la sombra coloreada que se delimita detrás, producida por la luz que refleja los lados coloreados. Las pinturas de Saito parecen existir en el umbral del plano que encierran. La red de marcas ascendentes, moviéndose hacia afuera o adentro—sugestivas de formas biológicas—refieren a un espacio dentro de la zona erigida que es reconocible a lo largo de la raja vertical que forma el centro de cada una de ellas.

Las pinturas de Jean Feinberg se concentran en contrastar las relaciones entre materiales, forma y color. Son pequeñas (16 pulgadas x 16 pulgadas), cuadradas y concebidas arquitectónicamente. Sus bordes se rupturan hacia el exterior para formar un espacio vacío de unas 3/4 pulgadas de profundidad. Dentro de este cuasi-proceno, una o más formas recordadas, pintadas, se disponen de manera que descansan en uno o dos de los bordes salientes o se mueven hacia el área de la cavidad tocando el plano posterior del cuadro. Las formas funcionan como contrapunto al cuadrado. Su irregularidad es intrínseca a su eficacia como vehículo de significado. Los bordes le dan a las pinturas una apariencia arquitectónica a pesar de la uniformidad táctil que evita la diferenciación entre la parte exterior y la interior. La manera en que están pintadas—generalmente un solo color sobrepuesto a una capa negra, color a través del cual se nota el negro—da una impresión en conjunto de crudeza, de superficie bruta trabajada. Uno de los efectos que resultan en el permitir que vea a través del color—que se ve el negro—es el de inscribir el acto de dibujar dentro del proceso mismo de la pintura. Además, las formas extrañas, forjadas, llaman la atención a sus características siléneas. Sus bordes reales son a veces trazados sobre la superficie pintada posterior, como líneas sombreadas ilusionísticas. Feinberg logra un tipo de brochazo casual que enfatiza la fisicalidad del apoyo. Las formas montadas convierten a los dibujos y a la función expresiva relacionada con ellos en una actividad tridimensional.

Cuando se observan las pinturas de Harvey Tulcensky se tiene la impresión de que podrían comprenderse en la oscuridad. Su preocupación, por encima de

atmospheric effects, the twisted polyester shapes imprison color in solid tubular forms. Though unconcerned with representing the activity of making, the new work derives its configurations from a program for fabrication. In this case the joining of projecting and suspended pieces—which emphasizes the directionality of the streams of color running through each piece. Construction defines the program for each work: shape gives way to a multiplicity of silhouettes. The hardness of the structural support, which both contains the color and bears it aloft, repudiates her showed intention to dematerialize the medium, setting up a relationship of aggressive material and immaterial effect. Both the physicality of the work and the desire to shed the material are integral to Arlene's work.

Tom Butter's colored fibreglass sculpture begins with polymer resin which is dyed and applied to glass fiber. Some of the work reflects the process of hanging the coated sheets up to dry. As in Arlene's work, the color is in the material, though here color and surface are one. The forms are translucent and meant to be seen through. If Eva Hesse's work in fibreglass was one way out of the formal impasse of minimal sculpture, Butter sees the extreme malleability of fibreglass as a way to incorporate figuración and humor. Each work is markedly different from the next, each assumes a *personage*-like character peculiar to itself. The often brutal imagery of the work, for instance the jagged tooth-like shapes of *H.C.W.* sprinkled with red, capitalizes on the sharp, ragged edges of the material. The same physical qualities have a different meaning in *G.C.*, where their associative context is different. In *G.C.*, color not only encodes meaning but differentiates formally as well. In the case of the blue "líneas" at the base.

If much of the work in this exhibition makes use of "disguised" but assertive materials, three of the five painters in this exhibition, Jean Feinberg, Harvey Tulcensky and Takao Saito make work that stands ambiguously between painting and sculpture. Including cut-out shapes (Feinberg), painted 2x4s (Tulcensky) or concealing eccentric three dimensional supports (Saito), their work evinces a strong constructive ímpulso by means of which the painted surface is thrown out into space. In Takao Saito's paintings, a pair of splayed semicircular supports form the sides of an alternately convex and concave painted surface stretched across their arched edges. The outer edges of the surface correspond to the furthest projection in depth of the support structure. The paired sides meet at a single straight edge flush with the wall, leaving a large space between. This arrangement compels the viewer to alternate between the front of the painting where the image is, and the sides which are the key to figuring out the construction of the support. The importance of the "back" of the painting is announced by the colored shadow behind, produced by light reflecting off the colored sides. Saito's paintings seem to exist on the threshold of the space they enclose. The network of ascending, outward and inward moving marks redolent of biological forms refers to a space within the constructed canvas which is strongly felt along the vertical all form at the center.

Jean Feinberg's paintings focus upon contrasting relationships between materials, shape and color. They are small (16 x 16 in.), square and architectonically conceived. Their edges break forward to form a shallow space about 3/4 in. deep. Within this quasi-proceno, one or more painted, cut-out shapes are arrayed so that they sit on one or two of the edges or move into the recessed area as vehicles of meaning. The edges give the paintings an architectural, constructed look despite the uniformity of touch which avoids differentiating the inside and outside. The way they are painted, generally a single color laid down over black that is allowed to show through, gives an overall effect of rawness, of rough surfaces worked on. One result of letting the black show through is to inscribe drawing within the process of

todo, es la de hacer de la experiencia visual de la pintura una experiencia literalmente táctil. Las piezas de madera salientes en *Untitled*, (1980), pintadas en rojo, chartruse y blanco y montadas en una especie de superficie ajedrezada, se combinan para extender una beligerante invitación a inspeccionar de cerca. En la pintura de Tulcensky, el diseño es significativo solo en la medida en que elabora formas tridimensionales. La pintura se usa directamente del tubo para preservar su atracción táctil. Un acercamiento a la obra es maximizado, de ahí su atracción por los signos o emblemas que lo dicen todo con absoluta economía, cerrando la brecha entre espectador y obra. Se manifiesta siempre un sentido del contacto del espectador a la obra, del movimiento que suscita el espacio marcado por las proyecciones. Es, esencialmente, una experiencia arquitectónica. Este sentido de inclusión, de movimiento dentro de ciertos límites, se confirma en el comentario de Tulcensky de que la pintura siempre comienza a ras de suelo, antes de ser colgada en la pared. El diseño y el color le abren el paso al asallo de las variaciones de textura. El aspecto escultural de la obra surge de la manera en que el espectador es forzado a ver los incidentes de su superficie como una variación de una sola sustancia.

