

Paris: Arteen hiriburua, 1900 - 1968

GUGGENHEIM BILBAO

SARRERA.....	3
PARIS-NEW YORK: AURKAKOTASUNA ETA ARBUIOA.....	17

SARRERA

SARAH WILSON

Montmartre, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés eta Auzo Latindarra: Parisko leku horiek, XX. mendeko pinturaren eta eskulturaren une jakin batzuei elkarturik, historia politikoz eta artistikoz kargatuak daude. Oraindik geratzen dira kronika horren aztarnak aurkitzeko Parisko kaleetan, mundu artistiko garaikide sutsuaren azpian, hark beste esparru eta jarduera-foko batzuk baititu.

Charles Baudelaire-k, XIX. mendeko poetak, luze idatzi zuen *flâneur*az, Haussman baroiaren galeria komertzialetako eta bulebar zabaletako Paris modernizatuan barrena paseatzen den dandyaz, alegia. 1930eko hamarkadan, Walter Benjamin idazle aleman Frantziako hiriburuan deserriratuak hango galeria estalien jaiotzari eta heriotzari lotutako proiektu anbiziotsu bati ekin zion, eta lan horren emaitza “Paris, XIX. mendeko hiriburua” *collage* literario handia izango zen, baina Benjaminek amaitu gabe utzi behar izan zuen obra nazien jazarpenetik ihes egin beharrez¹. *Flâneur*ari edo *flâneuse*ari buruzko literatura gero eta handiagoa eta liluragarriagoa da, eta mende hartako paristarrei orientatua dago, oro har², baina ez ditu aintzat hartzen Parisera lanera edo han bizitzera etorri zirenak, eta ez du esaten bisitari bakoitzak, artista bakoitzak —Chagall Errusiatik, Maria Elena Vieira Portugaletik, Zao Wou-Ki Txinatik, edo Soto Venezuelatik— osatua zuela jadanik hiriaren bere ametsa³. Hiriaren iraganari eta orainaldiari hango kaleetan zehar ibiliz erreparatzen zion ibiltariak, *flâneur* edo *flâneuse* gisa ibiliz, ez Baudelaireren dandy frantsesaren —edo begiralearen zereginetan lagun duen ibilkidea ondoan duela paseatzen den frantses neskatxaren— *fin-de-siècle* lentinearen bitartez ikusitako perspektiba urrunduaz, etxean egotearen eta ez egotearen sentipen batez baizik, zeina funtsezkoa baita hiriaren izatasun kosmopolitan.

Benjamin ere *flâneur* zen, eta hain zuzen ere “hiri amestuari”ri buruzko pasarte literarioak hautatu zituen: “Rattier-ek ametsezko Paris bat dakar gogora, hark ‘Paris faltsua’ deitu ziona hura benetakotik bereizteko: ‘Parisik garbiena, Parisik benetakoena, existitzen ez den Paris’”⁴. “Existitzen ez den Parisek” hiriaren hamaika bertsio sortu zuen, izan Altzairuzko Harresiaren beste aldean sortua (ikus Katarzyna Murawska-Muthesius-en saiakera, 250-261. or.), izan Hollywoodetik ikusia (*Estatubatuar bat Parisen*, Vincent Minnelli-rena, Gene Kelly “artista” protagonista duela, hemen 1953an estrainatu zena), edo izan hirurogeiko urteteetan William Burroughs-ek oroitua, Fluxus-ek Raspail Bulebarreko American Center-en egoitzan egiten zituen *happenningen* testuinguruan. Burroughsek esaten zuen bezala: “Ametsak premia biologikoa dira, gizabanakoentzat eta baita kulturentzat ere. Eta artistak dira gure munduko ameslariak: gizarteko kiderik boteretsuenak dira, neurri batean, zeren eta haien ametsak errealitate bihurtuko baitira mila modutara eta mila lekutan. Baina ametsak ere bideak eta loturak behar izaten dituzte mundu osoko pertsonen buruetan errealitate izateko”⁵.

Paris, “XIX. mendeko hiriburua”, munduaren epizentro artistikoa eta intelektuala, harik eta Bigarren Mundu Gerrak hogeiko eta hogeita hamarreko urteetako Europa suntsitu zuen arte. “Paris, arteen

hiriburua” erakusketan, denbora bitarte luzeago batek eskaintzen duen argiztapena aukeratu dugunez, 1900etik 1968 bitartekoa, alegia —“la longue durée”⁶—, erronka hau onartzen dugu: 1945 geroztik XX. mendearen amaieraren aitzineko zalantza eta berraztertze aldiaren atarietaraino —orain “posmodernismo” tzat kalifikatzen den garaia—, Parisek lorpen artistiko eta intelektual gailenen erdigune gisa izan zuen rola erakustearena.

Koherentzia bisuala, narratiboa edo atmosferikoa duten ikuskizun dramatiko batzuen segida gisa sortua baldin badago ere, “Paris, arteen hiriburua” erakusketa orobat dagokio, *grosso modo*, atalkako zatiketa kontzeptual bati, eta atal horiek lerradura garrantzitsuak adierazten dituzte, ez bakarrik artearen historiaren munduan, baita ere hiriaren “topografia gogoangarria”, Monmartretik (*Les Demoiselles d’Avignon*en sorlekua) eta Picasso-ren kubismotik Montparnassera, Saint-Germain-des-Prèsetik Auzo Latindarrera. Guztiz adierazgarria da, inondik ere, “topografia gogoangarria” adierazpidea Durkheimgo eskolako soziologo batek sortu izana, Maurice Halbwachs-ek hain zuzen, gerora Holokausto naziaren biktimetako bat izango zenak⁷. 1945 aurretikako eta geroztikako Parisko munduen arteko etena artelanekin bakarrik ezin deskriba badaiteke ere, hondamenaren ondorioak erregistratuta daude: enblematikoki, adibidez, gerra aurreko Giacometti surrealistarengan, zeinaren gerra ondoko giza irudi argaldu brontzezkoak “Buchenwald-eko martiri haragigabetuekin” konparatu zituen Jean-Paul Sartre filosofoak⁸.

Halwachs jarraiki, “lieux de mémoire” en teorizazioak Parisko leku historikoen, hango monumentuen, haren xarmen, hango bandera eta tradizioen maisu-ikerketa bat eragin du⁹. “Lieux de mémoire” ez dira bakarrik Montmartre, Montparnasse, Saint-Germain-des-Prés eta Auzo Latindarra, Picassoren eta Dubuffet-en margolanak ere, Lipchitz-ren edo Giacometti-ren eskulturak ere oroimen kontzentratuko lekuak dira; eta halakoxea da, distantzia areagotzean, arte modernoa bera ere. *Farewell to an Idea*, “Adio ideia bati”, izan zen T. J. Clark historialariak hain zuzen ere gai hori lantzen duen argitalpen batentzat duela gutxi hautatu zuen izenburua, non jarrera abangoardista “arbasoen eta iraganeko agintarien” gaitzespenzat definitzen baitzuen, “ondasunen, plazerren, askatasunen, natura kontrolatzeko moduen edo informazio-emari infinituen bila”, baina jadanik “hondakinera” murriztua ikusten zuen iragan abangoardista¹⁰. Clarken agur ezkorri kontrajarririk, esan beharra dago ezen artelanen beren barruan dagoen energia, sormena eta ikuspena gai direla denboran zehar komunikatzeko; era berean, historialariaren berreraikitze proiektuak, nahiz zatiekin lan egin, merezi du.

Museo garrantzitsu batzuen muntaketetan oraintsu modan jarri da “historia ezeztatzea”, denboran eta espazioan elkarrengandik urrun dauden artelanen justaposizio iradokitzailearen bila¹¹. “Paris, arteen hiriburua” erakusketaren proposamena, aitzitik, historiaren koordinatuak *barnetik* iradokitzea da; erakustea, adibidez, nola biluzi erotiko batek, goi mailako gizartearen erretratu batek, “Mondrian eskola”ko abstrakzio geometriko batek edo paisaia oniriko surrealista batek hogeiko eta hogeita hamarreko paristar kronikaren parte diren, guzti-guztiak. Erakusketa kolektibo asko garai jakin bateko obren konstelazioan ardaztuak daude, eta erakusketa monografikoek, berriz, “obran zeharreko bitzta bat” aurkezten dute. Denbora-muga luzeago batean, “Paris, arteen hiriburua”k estilo eta material aldaketa bat-batekoak erakusten ditu, non garaiko giroak artista bati eragiten dion erreakzioa azaleratzen baita. Hemen ikusiko ditugu Picassok 1901 eta 1945 artean izan zuen eboluzio estilistikoaren alderdi ezagun batzuk, baina, baita ere, adibidez, Cesar-en obraren bat-bateko aldaketak, berrogeita

hamarreko urteetako burdina soldatuzko obretatik auto prentsatu baten haren *readymaderaino*, Marie-Laure de Noailles-en *Sunbeam*-a, 1961ekoa.

“Paris, arteen hiriburua” erakusketan aurkezten diren pinturak eta eskulturak, “ismo” garaikide guztiei ezinbestean atxikiak¹², beste arte-modu asko besarkatu zituen sormen-jario etengabe baten parte izan ziren: aintzat har bedi, esate baterako, Matisse-k poesiarekin, literaturarekin eta *beau livrerekin*, musikarekin, eszenografiarekin eta antzerkirako jantziteriarekin, dantzarekin, zeramikarekin, tapizgintzarekin, beiragintzarekin eta arkitekturarekin izan zituen harremanak, edo Fernand Léger-ek kulturaz eta dantza herrikoiez idatzi zituen idazkiak eta zineman egin zituen lanak¹³. Frantziatik kanpo hain ezagunak ez diren artistek ere, hala nola Jean Bazaine-k, baliabide desberdinak landu zituzten lankidetzaproiektutan: Bazaineren beirate flamigeroak, Saint-Séverin elizako barrualde gotikorako 1964-1969an sortuak, adibide bikaina dira eta Saint-Michel auzoan zehar ibiltzen diren guztientzat oso ezagunak¹⁴, Pierre Buraglio-k Saint-Germain-des-Prés beraren barruan eraberritu zuen Saint-Symphorien kapera ondo gordetako sekretu bat den neurrian¹⁵.

Azkenik, hitz bat *parisiennei* buruz: Suzanne Valadon eta Marie Laurencin Montmartren, Tamara de Lempicka, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp eta Paule Vézelay Montparnassen, Germaine Richier eta Maria Helena Vieira da Silva Saint-Germain-des-Présen, Alina Szapocznikow, Poloniakoa, Ruth Francken Pragakoa eta Niki de Saint Phalle Parisen, New Yorken eta Los Angelesen artean hegan hirurogeiko hamarkadan. Emakume artista sendo asko ordezkatuta daude gehienbat gizonezkoena zen mundu artistiko hartan. Hemen aipatu beharra dago Assia Granatouroff bezalako modelo ospetsuen nortasuna eta profesionaltasuna¹⁶, bai eta Berthe Weill, Katia Granoff, Jeanne Bucher, Lydia Conti, Iris Clert, Denise Réne eta Dina Vierny (garai batean Aristide Maillol eskultorearen modeloa izan zena) bezalako galerista-jabeen dedikazioa eta ernetasuna¹⁷. Figuration Narrative, hirurogeiko hamarkada amaierakoa eta hirurogeita hamarrekoko hasierakoa, eta Support-Surface, lehen basea Nizan izan zuena eta 1968tik aurrera ospetsu egin zena¹⁸, mugimenduak izan ziren, beharbada, soil-soilik gizonezkoen elkarte abangoardisten azken adibide bideragarriak (haien jatorrizko eredia bezala, Marinettiren futurismo misoginoa Lehen Mundu Gerra baino lehen) manifestuak, aldizkariak, opuskuluak eta gainerakoak zituen eredu politiko batean. 1900etik 1968ra bitarteko talde-argazkiek, Galerie Louis Carré soil-soilik gizonezkoen taldeko gaur egungo gonbidapenetara luzatzen direnak, baieztatu egiten dute analisi hori. Sophie Taeuberrek eta Maria Elena Vieira da Silvak bestelako maila eta nagusitasuna hartu zuten orain dela gutxi “Inside the Visible”¹⁹ erakusketan sartu zituztenean, baina askoz ere gehiago ikertu beharra dago, emakume artisten, haien lan-ohituren eta 1968 arteko Parisko mundu artistikoan izan zuten rola ikuspegi osatuago bat emateko²⁰. Marie Raymond-en kasua (Yves Klein-en ama) eredugarria izan daiteke horri dagokionez, haren harrera-jaiak eta Salon des Indépendants-en epaimahaian izan zuen jardunak garrantzitsuak izan baitziren²¹.

