

‘Mendiak eta itsasoa’ ondoren

Frankenthaler 1956-1959

GUGGENHEIM BILBAO

PINTORE BATEN AGERRALDIA.....	3
-------------------------------	---

PINTORE BATEN AGERRALDIA

SUSAN CROSS

New Yorkeko Eskolako bigarren belaunaldi gisa ezagutzen diren artistei, Helen Frankenthaler-ek kide izan zituenei, “iraultzaren... oinordekoak” deitu zien Irving Sandler-ek¹. Lehenengo belaunaldia Europaren tradizioaren bestelako estetika berri baten aldeko guduaren gidari izan zen bitartean 1940ko hamarraldian, haien ondorengoei, berriz, Estatu Batuetako pinturak hartu zuen norabide erradikalari eustea egokitu zitzaien. 1950eko urteetan, abangoardia berriak, zeinaren izen ezagunenen artean Willem de Kooning, Adolph Gottlieb, Franz Kline, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko eta Clyfford Still baitzeuden, New York izendatu zuen munduko artearen hiriburutzat, Parisek ezin baitzuen jadanik izendapen hori bereganatu. 1940ko urteetan europar abangoardiako artista asko New Yorkera joanak zirelako, Estatu Batuetako artistek lehen eskuz ikasi zituzten Parisko Eskolako ikasgaiak, baina estatubatuar pintura berriaren estiloaren erronkaren mende, zeinaren ezaugarriak harrokeria, energia eta barrurako ikuspegia baitira. Estatubatuar artista aitzindari horien koadroek muga berriztat ikusia izan zena izateko ezaugarri egokiak hartu zituzten, besteak beste, eskala monumentala, pintzelkada asaldataua eta heroikotasunaren sena.

II. Mundu Gerraren izugarrikerien erreakzioz, gerraondoko estatubatuar artista askok beren artearen zereginarekin eta edukiarekin borrokatu behar izan zuten, eta, etsipen-senarekin ere bai, Europako modernismoari atxikitako helburu sozialak arbuiaurik. Pintura mundu naturaletik desbideratu zen eta kanpoko kezka islatzeari utzi zion, eta, horren orde, atsedenleku bihurtu zen. Bere zeregin ideologikotik aske, pintura bera aldarrikatu zen helburutzat, eta, hala, haren prozesua pinturaren gai nagusi bilakatu zen artista batzuentzat. Beste batzuentzat, berriz, alde surrealismoak inspiratutakoak baitziren, barne nia adierazteko tresna zen pintura. Arrazionaltasun inposatutik askatzea eta inkontziente kolektiboaz baliatzeko baliabide bat bilatzen zuten artistek forma primitiboak eta idazketa automatikoko teknikak bereganatu zituzten. New Yorkeko Eskolako estilo eta xede aniztasunak garrantzi handiko elkarrizketak eragin zituen, norabide desberdinetan mugitu zirenak, inondik ere. Garai hartan egindako lanaren alderdi anitzek erakarrira, artista-belaunaldi berri haren alde izan ziren bi kritikari nagusiek, Clement Greenberg-ek eta Harold Rosenbergek, orain formalismoa eta gesturalismoa deitu izan zaion horri erreparatu zioten, hurrenez hurren. Greenbergek pinturaren alderdi huts-hutsean plastikoak sustatu zituen, eta, denborarekin, baliabide horretatik kontu piktorikoei arrotza zitzaien oro ezabatu beharra ere bai; Rosenbergek, berriz, ebentu existentzial baten gisara eta artea eta bizitza askatu ezinik elkarri lotuta zeuden agertoki baten gisara ikusten zuen pintura².

Greenberg eta Rosenberg bezalako jarraitzaileekin, New Yorkeko Eskolak gero eta arrakasta handiagoa izan zuen 1950eko urteen hasieran, galeriek eta museoek haren ekoizpenaren garrantzia aintzat hartu zutenean. Artista gazteagoak trumilka joan ziren hirira haien maisu izendatu berriekin lan egitera, eta, beren zorionerako, zabalbidean zegoen haien legatuaren oinordekoak izan ziren. Komunitate oso-oso elkartu bat eratu zen New Yorkeko Eskolako artisten bigarren belaunaldikoan

artean, haien artean zeudelarik Friedel Dzubas (zeinarekin Frankenthalerrek estudio bat partekatu baitzuen bolada labur batean 1952an), Robert Goodnough, Grace Hartigan, Harry Jackson, Alfred Leslie, Joan Mitchell eta Larry Rivers, Frankenthalerren hurbilenak bakarrik aipatzeagatik. Hasierako urteetan, anaitasun- eta lankidetzaren eta, baita ere, lehiaketa-sentimendu bat egon zen, eta ideiak eta grinak trukatu ziren. Zirkuluan bazeuden musikariak ere —John Cage, adibidez—, dantzariak, idazleak eta poetak —John Ashbery eta Frank O’Hara, adibidez—, haien obrek antzeko kontuak lantzen baitzituzten. Batzordeak eta hitzaldiak egiten ziren asteazken eta ostiral arratsetan Klubean, zeina artistentzako biltoki bat baitzen, bi belaunaldietako kideak erakartzen zituena, eta gero artistak Cedar Street Tavernera joaten ziren arteari buruzko berriketa sutsuak jarraitzera.

Gesturalismoak gehi de Kooningek (eta Klinek ere bai) artisten bigarren belaunaldian aurkitu zituen jarraitzaile gehienak, elkarren kontrako alderdiak beren buruak de Kooningen eta Pollocken inguruan ardatzen hasi zirenean. “Pintore gazteenak polarizatu egin ziren era batera edo bestera”, Frankenthalerren hitzetan³. New Yorkeko Eskolako bi kiderik gailenenak heroiak izan ziren belaunaldirik gazteenarentzat. Publiko orokorrak oso ondo ezagutzen zuen Pollock 1950 inguruan. 1949an, *Life* aldizkaria espekulatzen aritu zen ez ote zen Pollock izango Estatu Batuetako pintore bizirik handiena⁴. De Kooning, hala ere, eskuragarriagoa zitzaion bigarren belaunaldiari, bai geografikoki eta bai estilistikoki. Pollock East Hamptonera —Long Island, New York— joan zen artean, de Kooning Hamargarren Kalean geratu zen, alegia, hiriarren jarduera artistikoaren erdigunean eta galeria eta artisten estudio askoren kokagunean⁵. Pintatzeko estiloari dagokionez, Pollocken metodo osoa ulergaitzagoa zen; de Kooningen pinturen egitura ikuserrazagoa zen eta markoarekiko erlazio tradizional bat zuen. 1950eko urteen amaieran, de Kooningen pintzelkada hain eragin handikoa bihurtu zen eta hainbeste artistek antzeratu zuten, non esan liteke manierismo gisako bat zela. Hiriarren erdialdean eginiko obra asko kritikatu egin zituzten batzuek Greenbergek jarritako izendapen ezaguna zeukatelakoan: “Hamargarren Kaleko Ukitua”⁶. 1959an, Espresionismo Abstraktuaren banakotasuna eta esanahia murrizten ari zela zioten baieztapen mespretxuzkoen erreakzioz, *Artnewsek* bi zatiko artikulu bat argitaratu zuen bigarren belaunaldiak “Akademia berri bat” ezarri ote zuen galdetuz⁷.