No todas las obras en esta exhibición tienen que ver con la manipulación de la imagen construida o con las fronteras evidentes entre las diferentes formas artísticas. Si algunas de las obras explotan las relaciones heterodoxas entre imagen y forma, o si realizan tal o cual de los materiales que llaman la atención a sí mismos y la naturaleza trascendental del objeto acabado, hay otras obras que se preocupan por otros tipos de tensiones dentro de la pintura misma. Esta tajante distinción no significa que Feinberg, Tulcensky, Saito, o si siquiera Schroder, no sean pintores, sino que sirve simplemente para distinguir un concepto de pintura más amplio de uno más limitado y tradicional, el cual, en los últimos doscientos años de la historia artística de Occidente ha querido significar pintura de cabalote.

Cynthia Gallagher, Robin Tewes y Joseph Hilton son pintores en el sentido tradicional; Baechler—quien desdiseña absolutamente el color—se limita al dibujo y al collage discretamente aplicado. Los últimos tres utilizan imaginarias "ready-made" o encontradas.

La obra de Gallagher es abstracta. Sus pinturas recientes son de dos clases. En unas, la imagen central, oscura, estructura un fondo multicolor, más claro, profuso en caóticos diseños de líneas negras. En el otro tipo, la imagen central se expande para comprender casi toda el área de la pintura incorporando características más típicas de el primer tipo de fondo estratificado. Sus bordes se acercan a los bordes verdaderos de la pintura que se extiende con gaza pintada para dar una apariencia de zig-zag o estriado. Las pinturas están hechas en papel y pintadas con acrílico vertido directamente del tubo en estratos sucesivos. Mientras la imagen se materializa, casi toda se limita de nuevo por encima, dejando a revelar solo un fragmento. Gran parte de la obra está hecha sin pincel. A veces, la imagen central está pintada de cierta forma para parecer cuñas de cristal, y otras veces parece exprimida del tubo como si fuera una alcorza, mientras que el fondo puede ser también como apoyo a unas cosas que dan la impresión de piedras doradas. El todo es rociado con un barniz de acrílico y pegado así directamente a la pared. La obra de Gallagher es tan táctil como la de Tulcensky, aunque desdiseña efectos arquitectónicos y sea generalmente menos grandilocuente en su atractivo al público. Las pinturas son preciosistas y vulgares a la vez, chillonas e íntimas, cuidadosas y chapuceras. Sus colores son fuertes y su ejecución, minuciosa. Toman mucho tiempo y trabajo de hacer, pero su impacto es inmediato. A veces, son sinistras.

Las pinturas de Joseph Hilton también tienen su aspecto sinistro. En su obra más reciente, concebida siempre en series, la imagen se enmarca en franjas de acrílico grueso que dan el efecto del mienel. Los espacios que encierran no tienen base o fundamento; están pintadas como en el aire. La profundidad, entonces, ha de ser comprendida en término de las listas más convencionales: escala relativa, figuras sobrepuestas o figuras y elementos arquitectónicos sacados de los diseños de la perspectiva de casa de muñeca del Trecento. Los colores brillantes están ahí, el oro y todo el legado bizantino del primer

painting. Furthermore, the odd, fortuitous looking shapes call attention to their eccentric silhouettes. Their real edges are often traced upon the painted surface behind, like illusionistic shadow lines. Feinberg achieves a casual, touch and go kind of painting that emphasizes the physicality of the support.

The colored shapes mounted on it convert drawing and the expressive function connected with it into a three-dimensional activity. The experience of paint into one that is literally tactile. The projecting pieces of wood in *Untitled* (1980), painted pink, chartruse and white and mounted on a sort of elongated checkerboard ground combine to extend a beligerent invitation to inspect them at close range. In Tulcensky's paintings, pattern is significant only to the extent that it elaborates three-dimensional form. Paint is used straight out of the tube to preserve its appeal to touch. Closeness to the work is maximized, hence his attraction to signs or emblems that say everything with absolute economy, closing the gap between the viewer and the work. There is always the sense of the spectator's contact with the work, of his movement within the space marked out by the projections. This is essentially an architectural experience. This feeling of inclusion of movement within limits is confirmed in Tulcensky's remark that the paintings always begin as floors, before they are mounted on the wall. Pattern and color give way before an onslaught of textural variation. The sculptural aspect of the work arises from one's being forced to see all surface incident as a variation of a single substance.

Not all the work in this exhibition is concerned with manipulating the constructed image, or with the boundaries between various art forms. If some of the work exploits heterodox relationships between image and form or highlights that between materials that call attention to themselves and the transcendent nature of the finished object, there is other work that concerns itself with similar sorts of tension within the framework of painting proper. This rather blunt distinction is not made in order to suggest that Feinberg, Tulcensky, Saito or even Schröder are not painters, but merely to distinguish an extended concept of painting from a more limited, traditional, one which, in the West in the last two hundred years, has meant easel painting. Cynthia Gallagher, Robin Tewes and Joseph Hilton are painters in the narrower sense; Donald Baechler, who entirely disdains color, limits himself to drawing and discretely applied collage. The last three use found or presampled images; Gallagher's work is non-representational.

Cynthia Gallagher's recent painting are of two kinds. In some, a dark central image structures a lighter multicolored ground overlaid with a chaotic pattern of black lines. In the second type, the central image expands to encompass most of the painting's area, incorporating characteristics more typical of the layered grounds of the first type. Its edges move closer to the real edges of the painting, which are extended with painted-over gazes to give a zig-zag, serrated look. The paintings are on paper and are painted with straight-from-the-tube acrylic in successive layers. As an image materializes, most of it may be painted out, leaving only a fragment behind. A lot of the work is done without a brush. Often the central image is painted to look like glass beads, or looks as if it were squeezed out of the tube like icing, while the ground may double as a support for things that look like little gold rocks. The whole thing is sprayed with an acrylic gloss and stuck right on the wall. Gallagher's work is as touchable as Tulcensky's, though it eschews architectural effects and is generally less grandiloquent in its appeal to the viewer. Her paintings are both precious and trashy, strident and intimate, painstaking and slapdash. Their colors are loud and their execution minute. They take a