MONTMARTRE ETA PARIS 1914 BAINO LEHEN

Montmartren, hiriaren ikuspegi apartak dituen muinoan, alegia, zeina Corot-ek, Van Gogh-ek eta Renoir-ek famatua zuten jadanik, artista espainiar batek, Pablo Picassok, eta artista frantses batek, Georges Braque-k, mendebaldeko artearen perspektiba tradizionalak apurtu, eta inpresionisten

ikuspegi urbano atmosferikoak eta kromatikoak gaitzetsiko zituzten. Pintura berriak, kubismoak, mende aldaketaren *vanitas* antzeko zerbait bilakatu zituen Manet-en hemeretzigarren mendeko tabernak eta kafe-kontzertuak: biolin bat, Suze botila bat, eguneko egunkari puska bat aski izango ziren orainaldi bohemio bati eginiko poema bat sortzeko. Jatorrizko “Wild Men of Paris”²², *fauveak*, zeinen obra hiriburuaren aldiriekin edo L’Estaque-ko eta Collioure-ko hegoaldeko hondartzekin elkartu ohi baita, sarri ibili ziren Le Rat Mort bezalako Montmartreko kabaretetan; Derain-en [neska dantzari eseriak](#) taldeak ekarritako kolorearen askatze zin-zinez aparta eta egikeraren askatasuna frogatzen du. Jatorri poloniarreko Guillaume Apollinaire poeta, garai hartako kritikaririk kezkatuena eta bikainena, *fauveen* eta kubisten arteko katebegi gisa aritu zen, Derainekin eta Raoul Dufy-rekin molde “mediebalistetan” lan eginez, Picassorekin, berriz, “poetika” kubistan jolastuz edo bere liburuan *Les peintres cubistes: méditations esthétiques* (1913)²³ mugimendu artistiko berriak sustatuz. Obra horretan “orfismo” izenez bataiatu zuen espazio disolbatzaile kubistaren eta Robert eta Sonia Delaunay-ren kolore prismatiko eta planetarioen bat egitea. Literaturaren munduak kubisten eta orfikoaren artearekiko zuen hurbiltasuna bikain sinbolizatuta dago Albert Gleizes-en *Figuière editorearen erretratuan* (1913), non izenburuek literalki salto egiten baitute figuraren atzean lerrokatutako liburu-bizkarretatik²⁴. Natalia Goncharova-ren [argi elektrikoaren ikuspegi dinamikoak](#) orfikoengana hurbiltzen du artista hori italiar futuristengana bezainbat (zeintzuek 1912an Paris indarka hartu baitzuten argia eta lastertasuna “indar-lerro” gisa irudikatuz), baina komeni da gogoratzea ezen haren obrak beste mundu batean duela jomuga, musikazko, dramazko eta ekialdeko ikuskizunen munduan, alegia: Errusiar Balleten munduan.

Fauno baten siesta balleteko eszenografia pastoralak, Nijinskyk dantzatua Claude Debussy-ren musikarekin, aurrerapen bat izan zuen Henri Matisse-ren (1905–1906) *Le Bonheur de vivre*ko “Urre Aro”ko ninfa, satiro flauta-jotzaile eta giro bukolikoan. Pertsonaia horiek *Musika* eta *Dantza II* (biak 1910ekoak) koadroetako atzealde urdinez eta berdez zatituaren gainean dantzan ari diren figura primitiboago, biluzi eta gorri berehala bilakatu izanak Igor Stravinsky-ren *Udaberriaren sagara* balleteko espiritu oso antzeko bat islatzen du, zeinak hain berria eta diskordantea izanik sekulako zalaparta sortu baitzuen Théâtre des Champs-Élysées-en, 1913an. Hala ere, “Paris, arteen hiriburua” erakusketa, denbora-tarte hain luzea eta ikuspegi hain zabala duenez, instalazio bortitz sail baten gisara uler daiteke, baina, oso giro desberdinekoak diren arren, hiriari estuki lotuta daude guzti-guztiak. Beraz, alde batera utzi dira iragan klasikoaren aurkezpenak, ikuspen orientalistak, proventzar paisaiak edo Mediterraneoko hondartzak, eta Parisen inpresioa, hiriarena berarena, lehenetsi da —obra erabat abstraktuen presentziak horretarako bidea beti eman ez badu ere—. Ia salbuespenik gabe, hemen aurkeztutako obrak Parisen eginak dira. Horregatik Matisse, 1917an behin betiko joan baitzen Frantziako hegoaldera bizitzera, ez da hemen ageri data horretatik aurrera. (Kenneth Silver-en saiakerak, 118-127 or., seinatzen du zer garrantzia duen Mediterraneoko munduak paristar artistentzat). Marcel Duchamp-en ikusezintasuna, 1913an jarri baitzuen ikusgai New Yorkeko Armory Show-en bere *Biluzia eskailera bat jaisten* eta 1915ean Estatu Batuetara emigratu baitzuen, justifikatuagoa egongo da agian, zeren eta, Matisserena ez bezala, harena ez baitzen izan Parisen hamarkada askoan “erakusketak egitearen presentzia”, absentzia baizik, lehenik ahantzia izan zena, eta gero, berriz, gogoangarria. Hirurogeiko urteetan itzultzen ikusiko dugu Duchamp, elkarren kontrako bi artista talderen aita gisa: Nouveaux Réalistes, hark asmatutako *readymade* objektuaren jabe egiten direnak, eta, alderantziz, Figuration Narrativeko pintoreak, zeinen [Duchamp-en bizitzaren, heriotzaren eta hiletaren poliptiko “errealista” handiak](#) indarrez erreklamatzeko baitu pintatzeko eskubidea Duchampek berrasmatu zuen Mona Lisa XX. mendeko ikono gisa, hari biboteak eta epitetoak

nahierara jarritz eta kenduz. Hirurogeiko urteetan Mona Lisa izango zen ez bakarrik Louvreko *readymade* bat, izango zen, baita ere, Frantziaren sinbolo bat, 1963ko urtarrilean Washingtoneraino Atlantikoa zeharkatu zuena André Malraux kultura ministroarekin. Baina ekainean De Gaulle lehendakariaren erabakiz Frantzia NATOtik sumindurik irten izana errepresaliak hartzeko gonbita izan zen estatubatuarrentzat, eta New Yorkeko galeria-jabeek politikarien eta diplomatikarien ereduari jarraitu zioten, eta horrek ondorio saihetsezinak eragin zizkion frantses arte-merkatuari. Antzina-antzinatik artea atxikita egon zaio ez bakarrik leku, estilo eta ospe pertsonalei, baita botere politikoari ere.

MONTPARNASSE ETA PARIS HOGEIKO ETA HOGEITA HAMARREKO URTEETAN

Baliteke Duchampek Lehen Mundu Gerra baino askoz lehenago erabaki izana ezen pintura jarduera zaharkitu bat zela, baina École des Beaux-Arts-en barruan eta Académie Julian edo Académie de la Grande-Chaumière bezalako estudio pribatuetan, Matisse edo Fernand Léger bezalako abangoardistek irekitako estudioetan, La Ruche-ko estudioetan (Montparnasseko “erlaintza”) edo banakako artistenetan, pinturak aurrera jarraitu zuen²⁵. Hogeiki eta hogeita hamarreko urteetako biluziek, [Foujita-ren biluzi](#) dekoraziozko eta probokatiboetatik hasita Jean Fautrier-en figura beltz ilunetaraino (zeinari Marcel Zahar-ek “gure garaiko pintorerik tragikoena” deitu baitzion 1930ean), frogatzen dute ez bakarrik putetxe giroko erotismo indartsua, Le Sphinx²⁶ bezalako luxuzko lekuetan edo [Kiki de Montparnasse](#)-ren figuran, baita ere sexualitateak eta sakratua denak beren forma inpersoneletan talka egiteak duen erritu-dimentsioa. Fautrierren eta Chaïm Soutine-ren natura hil bakanez lotura begien bistakoak erakusten dituzte animaliatasunaren eta heriotzaren artean: Rembrandt-ekiko (Fautrier basurde beltzen sail bikainean eta *L'Homme ouvert*-en [Autopsia], 1928 ingurukoa) eta Chardin-ekiko kidetasunek Louvrek frantses arte modernoan etengabe izan duen magnetismo etengabea islatzen dute. Ez da ahaztu behar Soutine bezalako pintoreen pobrezia eta bere borondatezko gabezia, beren herrietatik, beren familietatik eta ingurune erlijiosoetatik urrun; ezta ere Parisek, askatasunaren eta tradizio liberalaren itsasargia zenez, harrera ona egin ziela bai jazarpen politikotik eta erlijiosotik ihesi zetozen komunitate ugarietara eta bai arrazoi ekonomikoengatik etorritako erbesterratu saldo bati. Hogeiko urteetan, metropoliseko lan-indarrean jende horrek zuen presentziak agerian uzten du nola negartzen zuen Frantziak, bere axaleko distiraren azpitik, Lehen Mundu Gerran galdutako gazte belaunaldi baten galera. Émile-Antoine Bourdelle-ren *La France* brontze handia, Palais de Tokyo berriaren eskailera gainean 1937an garaile ageri zen Palas Atenea martziala, hain zuzen, 1914-1918ko gerran Montauban-en eroritakoei egindako monumentu gisa sortua izan zen hasieran²⁷.

Hogeiko eta hogeita hamarreko urteetako jazzaren aroko Parisen abangoardiako hainbat estilo aurkitzen dugu aldi berean, hala nola Mondrianen eta haren eskolaren zorrotasun neoplastizista, Picassoren indarkeria postkubista, oinarrizko kolorez gauzaturia [Pintorea eta modeloa, Paris](#) koadroan, 1928koa, eta Fernand Légerren eta Picabia-ren silueta probokatzailerak. [La feuille de vigne](#) (Mahats-hostoa) (1922) koadroan, Picabiak, pinturari, Louvreri eta frantses tradizioari gaizto irain egiteaz gainera, parodiatu egiten du bai Ingres-en *Edipoa eta esfingea* (1808) koadroa, bai biluziak genero gisa duen itxurazalekeria (genitalak ikusezinak dira, noski, silueta beltz horretan) eta bai Ingresen beraren “marrazkia artearen zintzotasuna da” aforismoa, “*dessin français*” idatzi baitzuen ume tankerako

moldezko letrez pinturaren gainean. Parodiak paradoxa bat sortzen du, ordea; Ingresi zor dio Picabiak bere gaia, eta hala eskala monumentalak nola obra kontu handiz egin izanak —paretetako Ripolin esmaltean eginagatik— haren pretentsioak salatzen ditu. Duchampekin edo Picassorekin lehian aritzeko Picabiak etengabe izan zuen grina kontraesanean egon zen beti donjuan dirudunaren, ironikoaren eta axolagabearen haren maskararekin²⁸. Garai horretan elkarren aurka aritu ziren “Goragoko arte” eta abangoardiaren “ezker” eta “eskuin” estiloen esanahi sakonaren analisi bat, bai eta Art Décorekiko —barne-diseinua, altzariak, moda, bitxigintza— erlazioarena, oso faltan botatzen da artearen historia konbentzionalean, haren sailkapenek baztertu egiten baitituzte arte “dekoratiboak”, eredu monografikoak edo estiloan oinarrituak lantzen dituztenez, eta, nolana ere, dialektikaren baliabidera joz bideratzen baitituzte kontraesanak: kubismoaren eta haren “etsaiak”, abstrakzio geometrikoa surrealismoaren, poskubismoaren edo errealismoaren “kontra”²⁹. Aldiz, generoaren ikuspegitik hogeiko eta hogeita hamarreko urteen oraintsu egindako analisisiek obsesio handiegiz ardaztu dira Duchampengan, Man Rayrengan eta “baztertuen” aurkikuntzan, nola diren, adibidez, Claude Cahun argazkilaria surrealista lesbiana edo emakume pintore surrealista. Eta, baita ere, Brancusi-ren generoen jokoaren azterketa oraintsukoenean eta sofistikatuenek, *X printzesa* (1915-1916) bezalako obra faliko eta distiratsuan, baztertu egiten dute laka eta xaflatuen, marrazo-azalen eta belus lisatuen, berriketa zaratatsuen, afektazio itxuratiaren eta aberastasun nabarmenkeriazkoen mundua, halakoxea baitzen, izatez, Art Décoren mundua³⁰. *Anna de Noailles goi mailako gizarteko poetaren erretratu*, Kees van Dongen-ek pintatua, Max Beckmann-ek pintatutako *soirée* txit dotoreetako ibilerak, Tamara de Lempickaren *amazona lesbiana eskandalagarria*, baita Picassoren *Olga* erretratu hunkigarri eta errealista ere; obra horiek guztiek erdizka ikusten uzten dute jazzaren aroko abstrakzio abangoardistak kokatuta zeudeneko mundua, eta, izan ere, nabarmendu egiten dute erretratu-pinturak testuinguru hain abangoardistan zuen funtzio iraunkorra.