Frankenthalerrek de Koonerengandik gauza asko hautatu izana ez zen ohikoa izan Pollocken alde zuen joera erabatekoan. “De Kooningen dizipulu edo satellite edo ispilu bihur zaitezke” esan zuen Frankenthalerrek, “baina ezin zara Pollockengandik irten”⁸. Ez zuen Pollocken tanta-jarioaren eta pintura jaurtitzearen dramak erakarri Frankenthaler, konposizio konbentzionala bestelakotzeko pintzelkada konbentzionalaren eta astoaren haren ukazioak baizik. 1952an, Rosenbergek bere “Estatubatuar Ekintza-Pintoreak” artikulu eragin handikoa⁹ argitaratu zuen urte berean, Frankenthalerrek bere *Mendiak eta itsasoa* (*Mountains and Sea*) zoragarria pintatu zuen, pintura metaturik ez daukan koadroa, alegia, eta 1950eko urteetako abangoardiako pintura gerora definituko zuen keinu biolentotik gutxi daukana. Oihalaren zuntzetan zuzenean xurgatutako koloretako plano lausotan datza Frankenthalerren pintura. Sarritan lirikotzat deskribatu izan dira haren pinturak, baina garaiko kritikariek ez zituzten beti ondo hartu, gainazal txertatuagoa eta teknika agresiboagoa zeudelako orduan boladan¹⁰. *Mendiak eta itsasoa* (*Mountains and Sea*), hala ere, funtsezkoa izan zen bai Frankenthalerrentzat eta bai geroko artista-belaunaldientzat. Morris Louis-ek eta Kenneth Noland-ek 1953an koadroarekin izan zituzten topaketa inspiratzaileak behin eta berriz aipatu izan dira; mundu naturalaren edo artistaren eskuaren zeinuaren batere aipamenik ez daukaten koadro huts-hutsean optikoak ekoizteko Frankenthalerren oihaleatik haiek kolore blaitua hartu izana ikuspegi huts-hutsean

formala izan zen, Greenbergen teoriak beren ondorio logikora eraman zituen. Barbara Rose-k ohartarazi du Louisen eta Nolanden obra jendartean aintzat hartu izanak eragin zuela Frankenthalerren koadroen kalitateari buruzko judizio-aldaketa¹¹. Gustu konbentzionaletatik at lan egiteko haren berezko lehiak eta kemenak haren pinturaren garapen paregabea akuilatu zuen.

Hogeita hiru urteko adin goiztiarrean pintore batek hain aurrerapen handia nola lor zezakeen ulertzeko, ezinbestekoa da hura tankeratu eta prestatu zuten eraginak aztertzea¹². Frankenthalerrek New Yorkeko Dalton Eskolan izan zuen pinturarekiko lehen harreman serioa, Rufino Tamayo mexikar artista eta kolorista bikainak pinturaren oinarriak erakutsi zizkionean. 1940ko urteetako erdialdean eta amaieran, Vermonteko Bennington College aurrerakoian egin zituen urteetan, artista gazte loratzen hasiak iragan hurbileko eta urruneko maisulanak aztertu zituen. Paul Feeley pintorearekin ikasketak egiten ari zen artean, Frankenthalerrek ikasi zituen bai konposizio egokiaren egitura formalak eta bai hau: “zer atera zen ondo; edo atera ez bazen, zergatik?”¹³.

Urte goiztiar haietan, ordea, kubismoa hartu zuen Frankenthalerrek ardatz nagusitzat, natura hilen eta erretratuen estudio arretatsuak egin baitzituen haren egitura geometrikoak eta lauak erabiliz. Frankenthaler espresionista abstraktuak bere marka bereizgarria egiten hasiak ziren garaian garatzen ari bazen ere, kubismoa gertu-gertuko itzal bat zen oraindik, eta bai inspiratu eta bai mugatu egiten zituen artista moderno gehienak forma originalen bilaketan. Gene Baro kritikariak adierazi duen bezala, Picasso “ez zegoen oraindik exorzizatua”, eta 1940ko eta 1950eko urteetan artista asko lanean ziharduten “kubismoaren azpitik irten ahal izateko borrokan” eta beren mintzaira propioa sortzeko ahaleginetan¹⁴. Wallace Harrison pintorearekin lanean New Yorken igarotako neguko bolada batek areago sendotu zuen Frankenthaler kubismoarekiko zeukan konpromisoan¹⁵. Azkenean, artista bere gudu propioan borrokatu zen bere obra koadrikula kubista estuaren eta haren paleta murriztaren mugetatik ateratzeko, baina bere ikerketa jarraituaren aldi desberdinetan eutsi egin zion, hala ere, kubismoak duen espazioaren zentzu anbiguoari. Era berean, Frankenthalerrek ez zuen utzi lehen planoaren eta atzealdearen arteko tentsio espazialari eusteko bere kezka.

Benningtonen 1949an graduatu ondoren, Frankenthaler New Yorkera itzuli zen. Han, Meyer Schapiro-rekin artearen historia ikasi zuen labor Columbiako Unibertsitatean, baina sei hilabetekoaren amaieran denbora osoz pintatzeari ekin zion berriz. Hizkuntza berri bat bilatzen hasia zen arren, begien bistakoa zen oraindik haren hasierako prestakuntza. *Emakumea zaldiz* (*Woman on a Horse*), 1949an hasitako margolanak kubismo sintetikoaren aldiko Picassoren erretratu asko dakartza gogora, nola den, adibidez, *Emakume eserria* (*Femme assise*, 1927), zeina honela erreproduzitu baitzuen 1950eko *Artnews* aldizkariaren ale batek: “Estatu Batuetako Picassoren oliorik gogokoena kritikarientzat”¹⁶. Frankenthalerren obrak plano txirikordatu, gainjarri berak eta perspektiba multiple berak erabiltzen ditu eta antzeko arreta handiz lantzen du aldi berean sakonera eta lautasuna. Balio onartuen sistema baten antza izaten hasia zen hiztegi bat ikasi zuen Frankenthalerrek. Data goiztiar horretan ere, ordea, Frankenthalerren kolorearen hazkunde originalak bere burua iragarri zuen.