Renacimiento Italiano. Las figuras son retratos disfrazados de amigos hechos con fotos Polaroid en el estudio (el "retrato disfrazado" es, en sí, una referencia al Quattrocento) o préstamos obvios de la pintura renacentista del Norte de Italia. Uno de los períodos favoritos de Hilton es el manierismo; una reciente serie de gouches comenzó con "La expuesta al lujo" de Bronzino, y de la Galería Nacional de Londres. Las pinturas de Hilton son cuadros narrativos cuyos espacios de acción dramática han sido eliminados. Como si fuera de acuerdo a una fórmula Worringeresca, la ausencia de un espacio mensurable y la imposibilidad de acción corresponden a una deliberada deformación de las figuras. En "A Tribute to Piero," las figuras a la izquierda (semejante al famoso tríptico del Bautismo de Cristo, en Londres), sirven para recordarnos de la ausencia de aquel extraordinario paisaje que aparece detrás de las figuras en el cuadro de Piero. En la nueva serie "escultor y modelo," incluida en esta exhibición (inspirado en una serie de estampas de Picasso), la elaboración de la textura de las franjas que lo enmarcan corresponde a una imagen más hierática, con menos figuras, donde la imposibilidad de contacto se etematiza. Las pinturas de Hilton suelen ser acerca de un cierto sentido de pérdida, aunque aparenten ser, muchas veces, cómicas.

Los retratos de familia de Robin Tewes no habitan ese espacio cerrado de las alegorías. Conmemoran un instante que ella tuvo la suerte de fotografiar y retrabajar sobre un fondo de diseños repetitivos. La imagen es sacada de una diapositiva. Sugiere las formas del fotorealismo, aunque no haya el intento de duplicar el acabado sin costuras del fotorealismo. La obra de Tewes trata sobre la construcción de un retrato en un espacio vacío, no la reproducción pictórica de ese espacio. El papel de envoltura actúa como cualquier fondo de diseño detrás de las figuras. Crea un espacio vacío que contiene la acción a la vez que se distingue del fondo, de modo que se transfiera del contacto accidental de donde ocurría. En sus pinturas, el diseño de fondo está implicado profundamente en la iconografía de la escena. Sus cualidades materiales (el papel de envoltura) se sustraen. Este funciona como fondo de color sólido y plano, como en la pintura de Hilton, aunque solo en la medida en que se detiene el tiempo, dándole a las pinturas el efecto de intimidad de un álbum familiar de fotografías que contrasta con la vulgaridad del sujeto en cuestión. Además de la aseveración concisa y clara hecha por el fondo repetitivo, del sujeto en cuestión y de la áspera generalidad de la pintura, ambos se combinan para producir apariencias instantáneas de escenas de la clase trabajadora de Queens, New York—un tipo de gente que nunca se ve en galerías de arte a no ser en fotografías.

La obra de Donald Baechler manifiesta un interés paralelo en retrabajar la imagen. Sus dibujos en lápiz comienzan con una imagen sacada de las páginas comerciales del directorio telefónico. De ahí se sacan diapositivas que son proyectadas en el papel. En esta obra, la imagen es punto de partida en un proceso de deformación. Todo en su esquemática imagen se reduce a líneas. Los contornos surgen de las fallas en la diapositiva, o de las sombras y partículas de polvo. La imagen se descompone en configuraciones de huecos y áreas indeterminadas que empiezan a fluir. Una desgarrada uniformidad deliberada, en lo táctil, se expresa, como si el lápiz fuera demasiado pesado para moverse, lo cual ayuda a dispersar los componentes de la imagen. Las piezas collage de papel teñido obran en contra de esto, anclando la red de líneas y enfatizando los ejes de la hoja. Llaman la atención a la situación de la imagen y la estabilizan aguantándola a los bordes del papel. La gratuidad del color se asemeja a la iconografía de los años cincuenta, específicamente a las campañas publicitarias de los Estados Unidos, donde diseños específicos se superponían a imágenes irreconocibles de lo típico o de lo normal.

El arte figurativo en esta exhibición tiene ciertas características que comparten los artistas. Los tres artistas utilizan imágenes "ready-made." Su obra se caracteriza por la economía, simplicidad o crudeza deliberada del diseño. Dos de ellos comparten un acercamiento al color que es decorativo (Tewes, Hilton) y los tres dependen de un programa simple para la construcción de la imagen, ya sea de formas planas en un espacio vacío (Hilton), diseños reiterativos como fondo para las escenas aisladas (Tewes), o la reducción de imágenes simples, producidas en masa, en una red de líneas (Baechler). En los tres casos el estilo se deriva

long time to make but their impact is immediate. Sometimes they are sinister.

Joseph Hilton's paintings have their sinister side as well. In the more recent work, always conceived in a series, marbled frames of thick acrylic paint enclose floorcast spaces whose depth must be understood in terms of the most conventionalized cues, such as relative size, overlapping of figures or of figures and architectural elements culled from Trecento "dotti's houses" perspective schemes. The brilliant colors are there, the gold and contrasting textures that bespeak the Byzantine legacy of the early Italian Renaissance. The figures are disguised portraits of friends made from polaroid photos taken in the studio (the "disguised portrait" is itself a Quattrocento device) or gaudy little Northern or Italian Renaissance painting. Manierism is one of Hilton's favorite periods; a recent series of gouaches dealt with the Bronzino "Exposure of Luxury" in the National Gallery, London. Hilton's paintings are narrative pictures from which the space of dramatic action has been removed. As if according to some Worringeresque formula, the absence of measurable space and the impossibility of action correspond to a purposeful deformation of the figures. In *A Tribute to Piero*, the figures at the left, recalling a similar trio in the London *Baptism of Christ*, serve to remind us of the absence of that extraordinary landscape vista which appears behind those figures in Piero's painting. In the new "sculptor and model" series included in this exhibition (inspired by a group of prints by Picasso), the textural elaboration of the frames corresponds to a more hieratic image with fewer figures, where the impossibility of physical contact is etematized. Hilton's paintings are about loss, no matter how funny they may be.

Robin Tewes's family portraits do not inhabit the airless space of allegory. They memorialize an instant she was lucky enough to photograph and rework over a repetitive patterned ground. The image is painted from a slide, recalling the work habits of photorealism, but there is no attempt to duplicate photorealism's seamless finish. Tewes's work is concerned with the construction of a picture in a given space, not the pictorial replication of that space. The wrapping paper acts like any other patterned background behind figures. It creates a shallow space to contain the action while remaining distinct from it, removing it from the accidental context in which it occurred. In Tewes's paintings, the patterned background is deeply implicated in the iconography of the scene. Its material qualities as wrapping paper are held back. The wrapping paper functions like the flat solid color grounds in Hilton's paintings insofar as it stops time, giving the paintings a family album intimacy which works against the vulgarity of the subject matter. Aside from the clear, concise statement made by the repetitive ground, both the rancous subject matter and the rough generality of the painting combine to produce quick looks at ordinary working-class people from Queens, people you hardly ever see in an art gallery except in pictures.