Miró-ren edo Alexander Calder-en objektu dadaistak eta zirku-surrealismoa ere mundu horren parte ziren: Marie-Laure de Noailles mezenasi errazagoa izango zitzaion neskame-morroien geletan *arantzadun lisaburdina* batekin topo egitea (*Cadeau*, 1921-1970) edo Man Rayk *paketatutako josteko makina* batekin (*Isidore Ducasse-ren enigma*; 1923) haien homologo erabilgarriekin baino. Ozenfant-en eta Le Corbusier-en (Charles-Édouard Jeanneret) “purismoan”, koktel-ontzi leunduaren eta sifoiaren siluetak Suze edo anis espainiarren botilaren ordean ageri dira, haien etiketak agertuak baitziren Montmartreko kubismoaren pinturretan eta *collage*etan.

Azken hogeita hamar urteetan, ordea, amesgaiztoen antzoki batean sartuko gara. Salvador Dalí-ren eta René Magritte-ren “eskuz egindako pinturak” fantasia sexual izendaezinak atereak zizkioten jadanik oihalari, hogeiko urteetako “automatismo” surrealisten esperimenduak —adibidez, André Masson-en harea isuriko pinturak— baino askoz aztoratzaileagoak. Biharamuneko ajearen ordua, *cafard après la fête*rena³¹, 1929an markatu zuten New Yorkeko Burtaren porrotak eta europar arte-merkatuaren hondoratzeak; baina faxismoaren goraldiak itolarri eta zorabio sentipen gogorrago bat eragin zien Max Ernst alemana bezalako surrealistei: munstro suntsitzaileen, espazioan flotatzen dauden gorputzen, eta, baita ere, monumentuen ikuspenak, hala nola Porte Saint-Denis hondakinetan gau-paisaia suntsitu baten barruan, hurbiltzen ari zen lazturaren metafora profetikoak ziren. Izan ere, Ernst-en eta beste artista askoren kasuan, hala nola Lipchitz edo Marc Chagall, Parisko ametsaren hondamenak beste erbeste baten ordua joarazi zuen. “École de Paris” judua itzali egin zen; judu asko deportaziora eta heriotza ziur batera zorigaiztoan bideratuta suertatu ziren.

SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS: OKUPAZIOA ETA BERRERAIKITZEA

Brassai hungariar argazkilariak gogoan zituen Picassorekin izan zituen berriketak Okupazioaren urteetako Parisen, Saint-Germain-des-Préseko kanpandorre iluna plaza ilunaren gainean zelatari bat bezala zutitzen zenean³². De Flore eta Deux Magots kafetegiek 1945etik geroztikako garaiko gidoi “existentzialista”ren idazleak hartzen zituzten beren baitan, Jean-Paul Sartre filosofoa buru zutela. Okupazio naziaren peko itzarote eta luto garaia Picassoren eta *Braqueren vanitasen* gorpuzten da; “urte eroen”, *les années folles*, damuak agerikoa dirudi, batik bat Braquerengan. Francis Gruber-en edo Bernard Buffet-en autoerreturatuek “errealitatera” itzultze bat adierazten dute, Jean Hélion bezalako pintoreengan oihartzuna duena. Hélion hogeita hamarreko urteetako *abstrakzionista kosmopolita* zen, eta gerran izan zituen esperientziek apurtu egin zuten hark artearentzat irtenbide “formalistetan” zuen fedea, eta, lerro eta kolore antolamendu geometrikoak alde batera utzirik, biluzira, estudiora, mahai hutsera, ogi puskara itzuli zen. Hor dugu, bada, orainaldi bizi baten barruan kontraesan estilistikoan dauden bi belaunaldiren adibide paradigmakoa: Parisa gazte abstrakzionista asko joaten ziren garai hartan, ziur baitzeuden harrera ona izango zutela Salon des Réalités Nouvelles-en³³.

Beste arte-mota batek, “art autre” batek, Michel Tapié kritikariaren arabera, errealismoari aurre egin zion, baita ere, berrogeiko urteetan. Jean Fautrierren eta Jean Dubuffeten obra materikoak kolpe hutsa izan ziren ikusle finentzat 1945etik 1947ra bitartean. Fautrierren *Bahituak* estetika goreneko produktu bat ziren, baina nabarmen porrokatua eta orbanekin desitxuratua; koadro horiek *épurationen* garaian erakutsi ziren —Frantzia osoan errepresalia basatiak eragin zituzten purga garaia— eta haien esanahia ez zen huts-hutsean atzera-begirakoa. Dubuffeten gorputz eta paisaia zikinduak eta zirrimarratuak anarkismozko eta isekazko umore beltza kontrajartzen diote Fautrierren erotikotasunaren eta tragikotasunaren konbinazio aztoratzaileari. “Absurdoaren” dimentsioa, filosofia existentzialistarentzat hain garrantzitsua, faltan egoten da maiz gerraondoko Giacomettiren harrera kritikoa: haren *Figura garaiak* (1947) —berrogeiko urteetako oihua— Samuel Beckett-en idazlanetan berriz agertuko zen irrigarritasunaren elementu ezinbesteko hori dauka: 1961ean Giacomettik haren *Godoten esperoan* antzezlanerako dekoratuak sortu zituen Théâtre de l’Odéon-en.

Gerraondoko Parisek Galerie Maght dirudunean surrealismoa berpizten ikusi zuenean, gertaera hark zerikusi gutxi zuen Saint-Germain-des-Présekin: garai hartan itzuli ziren Parisera Ameriketatik Roberto Matta bezalako pintoreak. André Breton lider surrealista Ameriketara egotea gaitzespen-iturri etengabea zen Europako gerra Frantzia barruan edo kanpoan pairatua zuen artisten belaunaldi gazteago baten aldetik, adibidez, CoBrA taldeko kideak, Kopenhagekoak, Bruselakoak eta Amsterdamgoak. Louis Aragon lehen idazle surrealista izandakoa zen orain Alderdi Komunistaren politika artistiko bikoitzaren zuzendaria: langile-borroketara bete-betean emandako errealismo sozialista, fribolitate surrealisten erabat kontrakoa zena, alde batetik, eta horrekin konbinatuta, komeni zenean, Picasso edo Léger afiliatuen erakusketetara edo ekitaldietara joatea, edo ospe handikoa poetenetara, nola zen, adibidez, Paul Eluard, surrealista ohia hura ere, Aragonekin bat zetorrena Bretonek historiaren trena galdu zuela pentsatzean. Gerraondoko surrealismoa “magia beltzaren” kutsua hartzen ari zen bitartean, batez ere Victor Brauner errumaniarraren pintoretan, *rapprochement* kezkarriago bat gertatzen ari zen surrealaren eta Jean Dubuffet artistak “art brut” eta medikuek, berriz, “arte psikopatologikoa” —eskizofrenikoek eta beste jende marjinal batzuek sortua— deitzen zioten horren artean. 1947ko erakusketa surrealista handia bi artista “eroen” —William Blake eta Vincent

van Gogh— erakusketekin batera gertatu izana atze-oihal suertatu zen —oraingoan, bai, Saint-Germain-des-Présen—, haren gainean Antonin Artaud-ek, eroetxetan urte askoan egon ondoren Parisera itzulirik, gorputzaren eta psikearen mugak esploratu baitzituen Théâtre du Vieux-Colombier-eko emanaldi batean. Haren hitzak behin eta berriz argitaratu ziren berrogeita hamarreko, hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko urteetan, aldizkari artistiko eta literario esperimentaletan; inprimaturik eta irratiz hedaturik, 1968ko Parisko maiatzeko kakofonian parte hartuko zuten.

Mutur horien aurrez aurre, eta “Braque nagusia”ren neurritasun tradizioari jarraiki, Braque buruzagiak, hala deitu baitzion Jean Paulhan³⁴ editore literarioak, Parisko eskola berria loratu zen³⁵. Han bat egin zuten Okupazioaren peko Jeunes Peintres de Tradition Française talde abertzalearen —eta kasu askotan katolikoaren— figurak, hala nola Jean Bazaine, Maurice Estève eta Charles Lapique, zeinen oihala argi eta argitsuetan Pierre Bonnard bezalako artista handiaren eraginak baitzeuden, eta Nicolas de Staël, egitura astunagoak eta enpastuagoak pintatzen zituena. De Staël, Bruselan ikasia, errusiarra zen jatorriz. Haren obra abstrakzioetik abiatzen zen, baina, gerora, pigmentuzko xafla sendoetan hautematen zitzaion figurazio halako bat onartuko zuen, gorri samurretan, marroietan eta urdin hitsetan Chardin-en, Courbet-en eta Eugène Boudin-en oihartzunak zeuzkana, eta beltz ausartetan, berriz, Manet-enak. Japoniaritasun berri bat sartu zen talde piktorizista horretan Hans Hartung bezalako artisten obraren bitartez. Zao Wou-Kik jakin zuen alde aurretik paisajismo txinatar klasikoan izandako prestakuntzako dimentsioak orduan, izendapen lausoz, *l'Informel*, “informalismoa”, deitu zitzaion horren zurrumbilo uher eta amorfoetara ekartzen.

Berrogeita hamarreko urteek aurrera egin ahala, berehalako gerraondoko pintura lodiak aldarte alaiago eta espiritualago bati eman zion bide, baita Pierre Soulages-en obra indartsuetan ere, paleta oso ilun batekin lotu izan bada ere haren pintura. Sam Francis-en obrek adierazten duten argia, likidotasuna eta ebaneszentzia zirrarak, lehen tolestuak izandako Simon Hantäi-ren oihalak zeharkatzen dituen *étoilement* edo izar-leherketa zuriak Dubuffeten edo Fautrierren lokatzezko eta *matièrezko* eta gorputz porrokatu eta biktimizatuzko pinturatik urruntze bat adierazten dute. Yves Klein-ek pigmentu aratzaren, urrearen eta urdinaren alde produkzio industrialeko pinturari egin zion ukoak —aldi berean inplikatzeko baitu grabitaterik eza eta hegaldia, bertikalki “berpizten” baititu horizontalean hartutako (“emakume biluzi” pintzelen bitartez) gorputzen aztarnak— badu, orobat, bere baliokide bisuala eskulturan. Hala Germaine Richierrek, zeinak Elizarentzat lan egin baitzuen eta zeinaren saguzar probentzarak urrezko figura aingeruzko bilakatzen baitira, nola Niki de Saint Phallek, zeinaren urrezko aldare “politikoa” Elizaren estamentuari eginiko iseka baita, katolizismo garaikidearen indarra frogatzen dute beren artean.

AUZO LATINDARRA: PARIS HIRUROGEIKO URTEETAN

Bi mugimendu kontrajarrik sartzen gaituzte hirurogeiko urteetan: abstrakzio geometrikoak eta Nouveau Réalisme-k. Arte abstraktu geometrikoa 1945etik aurrera loratu zen, eta zuzenean itzuli zen hogeita hamarreko urteetako azken Salons-etan, gerraren eta Okupazioaren etenen aurretik, iritsitako pintura. Izan ere, František Kupka beteranoa, 1912ko Salon d'Automne-n abstrakzio aratzean jadanik murgildua ageri den pintorea, Salon des Réalités Nouvelles-eko batzordekidea izan zen berrogeita hamarreko

urteetan. Arte geometrikoaren, “Op”en eta, beranduago, arte zinetikoaren dinamismoa, nabarmena da aldi horretan: haren dimentsio “historizista” Jean Tinguely-ren *Méta-Malevich* (1954) sailean agertzen da; sail hori Kasimir Malevich-en parodia bat da, izan ere, jatorrizko *tabula rasaren* errusiar pintorea da Malevich, 1915eko lauki beltza atzealde zuriaren gainean. Jesús Rafael Sotoren *La cortina penetrable* obrak hirurogeiko urteetako “kaleko Paris”etik bereizten du mugimendu hori.