Seligmann Galerian 1950ean Benningtongo ikasle ohien obraren ongintzako erakusketa bat antolatzeke eskatu zitzaionean, Frankenthalerrek *Emakumea zaldiz* (*Woman on a Horse*) obrarekin ordezkatu zuen bere burua. Artista gazteak gonbidatuta joan zen Greenberg erakusketara, eta, erakusketa ikusi bitartean, gustukoa ez zuen zerbait bezala mintzo zen haren koadroz¹⁷. Hasiera hori

gorabehera, biek lotura estua izan zuten, eta Greenbergen bitartez Frankenthaler berehala murgildu zen New Yorkeko abangoardiako arte-komunitatean. Eragin handiko galeriak bisitatu hasi zen, hala nola, Egan, Sidney Janis, Kootz eta Betty Parsons; Cedar Street Tavern ospetsuan sartu, eta Elaine eta Willem de Kooning, Gottlieb, Kline, Lee Krasner, Pollock, Rothko eta David Smith bezalako artisten adiskide egin zen.

Arte garaikidearen munduan ikusten ari zen garapen iraultzaileak digeritzen ari zen bitartean, Vasily Kandinsky, Henri Matisse eta Joan Miró bezalako europar artista zaharragoen obrari begira jarraitu zuen Frankenthalerrek, unibertsitatean ikasia baitzuen haien obra. Estatuatuarteak bere nortasun propioa ezarri zuela fidaturik begiratu ziezaiokeen Frankenthalerrek europarren obrari, haren aurreko hurbilenek ez bezala. Bere kide askok ez bezala, zeinak, Rosek aldarrikatu zuen bezala, “ez ziren aurreko belaunaldiak bezain europar pinturaren ez aldeze eta ez mendeko”¹⁸, Frankenthaler dioenez, beharbada, europarrak ulertu izanak lagundu zion azkenean Pollocken askatasuna eta originaltasuna bereganatzen. Frankenthalerrek Europarekin zituen loturak Hans Hofmann-i esker indartu ziren; Hofmann pintorea eta irakaslea zen Parisen eta fauveen eta kubisten lehen garaietako lekuko izan zen. Greenbergen iradokizunez, Frankenthalerrek Hofmannen Provincetowneko eskolan (Massachusetts) izena eman zuen hiru asterako 1950eko udan. Hofmannek modernismo goiztiarraren mintzairak bere “push-pull” (bultza-tira) teoria propioan laburbildu zituen, zeinak kontraste handiko kolore-eremuak erabiltzen baitzituen koadro baten gainazal lauan sakonera plastikoa sortzeko. Irakasle gisa, Hofmannek eragin handia zuen ikasletzat zeuzkan bigarren belaunaldiko artista askorengan¹⁹. Baliteke Hofmannek kolore biziko moldaketak erabili izanak Frankenthalerri kolore ausarteko bere paleta propioan konfiantza ireki izana, haren geroztikako obretan bakarrik agertu baitzen. Frankenthaler konturatu zen, hala ere, berak kubismoaren bitartez eta Harrisonekin gogotik ikasiz bereganatu zuen plano kontrajarrien arteko orekaren oihartzun hutsa besterik ez zela bere teknika. Provincetownen izandako esperientzia berehala agerian jarri zuen efektua Frankenthalerrek eskolatik kanpo egin zituen paisaia-estudioetatik sortu zen. Estudio horiek norabide berri batean bultzatuko zuten haren obra, eta norabide hark haren sentiberatasuna tankeratuko zuen haren karreran zehar.

Bat-batean, espazioa zabaldu egin zen haren obran, eta tratamendu piktorizistago bat ateratu zen agerira. *Provincetown badia* (*Provincetown Bay*, 1950) koadroak, uda hartan eginak, erakusten du nola hasi zen Frankenthaler iruditeria abstrakturako joera izaten, eta, aldi berean, irudiaren planoaren lautasunarenganako interesa izaten jarraitzen zuen. Bigarren solairuko bere estudioetik, Frankenthalerrek goitik eta urrunetik ikusita pintatu zuen badia, ikuspegi lauak eta perspektibazkoak konbinatuz.

Irudikapenean badiako erreferentzia-puntu ezagunak ikusten badira ere, badirudi koadroa prest dagoela oihaletik zuzenean irristatzeko. Hofmannekiko topaketa gorabehera, kolorea ez zen oraindik Frankenthalerren obraren parte oso bihurtu. Hurrengo neguan, New Yorkera itzulirik, Frankenthaler paleta kubista murriztago batekin ari zen lanean. *21. kalean pintatua* (*Painted on 21st Street*, 1950–51; haren estudioaren kokalekutik datorkio izena) koadroak Frankenthalerren aurreratze etengabea eta azkarra erakusten du. Askoz erraztasun eta materialekiko esperimentazio handiagoa erakutsiz, *21. kalean pintatua* (*Painted on 21st Street*) koadroa eskalaren leherketa bat da, Frankenthalerrek espresionista abstraktu zaharragoen obrari jarri zion arretak akuilatua. Konposizioak kubismoaren marrazketa estrukturalaren tratamendu lasaia islatzen du; Kandinskyren eta Miróren ezaugarri den beso isuriago bat nagusitu da koadroan, nolakotasun atmosferiko bat ematen dioten lerro delikatueta eta

arabeskoetan ezagun duena. Sakontasunaren ezein ilusio etenda uzten du, hala ere, koadroaren gainazalaren goialdeko igeltsu, harea, kafe-hondar eta pigmentu-pilaketak. Koadro horrek arreta handia erakarri zuen artistak Tibor de Nagy galerian 1951ko azaroan egin zuen lehen erakusketan. *Hondartza* (*Beach*, 1950) deritzan obra bat, antzekoa baina askoz txikiagoa, hautatu zuen aldez aurretik Gottliebek *Hamabost ezezagun* (*Fifteen Unknowns*) deitzen zen eta 1950eko abenduan Kootz Galerian egin zen talde-erakusketa baterako; hura izan zen Frankenthalerren debuta aintzat hartu beharreko indar gisa.

Frankenthalerren esperimentazio sutsua eta beste artista batzuen mailegu-hartze ugariak 1941ean ekoitzi zuen askotariko obran ikus daitezke. New Yorkeko eskolako bere kideengan ere eragina izan zuten aurreko artisten koadroak aztertuz, kubismoaren, espresionismoaren eta surrealismoaren bere ulermen propioa eta sintesi paregabea izatea lortu zuen Frankenthalerrek. Mirók Frankenthalerengan izan zuen eragin zuzena, adibidez, *1951ko titulurik gabeko obra batean* agertzen da, zeinak Mirók oihala bi zatitan zatitu izana errepikatzen baitu. *Ehiztaria (Paisaia katalana)* [*Le Chasseur (Paysage catalan)* 1923–24] bezalako obretan erabilia, gailu horrek berekin dakar perspektibaren baliabide tradizionalak erabili gabeko hodeiertza. (Frankenthalerrek oihal zatituaren erabilera sotilago bati eutsiko zion, zeinak areago azpimarratzen baititu paisaia-asoziazioak, *Euskal hondartza* (*Basque Beach*, 1958] eta *Udazkeneko baserria* (*Autumn Farm*, 1959] bezalako geroztikako obretan). Frankenthalerren *Titulurik gabea* (*Untitled*, 1951) koadroko eskalaren sendotasunik eza eta atzealde urdinean eta laranja flotatzen duten forma antropomorfitikoa hierarkiarik gabe kokatu izana ere Mirók erabilitako teknikak dira. Erronka egiten diote berriz ere konposizio tradizionalaren arrazionaltasunari eta gainazal lauari eta koadroaren planoaren paralelo bihurtzen dituzte objektu bolumentrikoak.