A parallel interest in reworking the image underlies Donald Baechler's work. His pencil drawings begin with an image taken out of the Yellow Pages, of which slides are made and projected on the paper. In Baechler's work the image is the point of departure for a process of deformation. Everything in the already schematic image is reduced to lines. Shadows and modeling, flows in the image and dust particles in the slide are rendered as shapes. The absence of modelling results in the transformation of positive areas into negative ones and the other way around. The image decomposes into a configuration of holes and indeterminate areas, all of which start to drift. A deliberately awkward uniformity of touch, as if the pencil were too heavy to move around, helps to scatter the dispersed components of the image. The collage pieces of tinted paper work against this, anchoring the network of lines by emphasizing the axes of the sheet. They call

de cierta particular relación hacia el diferente material que se reúne dentro de una misma obra y como formulación de una postura agresiva vis a vis las expectativas de buen gusto del espectador. Esto no es solo cierto de estos tres artistas, sino de todos en esta exhibición.

Generalmente, es cierto que el uso de materiales formales o psicológicos, ni tampoco hostiles a una reacción puramente estética a su obra. A lo que sí están son obras contemplativas, reflexivas. Si lo vemos, por ejemplo, en el terreno psicológico, encerrado, de las pinturas de Hilton, en los efectos de color "insidiosos" y elusivos de la obra de Suzuki o en las formas enigmáticas de las pinturas de Saito, estos aspectos de las obras emergen inicialmente con lentitud de una aseveración sucinta y satisfactoria, proferida por el efecto total de la obra. Esto se logra principalmente con el uso vivido del color, efectos crudos de textura, el uso de la imaginaria familiar y diseños claros y simples.

Una forma constructiva de trabajar tipifica la mayor parte de la obra en esta exhibición. Todo tiene algo que ver con un brusco acercamiento a la forma. Los artistas aquí reunidos no son averseos a las sutilezas formales o psicológicas, ni tampoco hostiles a una reacción puramente estética a su obra. A lo que sí están atentos es a asimilar la invitación que sus obras extienden a imágenes que son abarcables con cierta inmediatez, atractivas en una manera muy física, que presentan una simple configuración o que hacen uso de una iconografía simple.

Un enigma real es muchas veces disimulado por un misterio irónico. Es un arate sintético y ambiguo. Sus rostros enmascaran una variedad de contradicciones que frecuentemente se convierte en una superficie atractiva, si no siempre brusca. Este arte para los años de la década de los ochenta, susceptible a su precaria posición en un futuro cuestionable, incorpora las condiciones para su propia comercialidad. Su sonrisa es la sonrisa del vendedor. Pero,afortunadamente, representa mucho más que solo ésto.

Scott Cook

Traducido por

Miguel Arisa

Notas

1. Nueva York, N.Y., The New Museum, *BAD Painting*, texto por Marcia Tucker, 1977.

2. Conversación con Nancy Arlen, 6/24/80

3. Cf. tratamiento por Annette Michelson de esta observación relativa a las películas de Paul Sharits en "Film and the Critique of Illusionism," en *Projected Images*, The Walker Art Center, Milwaukee, Wisconsin, 1974, pp. 20-25.

4. Conversación con Nancy Arlen, 6/24/80

5. Conversación con Harvey Tulecansky, 6/25/80

6. Conversación con Taro Suzuki, 6/20/80

attention to the placement of the image and stabilize it by holding it to the edges of the paper. The gratuitousness of their color recalls the iconography of 1950s advertising design laid over unrecognizable images of the normal or the typical.

The figurative work in this exhibition has certain shared characteristics. All three artists use presentist images. Their work is typified by economy, simplicity or deliberate crudeness of design. Two share a decorative approach to color (Hilton, Tewes) and all three rely on a simple program for the construction of the image, whether it be flat forms in a shallow space (Hilton), reiterative patterns as backdrops for isolated scenes (Tewes) or the reduction of simple mass-produced images to a network of lines (Baechler). In all three cases, style is to be seen both as a particular relationship toward disparate material gathered together within a single work, and as the formulation of an aggressive stance vis-à-vis the "tasteful" expectations of the viewer. This is true not only of these three artists, but of all the artists in this exhibition.

Generally, it is true that the use of special materials or more traditional means is calculated to produce the greatest possible effect of immediacy. This is not contemplative, reflective work. If it is, for instance in the airless psychological terrain of Hilton's paintings, the "insidious" and elusive color effects of Suzuki's work or the puzzling shape of Saito's paintings, these properties are slow to emerge from behind the initially and satisfyingly succinct statement proffered by the overall aspect of the work. This is achieved primarily by means of vivid color, raw textural effect, the use of familiar imagery and clarity and simplicity of design. A constructive way of working typifies much of the work in this exhibition. All of it bespeaks a brusque approach to form.

The artists assembled here are not averse to formal or psychological subtlety, nor are they hostile to a purely aesthetic response to their work. But they are intent upon assimilating the invitation their work extends to an immediately graspable image that makes a strong physical appeal, that presents a simple configuration, or makes use of familiar iconography. Real mystery is often concealed by an ironic mysteriousness. Theirs is a synthetic and equivocal art whose open face masks a variety of contradictions that often break through a blatant but always engaging surface. This art for the 80s, sensible of its precarious position in a questionable future, incorporates the conditions of its own marketability. Its smile is the smile of the salesman. Happily, there is more to it than that.