*Affichistes*en lanak Aljeriako gerra (1954–1962) islatzen du eta “maiatzeko gertaerak” iragartzen ditu; arte-galerietan erakusteko, kartel-zatiak kenduz kalez kale zebiltzan artistak ziren *affichistes* horiek. Niki de Saint Phalleren *Tiro* txundigarriek —diana gisa erabilitako oihalak, non mihisea (gorputzak) literalki ireki egiten baitzen pigmentua boteaz (odola) balek pintura-aerosol ezkutueta jotzen zutenean— aipamen bat egiten zioten Frantziaren eta Estatu Batuen arteko harremanei, gerrari, Elizari eta 1960an emakumeek zuten egoerari (1968ko maiatzean egilea Estatu Batuetan zegoen). Artea hasia zen *performancerantz* biratzen Georges Mathieu-ren pintura publikoko saioetan, Yves Kleinen “emakume pintzel”etan eta Niki de Saint Phalleren *Tiro*etan, Jean-Jacques Lebel-ek *happening* amerikar erara Parisera eraman baino askoz ere lehenago. Christo-ren *motozikleta bilduak* (1963), Arman-en besaulki erreak (1965) —*enragéren* batek, hala uste dugu, kalera botea— giro bat sortzen dute, garai baten sumina eta suharra islatzen duena, non artistek gobernu erorazteko zorian egon zen kaosa eragiten bultzatu baitzuten.

Iraultza, intelektuala, artistikoa edo politikoa, konstante bat izan da frantses artean, Gilles Deleuze filosofoak ikusten jakin zuen bezala. Krisi sakonaren sentipena eta 1968ko maiatzaren indarkeria gorabehera, Deleuzek esango zuen paradoxikoki: “Ez dago alaia izango ez den iraultzailerik, ez dago politikoki edo estetikoki pintura iraultzailerik alaitasunik gabe”³⁶. Artelanen esanahi biziak eta politikoko museo amnesikoetan galdua edo erbesteratuta gelditzen dira; lehengoratu egin behar dira, berreskuratu egin behar da haien alaitasun iraultzailea.

Zergatik bukatzen dugu erakusketa 1968an? 1965ean Georges Mathieuk haren *Paris, arteen hiriburua* obra erreibindikatuak erakutsi zuen, 1964ko Veneziako Bienaleko estatubatuarren erronkari, galeria-jabeen estrategia berriei eta hirurogeiko hamarkada erdiko Paris-New York eztabaida biziei erantzunez. Parisek 1968an izan zuen inplasio biolentoak eten bat markatu zuen hiriaren beraren biziera artistikoan, eta eragin sakona izan zuen haren erakundeetan eta haren psike kolektiboan. Malenkoniatsua izan zen “Après-mai”, artistentzat, filosofoentzat eta politikarientzat, denentzat berdin. Metamorfosi garrantzitsuak gertatzen ari ziren, gainera, mundu artistikoan, hala nola Harald Szeemann-en “Jarrerak forma bilakatzen direnean” erakusketa Bernan (1969). Adierazgarria izan zen Szeemann eta Pontus Hulten bezalako komisarioek Estokolmon bista Paristik kentzeko hartu zuten erabakia³⁷. Szeemannen 1972ko Dokumenta Kassel-en eta hark “Douze ans d’art contemporain” (1960–1972) atzera-begirakoa Frantzian izan zen mugarriarekin izan zuen erlazioak ere *terminus ad quem* gisa jokatuko zuten, beharbada, baina 1972 ez da hain data esanguratsua irudimen publikoan³⁸.

Eta hala da, nahiz hirurogeita hamarreko urteetan Frantzian arteari buruzko polemikak suharki jarraitu zuten, Frantziak botere teoriko handiena zuen garaian, eta nahiz arte bisualetan interes aktiboa erakutsi zuten ez bakarrik idazleek eta kritikariek, baita Roland Barthes, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Julia Kristeva eta Jacques Derrida bezalako filosofoek³⁹.

Paris-New York debateak, gainera, mundu artistikoaren geopolitikaren ikuspegi oso baten barruan kokatu behar dira, eta ikuspegi horrek era orokorrago eta globalago batean islatu behar ditu Frantziak eta haren eraginpeko eremuek izan dituzten itun historikoak. Aintzat hartu beharrekoak lirateko frantses-sobietar harremanen arazo nagusiak 1920. urteaz gero, bai eta Frantziak egin dituen inbertsio politiko, ekonomiko eta kulturalak Europa frankofonoan, frantsesez mintzo diren Europako ekialdeko herrialdeetan eta beraren kolonietan, Kanadaz gainera (herrialde horiek guztiak Paristik inportatu zuten Beaux-Arts eredua)⁴⁰. Frantziak 1945. urteaz gero Veneziako eta São Pauloko bienaletan, Kasselgo Documentan eta Montrealeko Expo 67an parte hartu zuela kontuan hartzeaz gainera, Parisen oinarritutako jardueren oraintsuko analisi batzuek baieztatu egiten dituzte ardatz nagusi hauek: Paris-Polonia ardatza berrogeita hamarreko urteetako eta geroztikako artean; Paris-Milan-Tokio ardatza *informel* artearentzat (“informale”/ “anformeru”), neodadaismoak eta figurazio politikoak geroztik eraldatutakoa; Yves Kleinek Japoniarekin, Italiarekin eta Alemaniako Zero Taldearekin zituen loturak; Denise René galeria-jabearen latinamerikar estrategiak, edo Castroren Kubarekin edo Maoren Txinarekin ezarritako arte bisual “iraultzaileen” ardatzak⁴¹. Maila mikroan, aurkikuntza kulturalak, adiskidetasun garrantzitsuek, irakurketa konpartituek, politikak, grinek eta esperimentu bisualek marratuko zuten artista bakoitzaren bakarkako halabeharra⁴².

1968ko maiatza baino lehen ere, Jacques Monory-ren *Krimena* pintura urdin malenkoniatsu eta autoislatzaileek, Lyotard hainbeste erakarriko zutenak, “pintura pinturaren ondoren” aldarrikatzen zuten artearen arazoaren erantzun posible gisa, artearen logika desagertu egin den garai batean⁴³. Era berean, Jean Tinguelyk, abangoardiaren absolutismoari umore neodada batez erronka jo zionak, *Miramar* (1961) obrarekin amaitzen du gure erakusketa, haren *Pobreen ballet* pendulantea: amaiera absurdoa, beckettiarra, eskulturaren tradizio handiarentzat⁴⁴.

Gerraondoko urte horiek eta hor sortu ziren auziak —haien artean, eta ez txikiena, arteak duen lekua berreraikitzearen, gatazka kolonialaren eta iraultzaren garaietan— dira posmodernismoaren etorkizuneko teorikoen biziko duten eremua. Baina badago garapen logiko bat, Mallarmé-rengandik, Picassorengandik, Duchampengandik, Joyce-rengandik eta Benjamin-engandik doana 1939 aurretik —absentziaren, pasartearen, teorikoen *oeuvres* bikainak— Artaudenganaino eta Derrida-renganaino, gure garairako pentsalari gisa. Parisek filosofiari, literaturari, arteari eta giza-jakintzei egin dien ekarri gailenak XX. mendea eta gure ondarea tankeratu ditu. XXI. mendeak erronka berri bat planteatuko du⁴⁵.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

Oharra

1. Ikus Benjamin, 1991, eta Benjamin, 1999. [itzuli]
2. Tester-en *The Flâneur* bildumako artikulurik akuilutzailenak (Zygmunt Bauman, “Desert Spectacular”, eta Stefan Morawski, “The Hopeless Game of Flânerie”, hemen: Tester, 1994, 138–157. eta 181–197. or.) XIX. mendeko paradigmatik harago doaz. [itzuli]

3. Ory-k 1994B, 361. or. Alper eta Bloch-Morhange 1980 aipatzen du, zeinak 1950eko eta 1960ko hamarkadetako artista etorkinen Parisko ikuspegiak erregistratzen baititu: "Arteen Meka" eta "argiaren hiria". [\[itzuli\]](#)
4. Paul-Ernest de Rattier, *Paris n'existe pas*, 1857, 137–138. or., hemen: Benjamin, 1999, 99. or. [\[itzuli\]](#)
5. Burroughs, hemen: Delanoë, 1994, 8–9. or. [\[itzuli\]](#)
6. "Longue durée" 1958an sartu zen kontzeptu gisa: ikus Braudel, 1958, eta Ross, 1995, 188–190. or. [\[itzuli\]](#)
7. Halbwachs-en *Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective* (1941) obra Lur Santuaren *post facto* "asmakizunaz" egileak deportatua izateko bezperan argitaratu zuen, eta zirrara handia egiten du, batik bat data horietan kontzentrazio eta suntsipen eremuen bidez Europan marratzen ari zen mapa berria ikusirik. "Auschwitz" izena gerotzik metonimiaz erabili izana Holokaustoaren ordeko "gogoangarri" eta desegoki bat izan zen oroimen kolektiboan. [\[itzuli\]](#)
8. "Les martyrs décharnés de Buchenwald"; Sartre, 1948, 1992ko edizioa, 303. or. [\[itzuli\]](#)
9. Ikus Nora, 1984, Nora, 1986, eta Nora, 1992. [\[itzuli\]](#)
10. Ikus Clark, 1999. [\[itzuli\]](#)
11. Hala, Londresko Tate Modern-en eta New Yorkeko Museum of Modern Art-en, Parisko Musée National d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, museoko 1945etik gerotzikako arte-areto berriekin kontrastean. [\[itzuli\]](#)
12. Garrantzitsua da hemen aipatzea Arp eta Lissitzki, 1925, argitalpen elkarren artekoa. [\[itzuli\]](#)
13. Matisseri eta Légerri eta haien idatziei buruz dagoen literatura monografiko zabalaz harago, pinturak eta zinemak mendean zehar elkarren artean izan duten erlazioari buruzko saiakera garrantzitsuak aipatu behar dira; Marseillan, 1989an, bilduak. [\[itzuli\]](#)
14. Bazaineren *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (1948) 1953an, 1960an, 1966an eta 1990ean berrargitaratu ziren, eta 1953 baino lehenago danierara, suediarara, turkierara, espainierara, alemanera (Paul Celan poetak) eta japonierara itzuli ziren. André Frenaud, Jean Tardieu eta Eugène Guillevic bezalako poeten obrak ilustratu zituen Bazainek; Europa osoko eraikinetarako beirateak egin zituen; hainbat tapiz diseinatu, eta antzerkirako eszenografiak eta jantziak sortu zituen hogeita hamarreko urteetatik laurogeikoetara. Zeramikan egin duen produkzioaren barne, badago egoitza bat UNESCOrentzat (1960) eta *Hegalak eta sugarrak* mosaikoa Parisko Cluny metro-geltokirako (1985–1987). Ikus Paris, 1990. [\[itzuli\]](#)
15. Buraglio-ko Chapelle de Saint-Symphorien-i buruz, zeina alderdi askotan Matisseri egindako omenaldi bat baita, ikus Armogathe, 1993, Gibson, 1995, eta Linder, 2000, 202–210. or. [\[itzuli\]](#)
16. Assia Granatouroff (1911–1982) Ukrainan jaio zen, eta Derain, Kisling, Gromaire eta Valadon pintorentzat, Chana Orloff eta Despiou eskultorentzat eta Ergy Landau, Dora Maar, Schalk eta Emmanuel Sougez argazkilarientzat posatu zuen; ikus Mont de Marsan, 1993. Assia eta Dina Vierny-ri buruz, ikus Wilson, 2001. [\[itzuli\]](#)
17. Ikus Granoff, 1981, eta Clert, 1978. Jeanne Bucher-i buruz, ikus Estrasburgo, 1994, eta Denise René-ri buruz, ikus Paris, 2001B, eta Las Palmas, 2001. [\[itzuli\]](#)
18. Support-Surfaces-i buruz, ikus Paris, 1998. [\[itzuli\]](#)
19. Boston, 1996. [\[itzuli\]](#)
20. Ikus Perry eta Wilson, hemen: Gaze, 1997, Gaze, 2001n, berrinprimatua. [\[itzuli\]](#)