Titulurik gabea (Untitled) koadroan ikusitako kolore-gune lauak atzealde gotor batera hedatzen dira *Natura hil handi abstraktua* (*Large Abstract Still Life*) margolanean. Frankenthaler Matisseren obrarekin hain aktiboki konprometitua ez bazegoen ere eta berak lotura egin ez bazuen ere, Feeleyren mintegian *Leiho urdina* (*La Fenêtre bleue*, 1913) koadroak berarengan izan zuen eraginak esanguratsua dirudi. John Elderfield-ek ohartarazi du ezen Arte Modernoko Museoak 1951–52an egin zuen erakusketa handiak eragingo zuela, beharbada, Frankenthalerren artean koloreak garai hartan izan zuen pisu handia²⁰. Greenberg horrek, Frankenthalerren kide hurbila izan baitzen garai hartan, Matisseri buruzko liburuxka bat idatzi zuen 1953an, zeinak areagotu egin baitzuen Frankenthalerrek frantses artistaren obran egin zuen murgilaldia²¹. Rothkoren koloretako argi-eremuek ere eragina izan zuten, nonbait. Frankenthalerren zoru okrean lortutako aberastasunak eta sakonerak iragartzen du haren pintura definitu izan duen kolorearen jakitea. Matissek *Tailer gorria* (*L'Atelier rouge*, 1911) bezalako obra ezagunetan bere konposizioa bateratzeko erabilitako kolore finkoko atzealdeak badu zerikusia Frankenthalerren *Natura hil handi abstraktua* (*Large Abstract Still Life*, 1911) obrarekin, lerroaren haren erabilera grafikoak bezala. *Natura hil handi abstraktua* (*Large Abstract Still Life*) koadroaren ezkerreko izkinan lore gorrien zurtoinetatik esponentzialki hazten ari direla diruditen hiru arku beltzek Matisseren *Leiho urdina* (*The Blue Window*) koadroko barrualdeko eszenan landaretxo batetik ernatutako trzeria beltza gogorarazten dute. Kanpoko zuhaitzeko adar kurboetan amaitzen den lerro berak leiho baten markoa marrazten du, eta hori Frankenthalerren arkuteria moztuaren antzeko aipamen arkitektoniko bat da, espazio oso bat inplika dezakeena zirriborro itxurako zati bakar batekin. Bi koadroetan, lehen planoko objektu jakin batzuk atzealdearekin nahasten dira, eta beste batzuk, berriz, gainazalaren planoari paralelo flotatzen daudela dirudi, 1951ko *Titulurik gabea (Untitled)* pinturako objektuen antzera.

Antzeko marko lineal bat agertzen da *Txangozaleak* (*The Sightseers*) koadroan, 1951ko ekainean eskala handian paperean eginiko lanean. Pintura horretan, atzealdea eta lehen planoak identifikatzen zailagoak dira, baina tankera kubistako planoen intersekzioak axaleko sakontasun bat mantentzen du. *Txangozaleak* (*The Sightseers*) pinturak erakusten du Frankenthalerrek Willem de Kooningen forma itxi eta marraztuen labirinto trinkoaz egiten duen itzulpena *Teilatupea* (*Attic*, 1949) bezalako obretan. Frankenthalerren pintura osoaren gainazalaren tratamenduak eta forma elkarri txirikordatuaren baitan ezagutzeko modukoak diren irudien iradokizunak ere de Kooning oroitarazten dute, nahiz haren forma biribilduagoen lausotasuna eta irekitasuna Pollockekin eta, beharbada, Gorkyrekin zorretan dauden.

Frankenthalerrek de Kooningen forma beltzen ingeradak erabiltzen bazituen ere, koloretan marrazten hasi zen, Pollocken tantakako oihal berriek bultzatutako berrikuntza kritikoa bat erantsiz haren obrari²². *Txangozaleak* (*The Sightseers*) koadroak orobat gogorarazten du 1940ko urteetako Pollocken obra, batik batik *Inkontziente urdina* (*The Blue Unconscious*, 1946), lagun baten etxean zintzilik egon zenean artistak sakon aztertu izana oroitzen duen obra²³. Pollocken obrak armadura lineal beltz bati eusten dion bitartean, koloreak mugimendua eransten dio ilusio eskulturalik gabeko forma baloi-itxurakoei. Eta are esanguratsua dena, lerro bezala ere erabiltzen da. Pollockek oihal margotuan egiten duen ebakiak gainazalera erakartzen du gure arreta, *Txangozaleak* (*The Sightseers*) koadroan koloretako arkatzen markek erakartzen duten bezala, aluminiozko paperak bezala jarduten baitute lausotzen ari diren kolore guneetan eta koadro inpresionisten gainazal aztoratuak dakartzate gogora. *Txangozaleak* (*The Sightseers*) obran Frankenthalerrek enfasi osagarri bat erantsi zion gainazalari, “Helen” zirriboratu baitzuen oihalaren erdian. Miróren *Ehiztaria* (*Paisaia katalana*) [*El cazador (Paisaje catalán)*] margolanarekin erlazioan ikusita, non “SARD”, sardinaren hasiera, eskuineko beheko izkinan letra kurboekin idatzia baitago, Frankenthalerrek bere izenaz egiten duen erabileraren testuinguru jakin batean interpreta daiteke, alegia, surrealisten pasarte poetikoen eta, baita ere, egunkari-erakunde egiten zuten erabileraren testuinguruan. Frankenthalerrek esan zuen ezen Pollocken 1951ko obraren bitartez berak “halakoxe elementu surrealista bati erantzuten ziola — irudi gutxietsia benetan presente zegoen: animaliak, pentsamenduak, oihanak, adierazpenak—”²⁴. Gordekako biografia pertsonalaren zehar-esanak geroztikako obretan ageriko ziren; *Haitzuloen aurretik* (*Before the caves*, 1958) koadroan pinturapainduren artean ezkatutua 173 zenbakia ageri da, B. H. Friedmanek ohartarazten duenez, Robert Motherwell, artistaren senarra izango zenaren helbidea, alegia. *Ama antzararen doinua* (*Mother Goose Melody*, 1959) koadroaren ezkerreko hiru forma marroiek ere artista eta haren bi ahizpak irudikatzen dituzte, nonbait²⁵. *Txangozaleak* (*The Sightseers*) pinturako bere autografoa areago gogoratzen du artistak gutzia baten gisara, baliabide jostari baten gisara, alegia, koadroari elementu formal beharrezko bat emango diona, eta aldi berean bere eskaria aditzera ematen duena, bere marka ezartzen duena²⁶.