Scott Cook

Notas

1. Nueva York, N.Y., The New Museum, *BAD Painting*, texto por Marcia Tucker, 1977.

2. Conversación con Nancy Arlen, 6/24/80

3. Cf. Annette Michelson's discussion of this remark in connection with the films of Paul Sharits in "Film and the Critique of Illusionism," in *Projected Images*, The Walker Art Center, Milwaukee, Wisconsin, 1974, pp. 20-25

4. Conversación con Nancy Arlen, 6/24/80

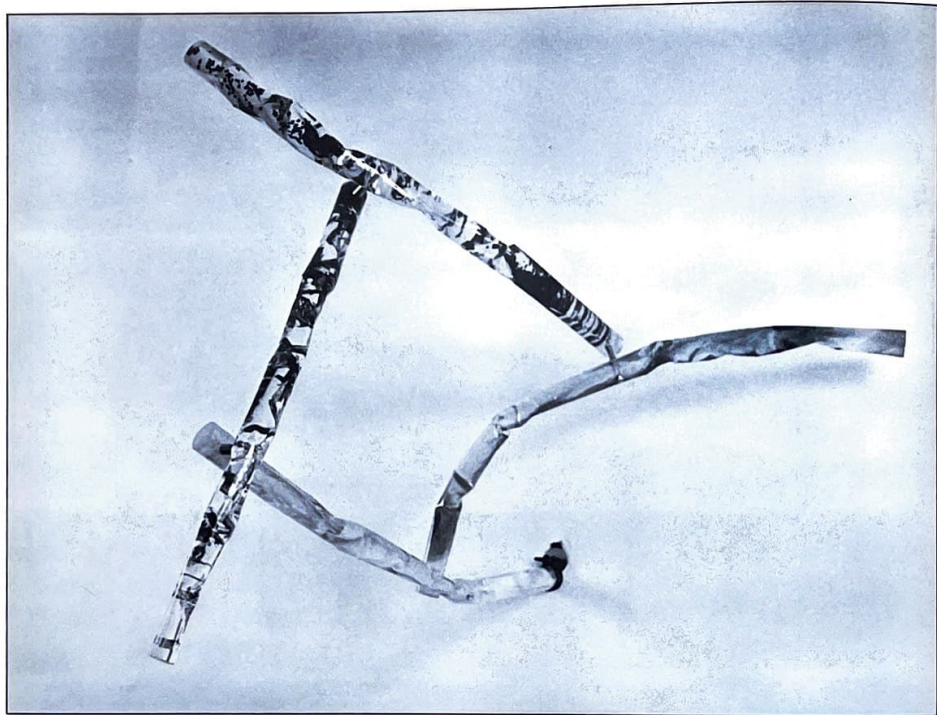
5. Conversación con Harvey Tulecansky, 6/25/80

6. Conversación con Taro Suzuki, 6/20/80

ARTE PARA LOS 80
ART FOR THE 80s
Galería Durbán, Caracas

1. Harvey Tulcensky
2. Takao Saito
3. Cynthia Gallagher
4. Tom Butler
5. Joseph Hilton
6. Tom Rankin
7. F.L. Schröder
8. Donald Baechler
9. Jean Feinberg
10. Jeffrey Plate
11. Robin Jewes
12. Nancy Arlen
13. Jeff Koons
14. Taro Suzuki





NANCY ARLEN

"Donna," 1980, polyester, 32 x 31 x 36 in. (81 x 91.5 x 79 cm.)



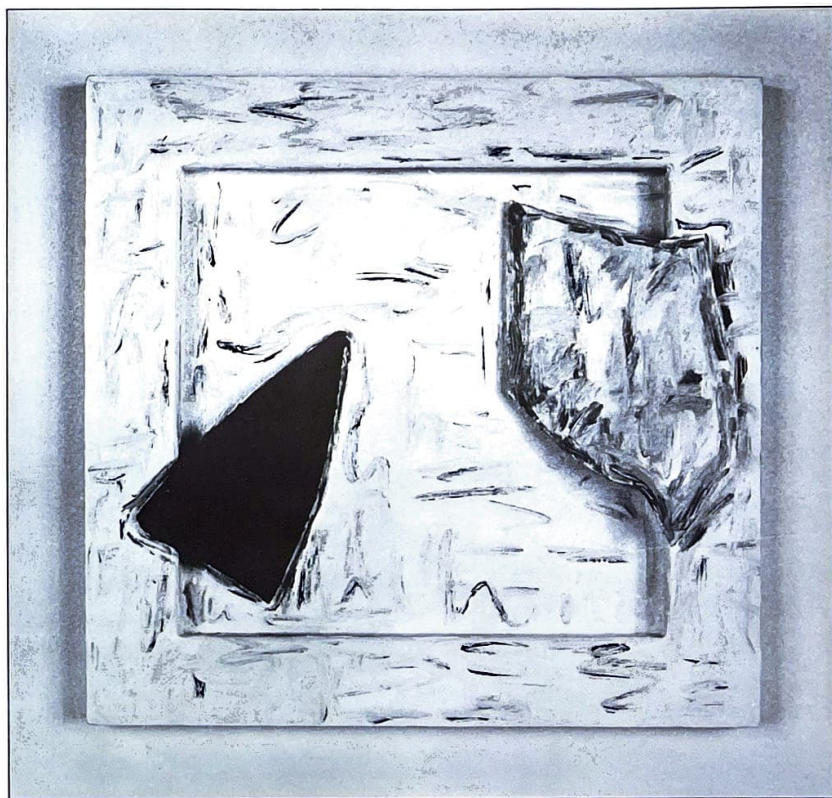
DONALD BAECHLER

Untitled, 1980, pencil and collage on paper, 30 x 22 in. (76.5 x 91.5 cm.)



TOM BUTTER

"H.C.W.," fiberglass cloth, polyester resin, pigment, 55 x 11 x 28 in.
(140 x 28 x 71 cm.)



JEAN FEINBERG

Untitled, 1980, oil on canvas and wood, 16 x 16 in. (40.7 x 40.7 cm.)