21. Ikus Guilbaut, 1996, 329. or.: “Garai hartako pintorerik baliagarrienetako bat, Marie Ryamond, Kleinen emakume-pintzelek sinbolikoki ezabatua izateak zer pentsatua eman behar lieke arte-historialari psikoanalistei, zeren eta Raymond baitzen, hain zuzen ere, Kleinen ama”. (Guilbautek Nizan 1993an, Yves Klein artxiboaren lanari esker egin zen erakusketaren berri izan gabe idazten du). *Femmes-pinceaux*ekiko konparazio pertinenteago baterako, ikus Myriam Bat-Yosef-en obra. [itzuli]
22. Burgess, 1910, alegia, Parisen gertatzen ari zenaz Estatu Batuetako prentsan agertu zen lehenengoetako kronika batek “wild men” (basatiak) itzuli zuen *fauves* hitza. [itzuli]
23. Ikus Apollinaire, 1909, Apollinaire, 1911, Apollinaire, 1913B, Paris, 1991B eta Paris, 1993. Apollinairek André Derainekin *L’Enchanteur pourrisanterako* (1909) eta Raoul Dufyrek *Le Bestiaire ou Cortège d’Orphée* (1911) egindako elkarlanek, non Apollinaireren tropo poetiko mediebalistak eta Lehen Errenazimentukoak xilografia estilistikoki osagarriekin ilustratzen baitira, frogatzen dute arte modernoaren hasieretan bazegoela kontrakorrante bibliofilo eta historizista bat, eta, horrekin batera, Europako erreproduzio-teknika antzinakoenganako interesa, artearen historialari gehienek behar bezala aintzat hartu ez dutena. [itzuli]
24. Fuguière-k 1912an argitaratu zuen Gleizesen eta Metzinger-en *Du “Cubisme”* obra aitzindaria; Henri-Martin Barzun-en *L’Ère du drame en 1912* eta Apollinaireren *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*, berriz, 1913an. [itzuli]
25. *Atelier* horietako askok iraun egin bazuten ere —Académie Charpentier oraindik loraldi betean dago Académie de la Grande Chaumière multzoaren barruan—, ez dirudi XX. menderako badagoenik John Milner-en *The Studios of Paris: The Capital of Art in the Late Nineteenth Century* (Milner, 1988) ikerketa zabalaren pareko ezer. Hogeigarren hamardakako azken urteetan jadanik, Lipchitz bezalako artista arrakastatsu batzuk lekuz aldatuak ziren jadanik Montparnassetik Boulogneko hiri inguruko guneko estudio moderno eta garestietara (ikus Culot eta Foucart, 1992), eta udalaren eraikuntza-programek artisten asentamendu berriak sorrarazi zituzten, adibidez, Montrouge-ko guna periferikoan, hogeita hamarreko urteetan. Le Magnen-ek eta Valabrègue-ek, 1998, deskribatu egiten dituzte bai La Ruche-n, la Cité Fleurien eta Montmartren oraindik loraldi betean zeuden artista-estudioak, bai estudio zaharren berreskuratzea eta bai espazio berrien apropiazioa, adibidez, SNCFrena (frantses burdinbide enpresa) ziren “frigos”. Villejuif-eko eta Malakoff-eko aldiri “gorrietan” bakarkako edo artista talde askotako estudio asko daude oraindik. [itzuli]
26. Putetxeek Parisko ehun sozialean eta politikoa zuten kokagune zentralaz, ikus “Madame Sphinx” (Lemestre-ren ezizena, 1974) eta Adler, 1990. [itzuli]
27. Parisera joandako immigrazioaz, ikus Kaspi eta Marès, 1989; Frank, 1992; eta Ory, 1994B, 359–372. or. Gerrako memorialez eta gerraz, ikus Sherman, 1999. [itzuli]
28. Ikus Hélène Seckel-en saiakera Picabiak Parisen izan zuen donjuanismoaz, 1976, 35–39. or. [itzuli]
29. Ikus Green, 1987, eta Green, 2000 (erabatekoa, inondik ere, baina Art Décoz oso gutxi mintzo dena). “Wartime Gilt”-ek, berrogeiko urteetako altzariei buruzko Michèle Cone-ren ikerketak, garaiko analisi serio bat egiteko dekoraziozko arteak eranstek izan dezakeen ahalmena (Cone, 1999). [itzuli]
30. Ikus Chave, 1993, Jones, 1994, eta New York, 1997, adibidez, Chadwick, 1985, Whitney Chadwick-ek emakume surrealistei buruz egin zuen analisi feminista klasiko eta guztiz ere “separatista”ren ondoren eginak. [itzuli]
31. Berehalako depresioaz harago, Adolph Basler alsaziar kritikariaren *Le Cafard après la fête* (Basler, 1929) obrak ezkortasuna ekarri zuen Frantziara, Oswald Spengler-ek (1918–1922) idatzitako *Mendebaldearen gainbehera* oinarritua; obra hori Lehen Mundu Gerra baino lehen idatzia da, baina geroztik argitaratu zen. [itzuli]
32. Ikus Brassai, 1964. [itzuli]

33. Héliou A. E. Gallatin-en arte abstraktu geometrikoko bildumaren aholkulari izan zen New Yorken. *They Shall Not have Me* (Héliou, 1943) liburuak gerrako bere esperientziak kontatzen ditu. Belaunaldien arteko kontu hori abstrakzioak eta erreialismo sozialistak Parisko panorama artistikoaren barruan Gerra Hotzaren garaian elkarren artean izan zituzten liskarren oso desberdina da. [itzuli]
34. Ikus Paulhan, 1946. [itzuli]
35. 1945. urteaz geroztik Parisen bizilekua hartutako artista atzerritarrei buruzko eta “École de Paris” etiketaren gorabeherei buruzko ikerketa zabal baterako, ikus Bertrand-Dorléac, 1994. “Parisko Eskola” etiketa “École de Paris” etiketari kontrajarriaz eta hura Frantziatik kanpo nola interpretatu zen jakiteko, ikus Barker, 1993 eta Wilson, 1999. [itzuli]
36. “Il n’y a de révolutionnaire que joyeux, et de peinture esthétique et politiquement révolutionnaire que joyeuse”; Guilles Deleuze, “Le Froid et le chaud” (1973), Gérard Fromanger pintoreaz, hemen: Deleuze, Foucault eta Rifkin, 1999, 77. or. [itzuli]
37. Ikus Bonn, 1996; Semin eta Ewig, 2000, zeinak barruan hartzen baititu Szeeman, 2000, eta Tesdorpf, 2001. 1968ko azaroan bilerak egin zituzten Parisen Agam, Sarkis eta Buren artistek. Pierre Gaudibert-ek, ARCeKo (Animation Recherche Confrontation) zuzendariak, Musée de la Ville de Paris, eta Blaise Gauthier-ek eta Germain Viatte-k, CNACekoak (Centre National de l’Art Contemporain), elkarriketak izan zituzten ea Paris izan ote zitekeen “When Attitudes Become Form. Live in Your Head (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)” ekitaldiaren lehen egoitza. Susmoak badira ez ote ziren onartezinak izango Philip Morris Estatu Batuetako tabako-enpresa kapitalista babeslearen publizitatearen eskakizunak 68ko maiatzaren ondorengo giroan. Erakusketa txit eragin handiko hura, Arturo Schwarz-en “Towards a Cold Poetic Image” (1967) Milango erakusketaren estetika alternatiboa eta 1968ko Kassel-eko Dokumentakoa (*arte povera*, kontzeptualismoa, minimalismoa) barnean hartzen zituena, 1969ko apirilean inauguratu zen Bernan, eta Londresera eta Krefeld-era eraman zuten gero. Alain Jacquet, Sarkis eta Klein izan ziren han ordezkaturako frantses artista bakarrak. [itzuli]
38. Konpara bitez Kassel, 1995, eta Kassel, 1972, eta ikus Clair, 1972 eta Paris, 1972. [itzuli]
39. Ikus, adibidez, Paris, 1986, Lyotard, 1998 eta Deleuze, Foucault eta Rifkin, 1999. Aimé Maeght galeria-jabearen *Derrière le miroir* sail litografiatu bikaina (1946ko abendua-1982ko ekaina), artistak Jean Genet eta Sartre bezalako poeta, idazle eta filosofoekin elkartu zituena 1960 baino lehen, jarraitu egin zuen hirurogeita hamarreko urteetan Bachelard-ekin, Foucault-ekin eta Derrida-rekin eta Italo Calvino, Paul Auster eta Alain Robbe-Grillet bezalako idazleekin. Ikus Tours, 1986B. Konjuntzio horiek guztiek diskurtso askoz zabalagoak sinbolizatzen zituzten. Julia Kristeva-k Alain Kirili-ren erakusketa baten aitzinsolasa egin zuen 1985ean. [itzuli]
40. Ikus berriz ere Ory 1994B. The Association Française d’Action Artistique (AFAA, 1922an sortua) elkarteak garrantzi handiko zeregina izan du bai antolamenduaren eta bai aurrekontuaren aldetik “Quai d’Orsayren eskakizun diplomatikoak eta geografikoak” itzultzeko orduan (Piniou eta Tio Bellido, 1998, 127. or.). Jean Zay, Herri Fronteko arteetarako ministroaren bidaia diplomatikoez, ikus Piniou eta Tio Bellido, 1998, 51. or.; 1932. urtetik aurrerako lerrokadura geopolitikoen ikuspegiak, ikus 65. or.; Europa eta Estatu Batuak Amerika Latinora zabaltzeaz, eta, 1954. urteaz gero, Ekialdeko Europara eta Soviet Batasunera, eta Afrika frankofonoaren eskakizun poskolonialez, ikus 82-93. or.; 1948tik 1960ra bitarteko Veneziako bienaleko sari segidaz eklektizismoaren arriskuaren aurrez aurre, ikus 96-97. or., eta Frantziak bere buruaren azterketaren eta krisiaren aurrean zuen proiektu unibertsalista ofizialaz, ikus 151. or.; AFAA izan da beti Veneziako Bienaleko frantses ordezkartzaren erantzulea; ikus Venezia, 1990. [itzuli]
41. Ikus Piene eta Mach, 1973, Lyon, 1992B; Dorroh, 1998, Groom, 1998, Scoppetone, 1998, eta Parisen oinarrituriko presentzia nazioarteko artearen kronologiaren barruan, 1960–1990, Parisen, 1993B, 201–263. or. [itzuli]
42. Ereduzko adibide gisa, ikus Reut-Arm, 2000, Armanen adiskide, ezagun, harreman eta oroitzapenez (Armanen argazkiekin). [itzuli]

43. Ikus Lyotard, 1998 (Monory-ri buruzko 1972ko eta 1981eko testuekin). [itzuli]
44. Tinguelyren *Miramar* eskultura/dekoratua, *Le Ballet des pauvres* gisa arrunki ezagutua (1951), “Rorelse I Konsten” erakusketa barrurako sortua izan zen; erakusketa hori Amsterdamgo Stedelijk Museum-ek egindako “Bewogen beweging” (Art in Motion) erakusketaren Estokolmoko Moderna Museet-en egindako bertsioa da (non Denise René-ren artista askok parte hartu baitzuen). Robert Rauschenberg-ek “dance-happening” bat egin zuen inaugurazioan, eta han inguruan zeuzkan, besteak beste, Agam, Calder, Duchamp, Niki de Saint Phalle, Spoerri eta beste hainbat. Ikus Venezia, 1987, 97. or. Tinguelyren *Miramarek* Leonor Fini-k (1965), Tinguelyk berak eta Niki de Saint Phallek (1966: *Éloge de la folie*, Nureyev-ek eta Fontaine-k dantzatua), Martial Raysse-k (1967) eta Marx Ernst-ek (1968) Parisen eginiko opera-dekoratu sail luze bat irudikatzen du. Ikus Benneville, 1983. [itzuli]
45. Juan Goytisolo idazleak, Parisen bizileku hartutakoak, galdera hau egiten du: “Paris, XXI. mendeko hiriburua?” (1990), alternatibazko aukerak planteaturik: internazionalismo handiago bat eta nahasketa kultural polifonikoa eta aberasgarria europar “herentzia”ren kultura instrospektibo baten aurrean; ikus Goytisolo, 1977, bereziki, 141–144. or. [itzuli]