Frankenthalerren konfiantza gero eta handiagoa *Zirku-paisaia* (*Circus Landscape*, 1951) izeneko obra indartsu batean ere ikus daiteke, zeinak beste bi artisten eragin esanguratsua (nahiz hasierako urte horietan era askotako iturriak agertu ziren koadro bakoitzean) erakusten baitu. Kandinskyren paisaiaren lehenengo interpretazioak New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumen ikustean, Frankenthalerri berriz piztu zitzaion haren obrarekiko interesa. Haren lerro kaligrafikoak, olio-pintura akuarela gisa erabiltzeak eta haren konposizioen arintasunak oihartzuna du 1950eko hamarkada hasierako Frankenthalerren margolan askotan. *Zirku-paisaia* (*Circus Landscape*) obrak, bereziki, 1910eko hamarkada hasierako Kandinsky dakar gogora, haren paleta urtsuan, nahiz fauvistengan inspiratuak, eta oihalean flotatzen dauden irudi isolatuetan narrazioa iradokitzen duen sekuentzia batean. Forma

biomorfikoen dantza horrek aditzera ematen du, baita ere, Frankenthalerrek Miróren eta Gorkyren obra surrealistekin duen konpromisoa. Gorkyren lerroaren goratze arina, begien bistakoa *Gibela da oilarraren orrazia* (The Liver Is the Cock's Comb, 1944) bezalako obretan, argi ikusten da Frankenthalerren obran. Bata bestearen bai barruan eta bai kanpoan eta bere atzealde ilunetan odoletan, Gorkyren forma organikoek ikuspegi surrealista bat eranstean diote pasabidearen kontzeptu kubistari. Frankenthalerrek miretsi egiten zituen Gorkyren Picassori eta Miróri buruzko interpretazioak, baita pinturaren materialtasuna eta koadroaren gainazala adierazteko haren talentua ere. Haren lanak kolorearen tratamendu lanbrotu eta atmosferiko bat lortu zuen, Frankenthalerren obran bertan laster agertuko zena.

Frankenthalerrek askotan esan zuen berarentzat kolorea bigarren mailakoa zela eta marraztea zela bere ardatz nagusia: "Nire interes kontzientea gehiago zegoen marraztean eta kolorea marraztean kolore hutsean baino²⁷. Frankenthalerren garapenaren benetako inflexio-puntua, berez, Pollockek Betty Parsons Galerian 1951ko azaroan egin zuen zuri-beltzeko erakusketaren erantzunean gertatu zen. Kolorea eta lerroa entitate bereiz gisa mantendu baziren maiz Frankenthalerren lanean, Pollocken obrak adiskidetu egingo zituen. Frankenthalerrek Pollocken tantakako koadroak aurreko urtean ikusi bazituen ere eta haien amaierarik gabeko espazioaren sena eta haien mintzaira berria ikustean poz handia hartu zuen arren, ez zen gai izan sentitu zuena hiztegi erabilgarri batera itzultzeko. 1951ko Pollocken koadroak ikusi zituen arte ez zuen Frankenthalerrek aurkitu imitazioaz baliatuko ez zen haren obrarako sarbiderik. Aurreko urteko koadro trinko eta geruzatuak ez bezala, koadro figuratiboagoek eta "zikinduek" garbi utzi zioten Frankenthalerri nola egin zezaketen bat pinturak eta marrazkiak, euskarriaren lautasuna ere azpimarratzen zuten bitartean. Pollockek espazio negatiboan jartzen zuen arreta, hura pintura-eremu beltzek "erakarrirako" presentzia gisa ulertua, ezinbestekoa izan zen Frankenthalerrentzat, figura eta zorua azpimarratu eta elkartu baitzituen berdintasunezko ezkontza batean.

Life aldizkariko 1949ko artikulua baten bitartez sartu zen lehendabizikoz Frankenthaler Pollocken obran. Geroago, Pollocken teknika erradikala miretsi zuen, zeina ezagutzera iritsi baitzen bai Greenbergen bitartez, bai Pollockek Long Islanden zuen estudioa bisitak eginez, bai eta artista *Artnews* aldizkariaren 1951ko ale batean lanean ari zela egin zitzaizkion argazkien bidez²⁸. Oihala lantzeko antzeko jarrerarekin esperimentatzen hasi zen Frankenthaler, hura zoruan ipiniz eta goitik lan eginez. Ildo horretan lanean ari zela, 1952ko urrian Frankenthalerrek *Mendiak eta itsasoa* (*Mountains and Sea*) sortu zuen. Pintura diluitua erabiliz, Frankenthalerrek kafe-potoetako bere pigmentua isuri zuen, Pollockek kuboetatik egin zuen bezala, oihala inprimaziorik gabeetan, eta kolore-uhinen plano aldagarritzko arnas-paisaia bat sortu zuen. Frankenthalerren obra ordu arte tankeratu zuten eraginak laburtzen zituen pintura horrek, eta, garrantzitsuagoa dena, Frankenthaler artista heldu eta estilo propioa zeukana izatera iritsi zela iragartzen zuen. Kandinskyren agerraldi menditsuak, Gorkyren lerro eskeletikoak eta Pollocken espazioa inguratzeko sena presente daude guztiak, baina *Mendiak eta ura* (*Mountains and Sea*) Frankenthaler da argi eta garbi.

Akuareletan, *Zelai zabalak* (*Great Meadows*, 1951) bezalako koadro profetikoa bezala, lortutako etorria eta espontaneotasuna pinturara ekarriz, pintura eta agoarrasa edo kerosenoa nahasiz bere oihalei mugimendu etengabearen sentipena ematen zien bitarteko bat lortu zuen Frankenthalerrek. Sentipen hori dator ez pintorearen mugimendutik, aitzitik, Pollocken jarioetan eta isurietan bezala, koadroaren

beraren mugimendutik baizik. Diluzio-agentea pintura astunagotik bereizten den neurrian, kolore-orbanei darien aura bat uzten du inguruan. Paisaia jakin baten oroitzapena “nire besoetan” zegoen artean²⁹, esan zuen artistak *Mendiak eta ura* (*Mountains and Sea*) egin zuenean, koadroaren bizitza — artistak kontrolatua eta aldi berean bere bidea egiten utzia, oihal gordinen eta haren bitartez blaitua— bere efektu organikoa emateko bezain indartsua da. Gainera, Frankenthalerrek oihalaren gainean eta oihalean zehar isuritako kolore-putzu atmosferikoek sakontasun optiko bat sortzen dute koadroaren barnean, baina oihalaren lautasunari ere eusten diote. Frankenthalerrek iritsi zuen azkenik espazio kubistarekin lehenengo esperimentuak egin zituenetik lantzen aritu zen helburua.