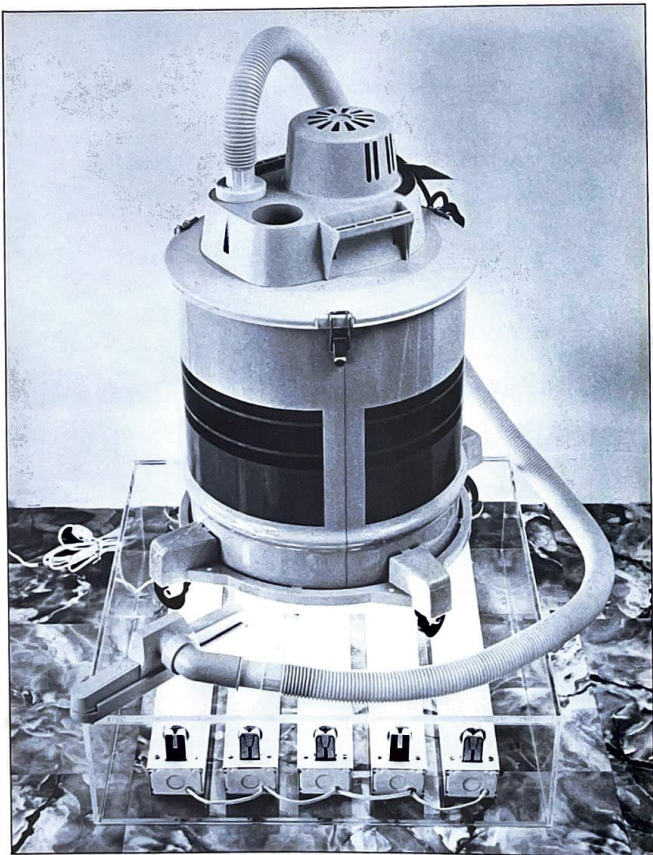
CYNTHIA GALLAGHER

"Pilotage," 1980, acrylic on paper, 41 x 41 in. (104 x 104 cm.)



JOSEPH HILTON

"A Tribute to Piero," 1970, acrylic on canvas, 20 x 36 in. (51 x 91.5 cm.)



JEFF KOONS

"NEW SHOP-VAC WET/DRY," 1980, plexiglass, fluorescent tubes, appliance,
35 x 26 x 22 in. (89 x 66 x 56 cm.)



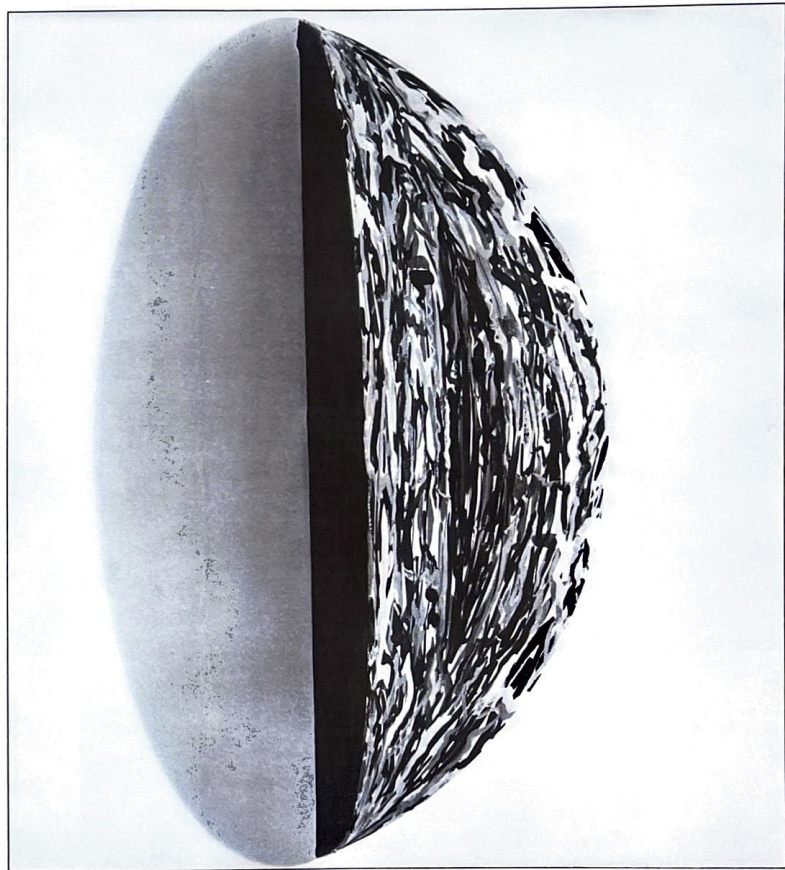
JEFFREY PLATE

Untitled, 1980, cast aluminum, steel and painted wood, 82 x 80 x 4 $\frac{3}{4}$ in. (205 x 200 x 12 cm.)



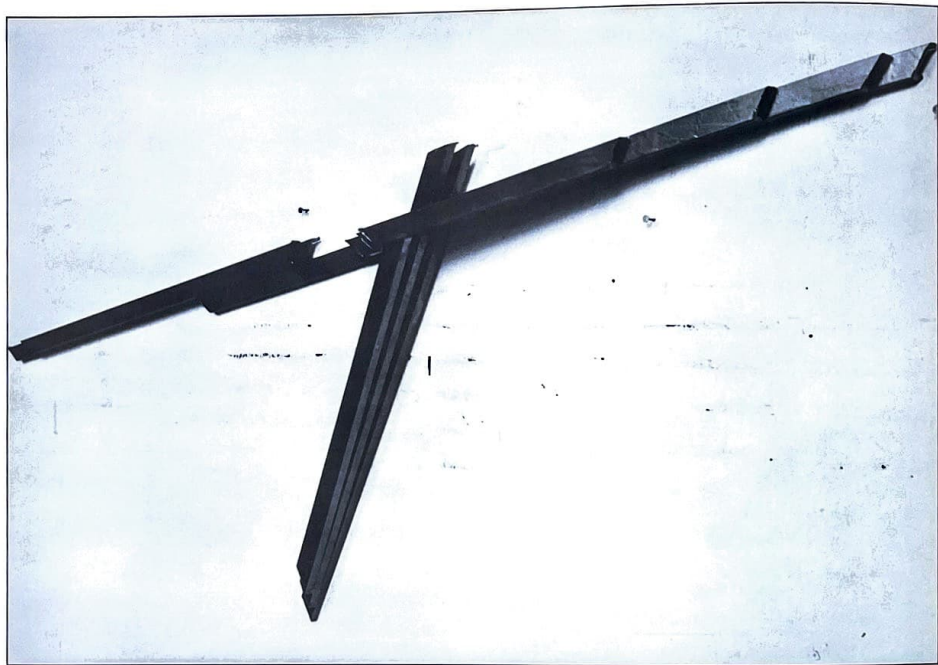
TOM RANKIN

Untitled, (Unknown Series), 1980, P.V.C., plexiglass, aluminum and wire, 36 x 8 x 8 in. (91.5 x 20 x 20 cm. Not in exhibition.)