PARIS-NEW YORK: AURKAKOTASUNA ETA ARBUIOA

ERIC DE CHASSEY

1945ean, gerra amaitu ere baino lehenago, Paul Valéry poeta berba egina zen jadanik frantses-estatubatuar erlazioen egoeraz: “Nire pentsamenduak behar baino gehiago iluntzen zaizkidan eta Europaz etsitzen dudan guztietan, Kontinente Berrian pentsatzean bakarrik eusten diot apur bat baikortasunari... ‘Haustespen natural’eko erabateko prozesu bat, horra zer gertatu den, zeinak hartu baitu europar espiritutik balio unibertsaleko haren produktuak eta utzi baititu mundu zaharrean elementu konbentzionalegiak eta historikoegiak”¹. Ikuspegi bikoitz hori da oraindik ere, hirurogeiko urteetako erdialdea arte behinik behin, estatubatuar artearen garapenari beha dauden frantses kritikari eta artista gehienena, aintzat hartzekoa iruditzen baitzaie estatubatuar artea gizarte berri baten adierazpena delako, zera gaztea eta bizitzaz betea delako, baina oraindik Parisen eragin boteretsua erakusten duen neurrian, Paris baita arte guztien iturburua. Estatu Batuetako bizimoduaren erraztasunari zaion miresmenaren eta haren arrunkeriatzat hartzen denari zaion erdeinuaren arteko nahasketa gero eta konplexuagoa bihurtuko da Gerra Hotzaren hasieran artearen mundu frantsesak politika estatubatuarraren aurka izango duen jarreragatik, eta jarrera horrek bere horretan iraungo du macartismoarenganako mespretxuak eta Marshall Planaren ukoak kubatar buruzagien aldeko eta Vietnamgo gerraren aurkako jarrera ekarriko duenean. Frantses kritikari eta artistentzat, Estatu Batuek herrialde “inperialista” izaten jarraituko dute, hala geopolitikoki nola kulturaliki. Horra zergatik Parisen, hoguei urte baino gehiagoko tartean, oso gutxik aitortuko zioten batere merezimendurik estatubatuar arteari eta are gutxiago emango zioten amore haren eraginari.

Duchamp-en salbuespenarekin, hainbat urtez erbestean egon ondoren 1945 inguruan Estatu Batuetatik itzultzen diren artista guztiek uste dute ezer garrantzitsurik ez dela gertatu herrialde hartan, ez bada, beharbada, beren obra: ez dute inolako interesik han ezagutu dituzten artista gazteenganako, eta ez dute uste haiekin ezer komunik badutenik. Miró bezain artista errespetatuek geroztik egindako bidaietan, 1947an eta 1952an, ez dute, ezta ere, batere interesik agertuko agertzen ari diren eta beren buruak haren oinordekotzat (bai eta Masson-en eta Léger-en oinordekotzat ere, gerrako urteak batakat Ingalaterra Berrian eta besteak New Yorken igaro baitituzte) dauzkaten espresionista abstraktu ugarienganako. Arte modernoaren maisu horientzat eta haien gertuko kritikarientzat, gerra aurretik Matisse-rentzat eta Picasso-rentzat izan ziren gauza bera dira oraindik ere Estatu Batuak: azoka bat batik bat, ikasle iturri bat batzuetan, bertako biztanleek Europaren batere eraginik gabe ekoiztutakoa beste arte indigena handirik ez duen herrialdea. 1947an Bernard Dorival-ek pintura modernoak gerra bitartean Frantzian izan zuen egoeraz (“Painting in France, 1939–1946”, Whitney Museum of American Art-en) New Yorken erakusketa bat antolatzen duenean, Parisen inork ez du ulertzen zergatik egiten dioten hain harrera txarra estatubatuar kritikariek, iruditzen baitzaie frantsesek artearen munduan izan zuten nagusitasunaren amaiera seinalatzen duela². Horrek badu arrazoi bat, inondik ere, eta da frantses

kritikariek ez dakitela tutik ere New Yorken eta San Franciscon urte horietan bertan egiten ari den arteaz, nahiz obra haiek eredu berriak ezarriak zituzten estatubatuar mundu artistikoarentzat. Goraldian dauden estatubatuar artista gutxi batzuen pinturak —Baziotes, Gottlieb eta Motherwell, besteak beste— 1947an Galerie Maeght-en elkarrekin erakusten direnean, Parisko mundu artistikoak baztertu egiten ditu, frantses maisuen kopia hutsak direlakoan³. Frantses artista gazteak mailaz gora doazen artean aurrekoen asmakizunak sintetizatzen ari direneko ideiarri esker —Jean Bazaine-k Bonnard-en eta Picassoren arteko sintesi baten eraikuntza erreibindikatzen du—, estatubatuarrak, berriz, arrazoi horiexengatik kritikatzeko dituzte.

la salbuespenik gabe, frantses artistak oso bakanetan baizik ez dute estatubatuar artea begiratzeko nekea ere hartzen, hain baitira handiak haien aurreiritziak. Mespretxatu egiten dira Estatu Batuak, arte handia ekoizteko herrialde gazteegia delakoan (Peintres de Tradition Française delakoan defendatzaileen ikuspegitik, Bazaine buru dutela) edo, besterik gabe, herrialde inperialista delakoan, zeinaren kultura propagandan eta zapalketan oinarritua baitago. Aipatzen ari garenekin bat datorren adibide bat *Zibilizazio atlantiko* handia da, André Fougeron-ek 1953an pintatua, oraindik Alderdi Komunistaren pintore ofiziala denean⁴. Obra horretan, Aragonek esan zuen bezala haren “baldarkeriari”, “presari” eta “antierrealismoari” gupidagabe eraso egin baino lehen, Fougeron argi eta garbi zentratzen da “Estatu Batuek gure herria okupatu izanean”, aulki batean atsedenean eta aldizkari pornografiko batekin dagoen estatubatuar soldaduak eta Buick urdin, handi eta suntsitzaileak sinbolizatzen dutenez. “Yankien” basakeria politikoa ere erakusten du, idulki baten gainean dagoen aulki elektrikoak gorpuztua, zeina baita Rosenbergtarrei ezarritako zigorra, SESBen alde espiatu izanaz akusatirik⁵.

la inork ez du aintzat hartzen ezen arte modernoaren maisu handien adibideen eta humanismoaren definizio berri baten sintesiak antz handiko ondorioak izan dituela Atlantikoaren bi aldeetan: keinu-pintura bati lehentasuna ematea, ekintza sormenezkoa eta bat-batekoa azpimarratzea, bai eta pigmentua eta oihala bitarteko material gisa era berri batera ikusi izana ere. Bi frantses artistek bakarrik erakusten dute benetako interesa New Yorken gertatzen ari denarekiko. Jean Dubuffet, 1951-1952an hainbat hilabete igaro dituena han, “liluragarritzat” aitortzen du Pollock-ek, eta Dubuffetek, bere aldetik, “interesatzen zaidan pintore bizi bakanetako”tzat aitortzen du Pollock⁶. Georges Mathieu-k maiz bidaiatzen du Estatu Batuetara, eta estatubatuar eta frantses artisten erakusketa konparatibo bat antolatzen saiatzen da, eta 1948an jadanik, De Kooning-en, Gorky-ren, Pollock-en, Reinhardt-en, Rothko-ren eta Tobey-ren obrak Camille Bryen-en, Hans Hartung-en, Picabia-ren, Wols-en eta Mathieu beraren obrekin batera erakutsi zituen. Frantses eta estatubatuar galeria-jabeen arteko arazo batzuk zirela medio (Mathieuk, modu argigarrian, estatubatuarren aldeari erabat egozten diona), erakusketaren bertsio murriztu bat, frantsesua, besterik ez zen erakutsi azkenean Parisen⁷. Interes horrek, ordea, etorkortasun kutsu bat izan du haatik: Mathieuk ez du onartu nahi ideiak hartu dituela bere estatubatuar homologo batzuegandik 1950ean haien obrak elkarrekin erakusten direnean “Young Painters from the US and France” erakusketan, New Yorkeko Sidney Janis Gallery-n. Artearen munduak une honetan duen polarizazioak —Estatu Batuen aldean munduko hiriburu artistiko berria New York delako konbentzimendua, eta frantsesek Paristik ez datorren (zeharka, bederen) edozer gauza mespretxatzeko duten modua— polemikak sorrarazten ditu ea nork pintatu duen lehenik zer forma, nork erabili duen lehenik zer formatu. Izan ere, edozein azterketa grinagabek agerian jarriko luke ezen eztabaida horiek sasimorfismoaren adibideek, antzeko formak aldi berean erabiltzearen adibideek

eragindakoak direla. Kline-k eta Soulages-ek atzealde zuriaren gainean erabilitako pintura bloke beltz handiak asmo desberdinen ondorio dira, eta efektu desberdinak eragiten dituzte: gainalde lau baten okupazio materiala lehenengo Soulagesengan, 1950. urteaz gero argi-joko korapilatsuz ordezkaturia, eta Klinerengan, berriz, bultzada arkitektoniko bat, birmoldaturia, 1949. urteaz gero. Soulagesen 1947-1948ko obren erreprodukzioak ikustean Klinereren abstrakzioek eragingarri bat aurkitu dutela uste izanik ere, bata zein bestea oso desberdinak dira hasieratik, sentimenduari eta egikerari dagokionez. Lehentasun artistikoari buruzko antzeko kontuak planteatzen direnean beti gertatzen den bezala⁸, ondorioa da bi herrialdeak ez direla gai besteren artea begiratzeko, faltsutzeetan eta lapurretetan pentsatu gabe. 1965ean Solomon R. Guggenheim Museum-en Nicolas de Staël-en atzera-begirako bat egiten denean, erakusketak ezartzen du, nonbait, bisitari urritasunaren errekor bat; Rothkok 1962an Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-en egin zuen atzera-begirakoa ere, bere aldetik, erabateko porrota suertatzen da kritikaren eta ikusleen aldetik.

Nabarmendu egin behar dira, hala ere, bi frantses kritikari estatubatuar artearen beren aitopengoi zitiarragatik: Michel Tapié eta Georges Duthuit. Tapiék Mathieuren ereduari jarraitzen dio 1951n Galerie Nina Dausset-en “Véhémences confrontées” bi nazioen erakusketa antolatzean. *Un Art autre*, 1952ko bere manifestuan, newyorkar pintoreekin parekatzen ditu haien paristar pintore garaikideak, eta arreata handia jartzen dio Pollocken arteari, zeina baitauka “estatubatuar artearen gaur egungo abenturaren ordezkari bikainenetakotzat, zeinaren obra multzo bat lehendabizikoz aurten aurkeztu baitut Parisen... Ez-figurazioko esperientzia benetakoei eta sakonei dagokionez, uste dut Estatu Batuei mesede egin diela giro bereziki propio batek, zerotik hasi izanari esker”⁹. Tapiék Betty Parsons New Yorkeko galeriarekin duen harremanak esan nahi du Estatu Batuetan gertatzen ari denaz erabat informatuta dagoela, eta, batzuetan, talentu-ehiztari gisa ere aritzen dela, Morris Louis-en obra aurkitzen duenean bezala¹⁰. Mendebaldeko Kostan une batean edo bestean lan egin izana beste loturarik ez duten Tobey, Graves eta Still bezain artista desberdinak biltzen dituen “École du Pacifique” deritzona sustatzen saiatzen denean bakarrik, garbi geratzen da Tapié ere ahaleginetan ari dela New York arteen hiriburu berriaren mailara goratu ez dadin saihesteko eta tematuta dagoela, beraz, oso joko paristar batean.

Beste era batekoa da Duthuitek estatubatuar pintoreekin duen ituna. Harenak gehiago du joko bakartitik, nazionalitate kontuei ezaxolatia, baina Matissek irekitako bideari jarraitzen dion jarrera estetiko bat defendatzeaz oso kezkatuta (joko horretan aliatu bakarra du Duthuitek, Pierre Schneider, bere idazkari gisa lan egiten duena, gainera). G.I. Bill, beteranoen legeari esker¹¹ Parisa bidaiatzen duten estatubatuar artistei buruz idazten du Duthuitek, eta, bereziki, Sam Francis-ek, San Franciscotik 1950ean iritsi eta 1961 arte geratuko denaz. Goraipatu egiten ditu, lehen belaunaldiko beste espresionista abstraktu batzuk bezala, *dekoraziozkoa* denaren berritze bat dela uste duelako. Berrogeita hamarreko urteetako bere hautapen artistikoak geroztik oroitzean, Duthuitek erantzuki gogorak egingo dizkio, hala ere, espresionismo abstraktuari, oro har, haren defendatzaileen eta Matisseren arteko elkarriketa imaginario baten bitartez. Alderdi formalak alde batera utzita, Duthuik ardatzat hartzen du nola saiatzen diren estatubatuar artista horiek ezartzen kidetasuna komunikazioa bainoago, eta Matisseren ahotan eragozpen oso garrantzitsu bat jartzen du alde aurretik haren ustez maisu hark atzerriari oinordetzan utzia ziola uste zuenari. “Zuen jokabidea ikusirik badirudi ezen, nire datu beretik abiatuagatik, ez duzuela haren izate arazotsua onartzen... Zuek hainbeste maite duzuen errealitate

bizitzaz bete hori zurruntzearen, definizioaren edo blokeoaren ondorioz zuengandik ez ihes egitea edo bertan zimeltzea nahi ez duzuenaz, erabakitasunik gabeko egoera batean mantentzen duzue”¹².