Hamarkadan zehar, Frankenthalerrek jarraitu zuen bere orbanekiko isurtze-teknikaren ahalmenak gero eta aldaera handiagoekin ikertzen, kolore-isuri lasaia eta eskumuturra mugituz aplikatutako pintura-leherketa energia handikoak konbinatuz. 1950eko hamarkadaren erdialdera, oihal guztiz landuetarako gustu orduan nagusiak eragina izan zuen, nonbait, Frankenthalerengan, eta hala ekoitzi zituen *Europa* (1957) bezalako koadroak, pintura isuriko geruzez ia osorik betetakoak eta oihal biluzitik oso gutxi, edo ezer ez, agerian uzten dutenak³⁰. *Barrualdea* (*Interior*, 1957) ere konposizio trinkoa da, baina 50eko hamarkada amaierako obraren bereizgarriagoa, oihal ageriko batzuk badituenez. Lautasuna bermatzen zuen pintatzeko metodo bat tinko ezarri zuenez, tentsio handiagoa sorrarazten zuten gailu espazialekin jolasean hasi zen Frankenthaler obra horietan. Gela bateko bi paretak, mahai bat eta aulkiak marrazterakoan, adibidez, Frankenthalerrek ilusionismo tradizionalaren bizkar barre egiten zuen, zeren eta bai baitzekien perspektiba konbentzionala ia ezinezkoa dela bere oihaletan. Artistak antzeko takigrafia arkitektonikoa erabili zuen *Edenen* (1956), zeinak barrualde zentzu bat ezartzen baitu paisaia-konposizio ireki batean. Barrualdearen eta kanpoaldearen arteko nahasketa Frankenthalerrek figura eta zorua lausotu izanaren paraleloa da. Oihalean tindatuta, atzera egiten duten lerroak airean gelditzen dira, ikusminaren eta ukazioaren artean. Arestian aipatutako *Natura hil handi abstraktua* (*Large Abstract Still Life*) koadroko arkupea bezala, Frankenthalerren marko linealek jarduten dute bai espazioa enkoardatzeko eta bai gainazala azpimarratzeko gailu gisa, zeinak gatazka etengabeen bizi baitira.

Barrualdea (*Interior*) margolanak marko literalago bat dauka. Koadroaren goialdean flotatzen dagoen laukizuzena Frankenthalerrek hainbat obratan errepikatu eta 1960ko hamarkadako koadroak egituratzeko erabiltzen jarraitu zuen motibo bat da. *Barrualdea* (*Interior*) margolanean leiho gisa agertzen bada ere, izan dezake orobat koadroaren barruko koadro baten antza edo oihaletik espazio sakonago batera ateratzen den pasabide batena. Oihalaren beraren formaren isla gisa, markoaren mugez ohararazten du. Atzera egiten ari den espazioaren adierazle gisa eta oihalaren ingerada gisa rol bikoitza jokatuz, flotatzen ari den karratuak edo laukizuzenak aurkarien borroka errepikatzen du, aurrerantzean ere Frankenthaler lanpetuta eduki zuena³¹. *11. zenbakia* (*Number 11*) oliozko eta arkatzezko zirriborroak, 1957koa hura ere, modu sinpleago batez berriz ere frogatzen du nola interpreta daitekeen laukizuzena perspektibaren sinbolo ezagut daitekeen baten gisara. Gure begia berehala eramaten du berriz goialdeko eskuineko izkinara eta horrela paperaren atzeko espaziora. Artistaren hatz-markek, hala ere, *Txangozaleak* (*The Sightseers*) margolanean haren sinadurak jokatzen zueneko oso modu bertsuan jokatuz, argi eta garbi iragartzen dute haren presentzia. Gainazalean utzi duen markak irudiaren plano laura garamatza berriz, eta fluxu-egoera etengabeen mantentzen ditu lehen plano eta atzealde. Zirriborro txiki horrek agerian uzten du Frankenthalerren obra handiago askoren egitura, zeinen konposizioa tinko kokatua baitago oihalaren planoan, eta, hala ere, harrigarriro lehergarriak baitira.

Flotatzen dagoen karratua orobat ikus daiteke *Biluzia (Nude)* margolanean, zeina 1958an eginiko pintura figuratibo bat baita. Obra horretan, gailuak erlazio estuagoa du Smithen eskulturarekin, zeinari Greenbergek Frankenthaler aurkeztu baitzion 1950ean. Hurrengo urtean, Frankenthaler Smithen etxera eta estudiora joan zen bisitan New York estatuen iparraldera, eta biek adiskidetasun sendoa lotu ziren, bi artiston obran eragina izango zuena³². Obraren bertikaltasuna eta haren izate antropomorfikoa ezohikoak badira ere Frankenthalerrentzat, ezaugarri horiek errepikatu egiten dira Smithen eskulturan zehar. Frankenthalerren *Biluzia (Nude)* koadroan negatiboa nola erabilia dagoen begiratzuz gero, argi geratzen da Smithen obrarekiko lotura. Smithen eskulturaren erradikaltasuna pinturarekiko haren solasaldian eta haren orientazio frontalean datza, plano piktoriko baten antzekoa baita³³. Frankenthalerrek bezala, Smithek sarri erabili zuen forma laukizuzen edo karratu bat, koadro baten marko baten antzerakoa, bere eskulturrei barrualde baten zentzua emateko. Smithek espazio hutsaren presentzia nabarmena baliatzen zuen artean, Frankenthalerrek oihal biluziak erabiltzen zituen antzeko xedeetarako. Smithek paisaia gaitzat maiz erabili izanak indartu egiten du haren obraren eta Frankenthalerrenaren arteko antza. *Hudson ibaiko paisaia (Hudson River Landscape, 1951)* bezalako obretan altzairuaren eta espazio negatiboaren artean dagoen erlazioa *Akreak (Acres, 1959)* bezalako obretan Frankenthalerrek lerroen eta pintura edo oihal-gune lauen artean egin zuen konbinazioarekin konpara daiteke. Era berean, *Biluzia (Nude)* obrako buruak, kubo itxurakoak, Smithen *Heroia (The Hero)* [*Heroiaren begia (Eyehead of a Hero 1950)* ere deitua] eskulturako gorputzaren antz handia du, altzairuzko laukizuzenaren barneko espazio huts batek eratzen baitu haren “bolumena”. Smithen obraren baitako espazio negatibo itxia puntuatzen eta aktibatzen duten bular triangeluarrak Frankenthalerren *Biluzia (Nude)* margolaneko begietan islatzen dira, zeinek areagotu egiten baitute, haien antzera, indar positiboaren eta negatiboaren arteko jokoak. Frankenthalerren *Biluzia (Nude)* koadroko buruan eskultura iradokitzeak izugarririo begien bistako bilakatzen da “gorputzaren” gainetik kokatua izan delako; gorputza, izan ere, oihalaren espazio negatiboak eratzen baitu. Marrazteko lerroa erabili izanak oihal “neutro”aren espazio negatiborako ezinbestekoak diren presentziaren bi balio desberdinak ezartzen ditu (buruan bezala), horrek ilusionismo eskultorikoaren sentipena ematen baitu, eta, baita ere, kolore-guneak erabili izanak (gorputzean bezala), erabateko lautasunean irauten baitute. Frankenthalerrek, orduan, anbiguotasun espazialeko beste geruza bat erantsi zion pintura marroi herdoilduko zerrenda horizontal batekin, oihalean zeharreko barra bat bezala ipinita. Terraza bateko erraila bezala dabil, oihalaren ikuslea espazio piktorikotik bereizten baitu. Frankenthalerrek antzeko lerroa kokatu zuen *Las Mayas* (1958) margolaneko gainazalean zehar, zeina baita New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-en dagoen Francisco de Goya-ren *Majak balkoian (Majas on a Balcony, ca. 1800–14)* obraren itzulpen literala. Goyaren konposizioa alderantzikatuz, Frankenthalerrek jatorrizko obraren egitura formala diseinatu zuen, Feeleyren eskoletan egin zuen bezala, bere artea galdera honen mendean jarritz: “Axolako luke alderantziz jarriko bazenu?”³⁴.