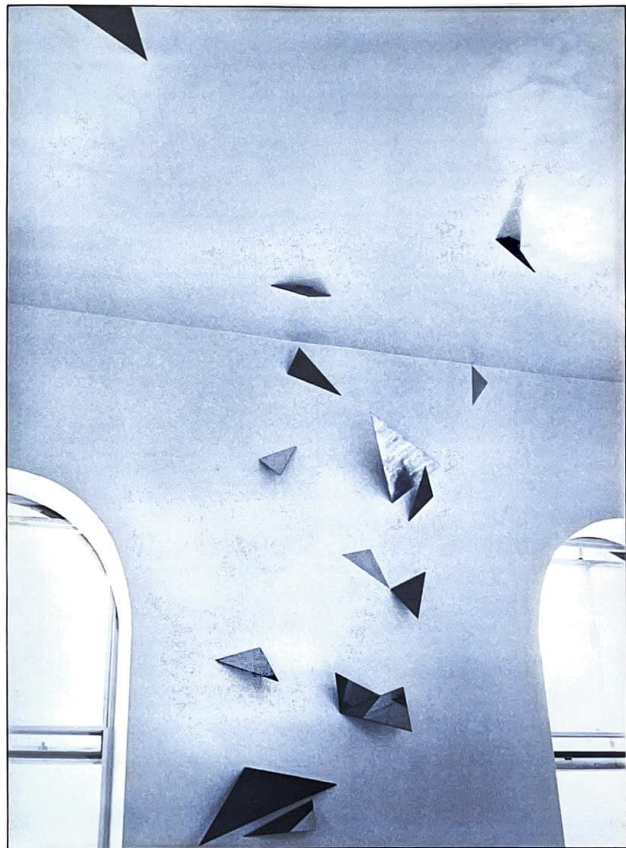
TAKAO SAITO

"Muse—Erato," 1980, oil on canvas, 66 x 35 x 16 in. (168 x 80 x 40.5 cm.)



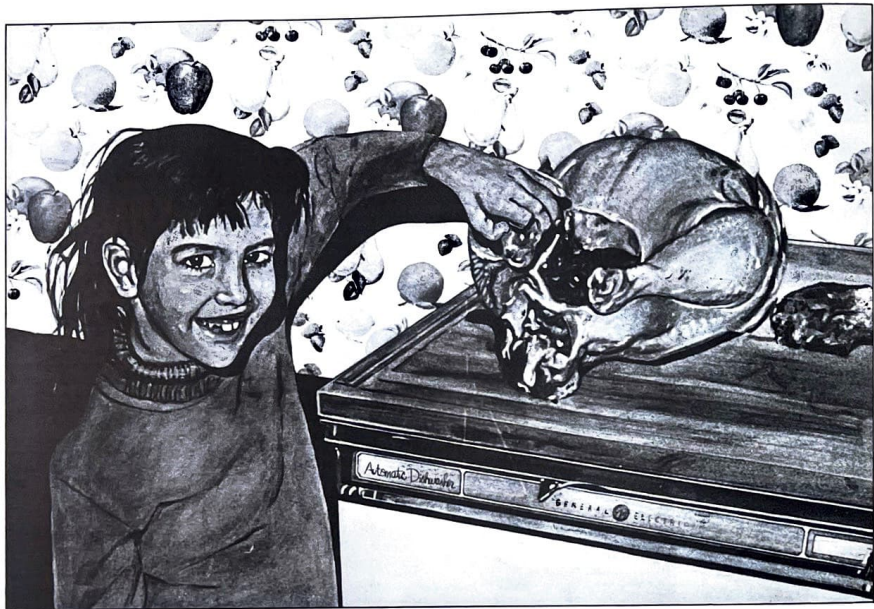
F.L. SCHRÖDER

"Coppertrack 10," 1980, aluminum and fluorescent spray paint on aluminum channel, 30 x 74 x 5 $\frac{1}{4}$ in. (76 x 188 x 14.5 cm.)



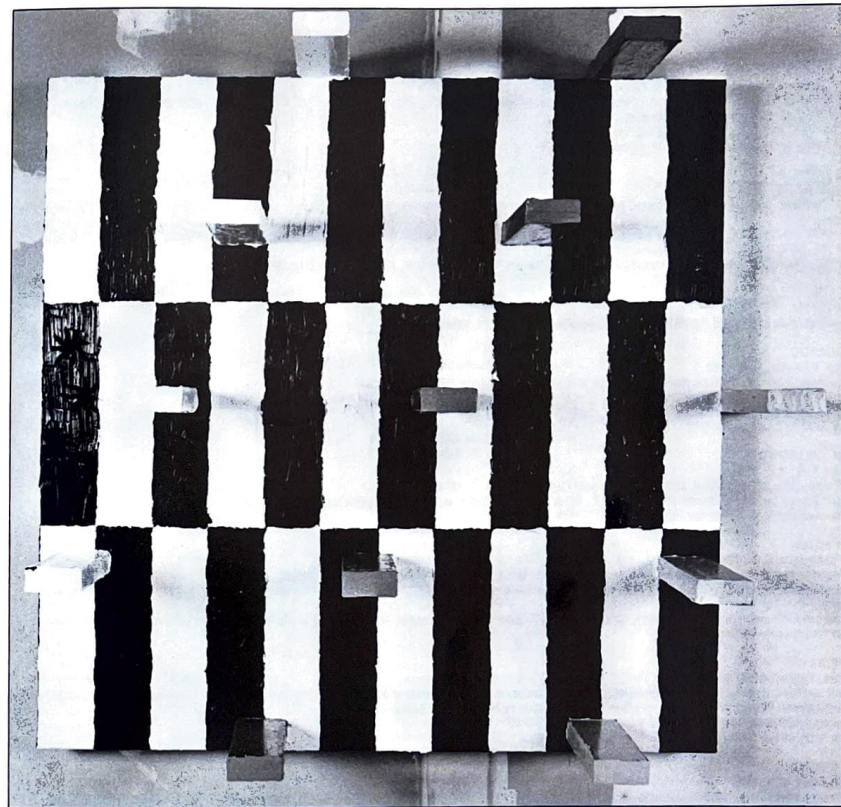
TARŌ SUZUKI

"Ascending Undies," 1980, mirrored plexiglass, aluminum, dayglo enamel, reflective beads, dimensions variable. (Not in exhibition.) Private collection, N.Y., N.Y.



ROBIN TEWES

"Thanksgiving," 1979, acrylic on paper, 23 x 35 in. (58.5 x 89 cm.)



HARVEY TULLGENSKY

Untitled, 1980, oil on canvas and wood, 48 x 48 x 15 in. (122 x 122 x 38 cm.)