Parisen bizi diren estatubatuar artista batzuek nolabaiteko arrakasta badute ere, horretarako frantses baldintzetan aztertuak behar du izan haien lanak (arrazoi beragatik suertatzen dira obra horiek New Yorkeko ikusleentzat “frantsesegiak”, eta egoera horrek orain dela oso gutxi arte iraun du). Horixe da, bereziki, hiztegi inpresionistako elementuak bereganatzen dituzten bigarren belaunaldiko espresionista abstraktuak kasua, hala nola Sam Francis edo Joan Mitchell (Parisa 1948-1949an etorri, 1955ean Frantzia bizilekua hartu eta 1992an hil arte han geratu zena). Gauza bera gertatzen da abstrakzio geometrikoaren jarraitzaileentzat hartu beharreko pintore batzuekin, nola diren Ellsworth Kelly edo Jack Youngerman. Biek bakarkako erakusketak egiten dituzte Galerie Arnaud ospe handikoan, 1951n. Kelly erakusketa bat egiten du Salon des Réalités Nouvelles-en 1950ean eta 1951n, Herbin, Vantongerloo edo Vasarely bezalako pintoreekin; aurrerago berriz egingo ditu erakusketak, bakarka, Galerie Maeghten, 1958an eta 1964an. Bi horiek haien eragina aitortzen duen frantses artisten taldetxo batekin elkarren eraginez ariko dira (haien artean François Morellet izango da aipagarriena). Esan ere egiten da ezen Braque zahartuak bere *Estudioa* sailean —txori baten motiboaren koadrikulako analisi bat *Estudioa IX* koadroan (1952-1956)— konpondu beharra daukan arazo baten irtenbidea aurkitzen duela Kellyren koadro bat Galerie Maeghten ikustean, diseinu berdingabe bat koadrikula baten gainean ebaki eta berriz itsastean oinarritua dagoena. New Yorkera 1954an itzultzen denean bakarrik uzten zaio Kellyren obrez frantses kutsu horretan hitz egiteari, eta kokatzen dira, aitzitik, Reindhardt, Newman-en edo Stella-ren obren ondoan. Bitartean Morellet oso ezaguna egingo da European, baina ez Estatu Batuetan. Haren obra laster bihurtuko da lehentasun artistikoei buruzko beste eztabaida baten gai, hirurogeita hamarreko urteen hasieran hasiko dena, frantses erakusketa batzuetako komisario batzuk berrogeita hamarreko urteetako haren hainbat obra Frank Stellaren edo Sol LeWitt-en geroztikako beste obra batzuekin konparatzen hasten direnean, artearen historiaren alorrean frantses-estatubatuar harremanak maiz lohitu dituen sasimorfismoekiko obsesio horren beste adibide batean. Aski da *Pareta handi baterako eskultura* (1957) obraren etapak ikustea, aise ulertzen baita horrela nola utzi zuen Kelly bertan behera eraikuntza-arte frantses mota bat, estatubatuar gogortasun eta gardentasun baten mesedetan¹³.

Hirurogeita hamarreko urteen hasieran, New Yorkek izan zuen goraldia artearen nazioarteko merkatuko indar gisa, eta estatubatuar kritikarien, erakusketen komisarioen eta museoaren eragin gero eta handiagoaren bultzadaz, frantsesek ezinezkoa dute estatubatuar eszenan gertatzen ari denari ezikusiena egitea. Badirudi, orduan, benetako lan-harremanak sor daitezkeela, alde aurretikako lehia basatiaren orde. Estatubatuar galeria-jabe batzuek Parisen hartzen dute bizilekua, konbentzitura baitaude hiriak oraindik itzala duela eta horrekin irabaziko duten ospe kulturalak berdindu egingo duela aukera komertzialen gabezia. Alderantzikatu egiten dute frantses galeria jakin batzuen eredua, zeinak sukursal bat jarri baitzuten New Yorken, batzuetan Parisko beren lokalak itxi ondoren, aintzat hartu zutenean merkatua funtsean Estatu Batuetan zegoela gehienbat, baina denbora pixka bat itxaronez estatubatuar artistetan zentratu aurretik. Eredu horrek 1886an izan zuen jatorria, Durand-Ruel-en obra inpresionistak New Yorken erakutsi zirenean. 1960an, Lawrence Rubin-ek New York utzi eta Galerie Neufville zabaltzen du Parisen, gerora Galerie Lawrence gisa ezagutua izango zena. 1962an etorri ziren, haren atzetik, Galerie Anderson-Meyer eta Galerie Sonnabend. Azken horrek, 1980 arte Parisen jarraituko zuenak, harreman estuak ditu New Yorkeko Leo Castelli Gallery-rekin, zeinaren jabearekin

ezkonduta egon baita aldez aurretik Ileana Sonnabend-ekin. Galerie Sonnabenden benetako independentzia, ordea, frantses ikusleentzat Estatu Batuetatik datozen azken joera artistiko berrien iturburu nagusia izatean datza, Pop artetik arte minimalistara eta kontzeptualera¹⁴.

Nouveaux Réalistes-ekin estuen elkartutako kritikaria, Pierre Restany, lekualdatze horiek arautzen dituzten printzipioak orokortzen saiatuko da, Jasper Johns-ek eta Robert Rauschenberg-ek Parisera egindako bisitetan sortutako adiskidetasunei esker. Johnsek 1959an egiten du bere lehen bakarkako erakusketa Parisen; esanguratsua da ezen Estatu Batuetako haren banderen hainbat bertsio propaganda zital gisa hartuak izatea. Rauschenbergek 1961ean egiten du erakusketa Galerie Daniel Cordier-en. Restanyri dagokionez, ahalegintzen da Parisen eta New Yorken aldi berean gertatzen ari dena “errealismo berri” homogeneotzat bataiatzen, zeina 1961ean “La Réalité dépasse la fiction: Le Nouveau-Réalisme à Paris et à New York” erakusketan aurkezten baitu, Galerie Rive Droite-n. Hortaz, oso denbora gutxian, eta, izan ere, Atlantikoko bi aldeetako abangoardista talde oso txiki batentzat, Pop artea nazioarteko joera bat da benetan, lehentasun-arazorik eta etsaitasun politikorik gabea (bi talde nazionalak apolitikotzat har daitezke printzipioz, eta jarrera horrek asko zor dio De Gaulle jeneralak Frantzian ezartzen duen botere pertsonalari eta macartismoak Estatu Batuetan duen eboluzioari). 1959an, Rauschenbergek hiru *combine paintings* aurkezten ditu Parisko Bienalean, Raymond Hains-en *Palissade des emplacements réservés*ekin eta Jean Tinguely-ren *Méta-matic n.º 15*ekin batera. 1961ean, Johns eta Rauschenberg elkarlan aipagarrietan aritzen dira Niki de Saint Phalle-rekin, eta era berean ariko da Larry Rivers, zeina garai hartan Impasse Ronsin-en bizi baitzen. Baina 1962an antzeko elkartze bat gertatzen denean ikur beraren pean, “The New Realists”, New Yorkeko Sidney Janis Gallery-n, garbi geratzen da estatubatuar bertsioa nagusitzen ari dela, Restanyk berak ohartzen duen bezala¹⁵. Estatu Batuetara emigratzea da irtenbide bakarra nazioartean ikusiak izateari eutsi nahi dioten frantses artista gazteentzat. Hala, aspalditik sustraitutako eredu bat alderantzikatuz (gerra denboretan izan ezik), Arman, Christo, Martial Raysse eta Daniel Spoerri New Yorkera joango dira bizitzera (Jean Tinguelyk lortua du han jadanik *succès de scandale* bat 1960an, bere *New Yorki omenaldiaren* leherketarekin MOMAko lorategietan, eta, aldi berean, Yves Klein-ek bere *Chelsea Hoteleko manifestua* idazten du 1961ean, bisitaldi labur eta frustragarri baten amaieran). Erakusketa garrantzitsuak egingo dituzte Mundu Zaharrak entzutez eta irakurketen bidez bakarrik ezagutzen duen Mundu Berri horretan.

Egoera hori —New Yorkek Paris garaitu duela aitortzea— Rauschenbergek 1964an Veneziako Bienaleko Sari Handia irabazten duenean onartzen dute denek. Frantses egunkarietako arte-zutabeai darien suminak une hartako paristar mundu artistikoaren uhartetasuna adierazten du. Jean Clair kritikariak honela laburtuko zuen: “Hala ere, garaiko arte-astekariak irakurtzean, esan liteke ezen haien editorial-idazleen zeregin bakarra frantses tradizioko artearen araztasuna defendatzea zela bai atzerriko kutsaduren aurka, eta bai, bereziki, estatubatuar artearen arrunzeria sedizentearen aurka... Kontua zen ezen, errealtate orotik deskonektatuta, Parisek utzia ziola, aspaldi-aspaldi, nazioarteko mailan mundu artistikoan ezin rol jokatzeari”¹⁶. Arrunkeriaz akusatzen dute batzuek estatubatuar artea, oro har, eta Rauschenberg, bereziki. Gérald Gassiot-Talbot “Estatu Batuen ordezkari ofizialen arrunkeriaz eta harropuzkeriaz” mintzo da¹⁷. Beste batzuek, berriz, Mundu Zahar politikoki erasotua karta behin eta berriz erabilia jokatzeko dute, ez bakarrik Alderdi Komunistaren tradizioaren arabera, baita ere De Gaulleren erretorika huts-hutsean nazionalistarekin. Honela dio Pierre Daix-ek: “Ez da bistatik galdu behar ezen estatubatuar erakundeek Veneziako Bienalean edo zinemaldietan egindako guduak ez

direla soil-soilik komertzialak, eta ideologia sekula ez dagoela absente. Pop artea goersten da estatubatuar zibilizazioaren adierazpen artistiko gisa; gaitzetsi egiten da *Le Mépris* (Jean Luc Godard-en filma) lan intelektualaren salerosketari erasotzen diolako, hura baita han araua”¹⁸.

Frantses artearen eta estatubatuarraren adiskidetzeak, posiblea itxuraz, espresionismo abstraktua, alde batetik, eta Parisko Eskola abstraktua, bestetik, desagertu ondoren, aurkakotasun berri bat ekarriko du laster. Pop artearen nagusitasunean ere, non estatubatuar artisten garrantzia eztaba daezina baita, frantses artista eta kritikariek hura gutxitzeko joera dute, erreibindikazio politikoen mesedetan. Estatubatuar Pop artista bakarraren eragina bakarrik aitortzen da bete-betean: Peter Saul-ena, zeinak 1958an Parisen hartu baitu bizilekua bere joera ezkertiarrengatik, eta zeina 1964an itzuliko baita San Franciscora. Beste leku batzuetan estatubatuar artearen indargunetzat hartuak direnak —haren efikazia bisuala, haren bitartekoen ekonomia, haren eduki-anbiguotasunak— Frantzia, aldiz, mespretxatu egiten dira. Gassiot-Talabot kritikariak ere, “Mythologies quotidiennes” haren hazi-erakusketara hainbat estatubatuar gonbidatzen baditu ere, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris (Klineren atzera-begirako batekin aldi berean), narrazio berrituko formen prozesu paralelo baten parte-hartzaile gisa besterik ez ditu ikusten, izan ere, prozesu horretan, jakina, frantses artistak urrunago iristen baitira¹⁹. Baldin eta Bernard Rancillac-ek eta Hervé Télémaque-k komikiak erabiltzen badituzte, areago erabiltzen dituzte Peter Saul-en estiloan Andy Warhol-enean edo Roy Lichtenstein-enean baino.