Garai horretan, islaren eta orekaren ikerketetan zuen interesarekin adostasunean, badirudi Frankenthalerrek atzera begiratu ziola Pollocken 1951ko bere koadroetan espazio negatiboa azpimarratu izanari. Frankenthalerren 1958ko beste koadro bertikal batek, *Neguko ehiza (Winter Hunt)*, aipamen zuzena egiten dio *14. zenbakia (Number 14, 1951)* obrari.

Pollocken koadroaren Erdiko espazio negatiboaren barruan azeri forma bat ikusirik, Frankenthalerrek isla positibo gisa birstortu zuen, otso beltz baten tankeran, *Neguko ehiza (Winter Hunt)* obran³⁵. Ironikoki, irudi ezkutatua borrokan ari da oihaleko espazio “negatibo” astun eta pintatu gabearekin,

zeinak gorputzak *Biluzia (Nude)* koadroan bezala jokatzen baitu. Bi azeri forma ikusten dira berriz *Udazkeneko baserria (Autumn Farm)* margolanean, eta, era berean, berdin dira atzealdea nola silueta marraztua duten objektuak.

Frankenthalerrek figuraren eta zoruaren arteko dikotomia disolbatu izana are iturri antzinagokoek elikatua zegoen. 1953an Espainian zehar bidaiatzen ari zen bitartean, artistak postal batean kontatu zion Greenbergi zer-nolako gogo beroko erreakzioak izan zituen Espainiako Altamira haitzuloko historiaurreko pinturak ikusi zituenean. Kontatu zion nola “sabaiko ingeradek animalien formekin bat egiten duten —esate baterako, konkor handi bat bisontearen ipurgaina dagoen sabaian...— Neurririk gabeko oihal baten gaineko koadro itzel bat dirudi guztiak”³⁶, eta beraren koadroekin konparatzen zituen. Haren esanahiaz ere idatzi zien beste lagun batzuei, bai eta honela deskribatu ere: “erdia pintura eta erdia eskultura”; eta “sabaiko gainazalaren testura zakarra eta lurraren eta odolaren kolore ederrak” aipatu zizkien³⁷. Handik urte batzuetara, 1958an —*Biluzia (Nude)* ere egin zuen urtea—, Frankenthalerrek *Haitzuloen aurretik (Before the Caves)* egin zuen, Altamirara eta Lascauxera egindako bisitak gogoratzen dituena. Obrak Frankenthalerrek 1953ko idatzian aipatutako lur koloreak eta haitzuloetako pinturretan ikusitako marrazki kaligrafikoak eta gunee lauak erakusten ditu. Haitzaren gainazala artista primitiboen materialarekin integratzen den bezala, Frankenthalerren oihaleko zuntzek bat egiten dute bere pinturarekin.

Frankenthaler, Rosek idatzi zuen bezala, “tradizioaren baitan pintatzea” zen³⁸, iraganeko eta orainaldiko arteari begiratzea etorkizunerako bide bat ematen den bitartean. Frankenthalerrek oihala material eskultorikotzat onartu izana, hari erantsi zion pintura bezain primarioa, gauzatze aurrerazale bat izan zen, 1960ko eta 1970eko hamarkadetako artea iragarri zuena, eta kategoria horiek areago hautsiko zituen. Frankenthaler bera pentsamendu polemikotik urrun egon da urteetan zehar. Berez formalista izan den arren, trebeki negoziatu zuen formalista/gestural debatea eta bere ikuspegi propioari eutsi zion bi jarrera horietatik ezeinekin zuzenean bat egin gabe. Sakontasunaren ilusioa ahalbidetu zuen — bai eta keinuarena, eduki emozionalarena eta gaiari buruzko aipamenena ere— bere pintura “lau”etan. Mantxa bustien bere teknikaz sortutako planoak gorabehera, Frankenthalerrek ez du bere burua kolore-gunetako pintoretzat jotzen. Haren obra espresionismo abstraktuaren eta post-piktorizismoaren artean dago. Kategoria edo baldintza definituen arteko posizio horri esker hartu izan da Frankenthaler trantsizioko artistatzat. Barok hau gogorarazi zigun: “Espresionismo abstraktua kubismoa bezain garatzen zaila zen”. Frankenthaler salbuespen bat izan zen hori egiteko haren trebetasunean. “Zubi bat izan zen”, Louisek esan zuen bezala, “Pollocken eta posible zenaren artean”³⁹. Hala ere, Frankenthalerren obra, paregabea bere propietateengatik, haren patu propioa da, eta, zentzu horretan, *Mendiak eta itsasoa* metafora egokia da Frankenthalerren obrarentzat. Eskozia Berrian ikusi zuen ozeanoaren eta labarren konbinazio ezohikoak egin zion zirrarez, biak berriz bildu zituen artistak bere oihalean; aurkarizat hautemandakoen topaketa hori da Frankenthalerren koadroei etengabe beren originaltasuna ematen dien eta bere ikusleak liluratzen dituen leitmotiva.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharrak

1. Irving Sandler, *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties* (New York: Harper & Row Publishers, 1978), 16. or. Liburu hau iturri ezin baliotsuagoa da eta bikain deskribatzen du New Yorkeko Eskolako lehenengo eta bigarren belaunaldiko artistak lan egiten zuten ingurunea. [itzuli]
2. Carl Belz, *Frankenthaler: The 1950s*, erak. kat. (Waltham, Mass.: Rose Art Museum, Brandeis University, 1981), 10–11. or. Ikus baita ere Phillis Rosenzweig, *The Fifties: Aspects of Criticism in New York*, erak. kat. (Washington, D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 1980), 15., 23. or.; Clement Greenberg, “American Type Painting”, *Partisan Review* (New York), 22, 2. zk. (1955eko udaberria), 179–96. or.; eta Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, *Artnews* (New York) 51, 8. zk. (1952ko abendua), 22–23., 48–50. or. [itzuli]
3. Hemen aipatua: Henry Geldzahler, “An Interview with Helen Frankenthaler”, *Artforum* (New York) 4, 2. zk. (1965ko urria), 37. or. [itzuli]
4. “Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?” *Life* (New York) 27, 6. zk. (1949ko abuztuak 8), 42–44. or. [itzuli]
5. Sandler, 15–16., 37. or. [itzuli]
6. Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, *Art International* (Zurich) 8, 5–6. aleak (1964ko uda), 63. or. [itzuli]
7. Ikus, bereziki, Friedel Dzubas, “Is There a New Academy?” *Artnews* (New York) 58, 6. alea (1959ko iraila), 37. or., Hamargarren Klean agerian zegoen “asperra eta autokonplazentziaren errepikapen amaiezina” aipatzen zituena. [itzuli]
8. Hemen aipatua: Geldzahler, 37. or. [itzuli]
9. Rosenberg, 22–23., 48–50. or. [itzuli]
10. Barbara Rose, “Painting within the Tradition: The Career of Helen Frankenthaler”, *Artforum* (New York) 7, (1969ko apirila), 30. or. [itzuli]
11. Ibid. [itzuli]
12. Zorretan nago bai John Elderfieldekin eta bai Barbara Roserekin artistari buruzko beren monografietan egindako Frankenthalerren azterketa zehatzagatik eta sentikorreratik. Ikus Elderfield, *Frankenthaler* (New York: Harry N. Abrams, 1989); eta Rose, *Frankenthaler* (New York: Harry N. Abrams, 1972). [itzuli]
13. Rose, *Frankenthaler*, 16. or. [itzuli]
14. Gene Baro, “The Achievement of Helen Frankenthaler”, *Art International* (Zurich) 11, 7. zk. (1967ko irailak 20), 33–35. or. [itzuli]
15. Ikus artistak Wallace Harrisonekin egindako ikasketen deskribapena hemen: “A Conversation”, katalogo honetan. Frankenthalerrek neguan Harrisonekin lan egitea aukeratu izanak ezaugarritzen du emakume hark bide gutxien ibilia hautatzeko zuen joera. Ikasle gehienek beste aukera hautatu zuten, alegia, Hans Hofmanekin ikastea, ezagunagoa zenez. [itzuli]
16. Henry McBride, “The Creative Act”, *Artnews* (New York) 48, 10. zk. (1950eko otsaila), 17. or. [itzuli]
17. Rose, *Frankenthaler*, 23–24. or. [itzuli]
18. Rose, “The Second Generation: Academy and Breakthrough”, *Artforum* (New York) 4, 1. zk. (1965eko iraila), 61. or. [itzuli]

19. Irving Sandler, "Hans Hofmann: The Pedagogical Master", *Art in America* (New York) 61, 3. zk. (1973ko maiatza-ekaina), 48-55. or. [\[itzuli\]](#)
20. Elderfield, 58. or. *Henri Matisse* erakusketa Museum of Modern Art egin zen, 1951ko azaroak 13-1952ko urtarrilak 13. [\[itzuli\]](#)
21. Elderfield, 43. or. [\[itzuli\]](#)
22. Frankenthaler, egilearekiko solasaldia, 1997ko urriak 2. [\[itzuli\]](#)
23. Hemen aipatua: Geldzahler, 37. or. [\[itzuli\]](#)
24. B. H. Friedman, "Towards the Total Color Image", *Artnews* (New York) 65, 4. zk. (1966ko uda), 67. or. [\[itzuli\]](#)
25. Frankenthaler, egilearekiko solasaldia. [\[itzuli\]](#)
26. Hemen aipatua: Baro, 33. or. [\[itzuli\]](#)
27. Robert Goodnough, "Pollock Paints a Picture", *Artnews* (New York) 50, 3. zk. (1951ko maiatza), 38-41., 60-61. or., Hans Namuth-en argazkiekin. [\[itzuli\]](#)
28. Hemen aipatua: Geldzahler, 36. or. [\[itzuli\]](#)
29. E. C. Goosen-ek hau dio: artistarentzat "ziurgabetasunekoa izan zen garai" horrek "haren obrarik harrera onekoan" ekaitzi zituen... "Ez dira hain ezagunak eta hain ulertuak... oraintsuko koadro horiek... oihal gordin baten eremuan flotatzen dute, pinturaren seriotasunaren bizkar barre egiten dutela dirudielako, beharbada, zeina lotua baitago... begirada landu batekin". Ikus Goosen, "Helen Frankenthaler", *Art International* (Zurich) 5, 8. zk. (1961eko urriak 20), 78-79. or. [\[itzuli\]](#)
30. Dore Ashton, "Helen Frankenthaler", *Studio International* (Londres) 170, 868. zk. (1965eko abuztua), 54-55. or.; eta Karen Wilkin, *Frankenthaler: Works on Paper 1949-1988*, kat. erak. (New York: George Braziller, 1984), 66-68. or. [\[itzuli\]](#)
31. Bai Edward Fry-k (*David Smith*, erak. kat. [New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1969], 13. or.) eta bai Karen Wilkin-ek (*David Smith* [New York: Abbeville Press, 1984], 100. or.) iradoki dute ezen Smithek bere eskulturaren kolorean zuen interesa Frankenthalerren eraginari zor zitzaioa, aldez. Ikus baita ere Wilkin, "Frankenthaler and Her Critics", *The New Criterion* (New York) 8, 2. zk. (1989ko urria), 21-22. or. [\[itzuli\]](#)
32. Fry, 11. or. [\[itzuli\]](#)
33. Rose, *Frankenthaler*, 16-17. or. [\[itzuli\]](#)
34. Ibid. 39-40. or. [\[itzuli\]](#)
35. Frankenthaler, Altamirako haitzuloko pinturen xehetasuna duen postala, Santanderretik 1953ko abuztuaren 9an Clement Greenbergi bidalia. American Arteko artxiboak, Smithsonian Institution, Washington, D.C. [\[itzuli\]](#)
36. Frankenthaler, Altamirako haitzuloko pinturen xehetasuna duen postala, Santanderretik 1953ko abuztuaren 9an Sidney Phillips jaunari eta haren emazteari bidalia. American Arteko artxiboak, Smithsonian Institution, Washington, D.C. [\[itzuli\]](#)
37. Rose, "Painting within the Tradition", 28. or. [\[itzuli\]](#)
38. Baro, 33. or. [\[itzuli\]](#)
39. Hemen aipatua: John Elderfield, *Morris Louis*, erak. kat. (New York: The Museum of Modern Art, 1986), 13. or. [\[itzuli\]](#)