NANCY ARLEN

Born: New Jersey, 1947
New York Studio School, N.Y., 1967/69; B.F.A. Philadelphia College of Art, 1971
Group exhibitions (selected): Nancy Lurie Gallery, Chicago, 1979; The New Museum, N.Y., 1979; Barbara Toll Fine Arts, N.Y., 1979/80; Whitney Museum, Downtown Branch, N.Y., 1980; Indianapolis Museum of Art, 1980
One-person exhibitions: Nancy Lurie Gallery, Chicago, 1979
Courtesy Nancy Lurie Gallery, Chicago; Stefanotti Gallery, N.Y.

DONALD BAECHLER

Born: Hartford, Connecticut, 1956
Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Md., 1974/77; Cooper Union, N.Y. 1977/78; Staatliche Hochschule für bildende Künste, Frankfurt/M, Federal Republic of Germany, 1978/79
Group exhibitions (selected): Wadsworth Atheneum, Hartford, Ct., 1975; "Schlaglichter '78", Galerie Forum Stadtparkasse, Frankfurt/M, 1978; Städtelschule, Frankfurt/M, 1978; P.S. 33/Arts Tower, Baltimore, Md., 1979; The Drawing Center, N.Y. 1980
One-person exhibitions: Arts Tower Gallery, Baltimore, 1978; Galerie Patio, Frankfurt/M, 1979; Artists' Space, N.Y., 1980

TOM BUTTER

Born: Amityville, N.Y., 1952
B.F.A. Philadelphia College of Art, 1975; M.F.A. Washington University, St. Louis, 1977

JEAN FEINBERG

Born: New Rochelle, N.Y., 1948
B.S. Fine Arts, Skidmore College, Saratoga Springs, N.Y., 1967; M.A. Hunter College, N.Y., 1977
Group exhibitions (selected): Susan Caldwell Gallery, N.Y., 1979; Borgenicht Gallery, N.Y., 1979; Bette Stoller Gallery, N.Y. 1980
One-person exhibitions: Rosa Esman Gallery, N.Y., 1980
Courtesy Rosa Esman Gallery, N.Y.

CYNTHIA GALLAGHER

Born: New York, N.Y., 1951
B.F.A. Philadelphia College of Art, 1972; M.F.A. Queens College, N.Y., N.Y., 1974
Group exhibitions (selected): Landmark Gallery, N.Y., 1978; 55 Mercer Street, N.Y., 1978; Borgenicht Gallery, N.Y., 1979
One-person exhibitions: 55 Mercer Street, N.Y., 1976, 1978

JOSEPH HILTON

Born: Washington, D.C., 1946
B.F.A. Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Md., 1975; M.F.A. The School of the Art Institute of Chicago, 1977
Group exhibitions (selected): Fellowship Exhibition, The Art Institute of Chicago, 1977; "BAD Painting", The New Museum, N.Y., 1977; Borgenicht Gallery, N.Y., 1979
One-person exhibitions: Zriny Hayes Gallery, Chicago, Ill., 1977; Gallery Rebecca Cooper, Washington, D.C., 1978; Zriny Hayes Gallery, Chicago, Ill., 1978
Courtesy Nancy Lurie Gallery, Chicago.

JEFF KOONS

Born: York, Pennsylvania, 1955
Maryland Institute, College of Art, Baltimore, Md., 1972/75; School of The Art Institute of Chicago, 1975/76; B.F.A. Maryland Institute, College of Art, 1976
Group exhibitions: "Space Window", Woods Gerry Gallery, Rhode Island School of Design, 1977
One-person exhibitions: The Window, The New Museum, N.Y., 1980
Courtesy Mary Boone Gallery, N.Y., N.Y.

JEFFREY PLATE

Born: New York, N.Y., 1950
B.F.A. Cooper Union, N.Y., 1975
Group exhibitions: National Drawing Biennial, Rutgers University, New Brunswick, N.J., 1979/80; The Drawing Center, N.Y., 1980; Borgenicht Gallery, N.Y., 1980

TOM RANKIN

Born: MacPherson, Kansas, 1952
Kansas City Fine Arts Institute, 1976; Iowa University (M.F.A. program), 1976/77
Group exhibitions: Barbara Gladstone Gallery, N.Y., 1979; John Weber Gallery, N.Y., 1979; Texas Gallery, Houston, Tx., 1980; Stefanotti Gallery, N.Y., 1980

TAKAO SAITO

Born: Nagoya, Japan, 1949
B.F.A. Osaka Art University, 1974; Hunter College, N.Y., 1977; M.F.A. The School of The Art Institute of Chicago, 1977
Group exhibitions (selected): "Atelier E", Osaka, Japan, 1976; National Drawing Biennial, Rutgers University, New Brunswick, N.J., 1977; Borgenicht Gallery, 1980
One-person exhibitions: Osaka Contemporary Gallery, Osaka, Japan, 1974

E.L. SCHRÖDER

Born: St. Louis, Mo., 1950
Temple University, Philadelphia, Pa., 1971/72; Tyler School of Art in Rome, 1973; Cooper Union, N.Y., 1974/76
Group exhibitions: Lehman Gallery, Lehman College, C.U.N.Y., N.Y., 1979; Barbara Gladstone Gallery, N.Y., 1979; The New Museum, N.Y., 1979; Borgenicht Gallery, N.Y., 1979.
One-person exhibitions: Institute for Art and Urban Resources, P.S. 1, Long Island City, N.Y., 1979

TARO SUZUKI

Born: New York, N.Y., 1953
Syracuse University, Syracuse, N.Y., 1971/72; School of Visual Arts, N.Y., 1972/73; B.F.A. Cooper Union, N.Y., 1976
Group exhibitions: 112 Greene Street, N.Y., 1977; Barbara Gladstone Gallery, N.Y., 1979

ROBIN TEWES

Born: New York, N.Y., 1950
B.S. Hunter College, 1978
Group exhibitions (selected): Galerie Lara Vincy, Paris, 1979; P.S. 122, N.Y., 1979; Tuthill-Gimprich Gallery, N.Y., 1980
One-person exhibitions: Fifth Street Gallery, N.Y., 1979

HARVEY TULCENSKY

Born: Highland Park, Michigan, 1948
B.A. Goddard College, 1970; University of California at Berkeley, 1972; M.A. Hunter College, 1977
Group exhibitions: Whitney Museum of American Art, N.Y., 1970; Paula Cooper Gallery, N.Y., 1975