Baina une honetan, frantses artearen historian lehendabizikoz, esan daiteke jadanik ezen frantses artista batzuek Estatu Batuek ezarritako aurrekarien kontra erreakzionatzen dutela: frantses figurazio narratiboaren plano askotako narrazioa ordezkatzeko ari da estatubatuar Poparen irudi bakarra²⁰. Gassiot-Talabot-ek uste du, 1977an, hura maniobra neutro bat izan zela: “Figurazio narratiboko pintore gazte talde bat joera nagusien eta, bereziki, estatubatuar Pop artearen —goraldi betean baitzegoen une hartan— aurrez aurre kokatzea zen apustua”²¹, eta Michel Ragon kritikaria askoz gehiago egokitzen zaio errealtateari hau dioenean: “Pintura ingelesaren kolonizazioaren ondoren... erakusketa horrek agerian utzi zuen hasia zela frantses pinturaren kolonizazioa”²². Harira dator, baita ere, zortzi pinturako sail bat, *Bizi eta hiltzen utzi, edo Marcel Duchamp-en amaiera tragikoa*, hiru artistek, hirurak Parisen bizi zirenak, jaiotzez frantsesak edo beren hiriburu artistikotzat Paris aukeratu dutenak, 1965ean taldean egina: Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo eta Antonio Recalcati. Sail narratibo horren azken oihalak erakusten du, polemikaz, Duchampen hilketza Estatu Batuetako banderaz estalia eta Oldenburg-ek, Warholek, Rayssek, Armanek eta Restanyk sorbaldan eramana, hiru protagonista frantsesak beren herriaren kausaren traidoreak balira bezala. Sailarekin batera doan saiakeran —“Comment s’en débarrasser, ou un an plus tard” (Hartaz nola libratu, edo urtebete geroago)—, egileek estatubatuar estetikaaren aurkako etsaitasuna adierazten dute, jarrera politikoei lotuta: “Zentzu horretan, Marcel Duchamp kultura burgesaren defendatzaile bereziki eraginkorra da. Kulturaren bizi-energia anestesiatzen eta liluran biziartzten duten faltsutze guztiak bermatzen ditu, eta etorkizunean fidatzeari baimena ematen dio, horrela”²³.

Erró, Islandian jaioa, izango da, beharbada, Paris-New York harremanak umorez lantzen dituen artista bakarra. 1959 eta 1967 artean egindako pintura askotan, borroka biolento gisa aurkezten ditu harremanok, eta borroka horrek ezin du irtenbide politikorik aurkitu, baldin eta errusiar mujik-en edo txinatar Guardia Gorrien *Pop-idad* (edo benetako herri izatea) oraindik handiagoak ez baditu bi sistemak porrokatzen, frantsesa eta estatubatuarra; (estetika maoista hori ez da, inolaz ere, hain arin

hartuko “Salle Rouge pour le Vietnam” erakusketan bildutako hogeita bost artisten hogeita bost koadroetan, Salon de la Jeune Peinture-n antolatuan “estatubatuar inperialismoaren” kontra)²⁴.

Hirurogeiko urteen amaierarako, estatubatuarren eragina nabarmena izango da ez bakarrik pintura figuratiboan, aitzitik, hura aitortzen da Simon Hantaï-k eta haren oinordeko bitxiek —Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier eta Niele Toroni— (1966an BMPT talde gisa elkarrekin lan egin aurretik eta gero), bai eta Supports-Surfaces taldeko kideek eta haiekin elkartutakoek (1966tik 1971ra bitartean) ekindako pintura abstraktuaren berrikuntza adoretzen duen bizi-indar gisa. Honela laburbiltzen du argi eta garbi egoera berri hori 1972an Jean Clair-ek: “Belaunaldi berri horretako norbaitek aurkitzen duenean, edo aurkitu uste duenean, zer ikasia europar arte modernoko figura handiengan, bereziki Matisserengan, Légerengan, Magritte-engan eta Duchampengan, guztiz adierazgarria da ikustea aurkikuntza horiek ez dietela zuzenean jarraitzen, atzerriko esperientzia baten eraginez baizik: hala, Matisse berriro dago ‘ikusgai’ Pollocken, Newmanen, Rothkoren eta estatubatuar *field painting*-en bitartez... Irakurketa horrek, tradizio arrazionalistaren eta humanistaren aurka altxatuz —Matisse odaliskien eta bizitzeko zorianaren pintore bihurtzen duen tradizioaren aurka, alegia—, irakurketa literala eta zorrotza izan nahiko du, kezkatuta, batez ere... artearen alor espezifikoaren berrezartzeko”²⁵.

Bere buruzagien keinu erabatekoen bitartez Frantziak munduko potentzia izaten jarraitu nahi duen unean (De Gaulle “Quebec librearekin” lerrokatzen mundu “anglosaxoiaren” kontra; “yankiek” Vietnamen esku hartzearen kontrako protestak), hango artistarik kementsuenek tradizio artistikoari bultzada berri bat besterik ezin diote eman, eragozpenik gabe begiak newyorkar pintoreengan jarri, Pollockengandik eta Newmanengandik ahal duten guztia ikasiz (bitartekoaren aukera esperimentalen insistentzia, batik batik²⁶), beren konkisten esanahia guztiz ere eraldatzen duten artean. Harold Rosenberg-ek estatubatuar “ekintza-pintura”z egiten duten interpretazio espiritualak haren *The Tradition of the New* liburuaren frantses itzulpenaren bitartez ezagutzen da, Éditions de Minuit ospetsuak 1962an argitaratu baitzuen. Clement Greenberg-en formalismoa beranduago hedatzen da, Marcelin Pleynet kritikariak 1967ko artikulu-sail eragin handiko baten bitartez ezagutarazitako egokitzapenean, batez ere²⁷. Frantses artistentzat, estatubatuar arteari buruzko estatubatuar teoria horiek jarduera berriak eta teoria berriak garatzeko lorbideak besterik ez dira, Pierre Buraglio pintoreak Pollockez eginiko ohar goiztiar honek tipifikatzen dituen bezala: “Ezin diogu uko egin J. Pollockek definitutako oihalarekiko erlazioa erneago aintzat hartzeko gonbitari, erlazio horrek jarduera piktoriko berri eta erabakitazunetaz urrunduta baldintzatzen baitu. Horrek eskakizun jakin batzuk dakartza bere baitan, zeinetatik abiatuta ‘pintura berri’ bat gara baitaiteke... Onartu beharko da ezen ‘mundua parentesi artean jartzeak’ ez duela esan nahi hura gerizpean jartzea. Eta ez dela kontraesankorra aldi berean esatea, alde batetik, ezen alferririkoa dela pinturak berezkoak dituen baliabideak errealitate zehatzaren aurrez aurre jartzea, eta, bestetik, pinturak subertsioa izan behar duela, izango bada. Subertsioa, lehenik, bere buruaren kontra. Pintura bere hondakinen gainean eraikitzen da”²⁸.

Claude Viallat-ek, berriki berak oroitu duen bezala, prozesu esperimental berriak asmatzen ditu 1966tik aurrera, nola den, adibidez, tenkatu gabeko oihal puska ikaragarri handien gainean lan egitea, Pollocki buruzko informazio urri eta gutxi zehaztu batetik abiatuz. “Estatubatuar pinturaren halakoxe ideia bat egin genuen, amerikar kontinentearen eskalari atxikia batik batik, alegia, neurrigabekeria baten gisara planteatzen genion geure buruari estatubatuar pintura... Ni zoruan pintatzen hasi nintzenean, oihalaren

gainean ibiltzen nintzen; normala zen, Pollockek nik baino lehenago egina zuen. Centre Pompidou-n (1982) hark egin zuen erakusketa ikustean ohartu nintzen orduan ezen, berez, Pollockek ertzetatik bakarrik pintatzen zuela²⁹. Estatubatuar pintura abstraktuaren aurrean, frantses pintore abstraktuak “irakurketa-hutsegite” arrunt batean daude azken batean, Harold Bloom-en esapidea erabiltzearen³⁰.

Egoera, beraz, erabat itzulikatuta zegoen 1945etik. Orain Parisek New York onartzen zuen arteen iturburu gisa, berriz hasteko aukera ematen zuen abiapuntu baten adibide gisa. Estatu Batuen aurkako etsaitasun politikoa hasiera berri horretan tematuta zegoen, eta, arrazoi beragatik arazotsua zen arren, ezin zen azken finean hura alde batera utzi. New Yorke, aitzitik, ez zuen onartu nahi hasiera berriak posibleak zirenik eta erabat alboratzen zuen Parisen gertatzen ari zena, Frantziako hiriburua existituko ez balitz bezala, besterik gabe. Estatubatuar artisten erakusketak Parisen ugaritu egingo ziren artean, frantses artistek zailtasun handiak aurkituko zituzten beren obrak Estatu Batuetan erakusteko. Probintziako jendetzat hartu zituzten hasiera-hasieratik: frantsesegiak. Aurreiritzi hori ez da oraindik gainditu.

[Itzultzailea: Jon Muñoz]

O h a r r a k

1. Valéry, 1945. [itzuli]
2. Clement Greenberg-ek hau idatzi zuen: “Berez izugarri itsusia da erakusketa. Haren batz besteko maila, onenean, Whitney-n estatubatuar pinturaz urtero egindako azken lauzpabost erakusketen mailatik beherakoa da, eta delako erakusketa horien eskakeriaz aski gordin mintzatua naiz lehendik ere...”; “Review of the Exhibition ‘Painting in France, 1939-1946’”, *The Nation*, 1947ko otsailak 22, hemen berrargitaratua: Greenberg, 1986, 128-129. or. [itzuli]
3. Erakusketa horretaz ikus Paul, 1986. [itzuli]
4. Nahiz obra hori aitzakia den, hain zuzen ere, Aragonen eredu artistikoa aldatzeko, eta Zhdánov-en erreialismo sozialistaren estetika malgutzeko, jarrera zabalago baten mesedetan, Picasso, Léger eta Édouard Pignon bere baitan har litzakeena. [itzuli]
5. Aragon, 1953. [itzuli]
6. Ikus Pacquement, 1977. [itzuli]
7. Mathieu, 1963, 59. or. eta hur. [itzuli]
8. Kirchner-ek, adibidez, bere obretan data goiztiarragoak jartzera behartuta ikusi zuen bere burua Matisseren eragina zutela irudi ez zezan. [itzuli]
9. “L’un des plus prestigieux représentants de l’aventure américaine de maintenant, dont j’ai présenté un ensemble d’œuvres cette année pour la première fois à Paris... Je pense que, pour des expériences sincères et profondes de la non-figuration, l’Amérique aura bénéficié d’un climat spécialement propice, dû à un départ à zéro réel”; Tapié, 1952. [itzuli]

10. Tapiék sarrerako saiakera bat idatzi zuen Louis-ek New Yorken 1957an egin zuen bakarkako lehen erakusketarako; ikus Grenoble, 1996, 102. or. [\[itzuli\]](#)
11. Estatubatuar beteranoei 75 dolarreko sari bat ematen zitzaien hilerok Parisen ikasteko. Berrogeiko urteen amaieran, programa horri esker, artista asko Frantziara iritsi zen urtebete edo bi han igarotzera. Gehienak Légerren eta Zadkine-ren estudioetan matrikulatu ziren (Al Held-ek, Kenneth Noland-ek, Jules Olitski-k, Richard Stankiewicz-ek eta George Sugarman-ek egin zuten bezala). Robert Rauschenbergek Académie Julian-en igaro zuen 1948. Ikus Château de Jau, 1988. [\[itzuli\]](#)
12. “Vous agissez comme si, ayant en main les mêmes données que moi, vous ne reconnaissiez pas leur nature problématique... Pour empêcher que cette réalité vive qui vous est chère se dérobe ou s’étiole par durcissement, définition et blocage, vous la maintenez dans un état d’indécision”; Duthuit, 1961, 63–64. or. [\[itzuli\]](#)
13. Kellyren obra horri buruz ikus New York, 1998c. Haren esanahia aldatuz, Bernard Ceysson-ek maketa txiki goiztiar bat sartu zuen Luxemburgon 1999an egin zuen erakusketan: “L’École de Paris? 1945-1964”. [\[itzuli\]](#)
14. Ikus Phélip, 2000. [\[itzuli\]](#)
15. Ikus Restany, 1977. [\[itzuli\]](#)
16. “Cependant, à lire les hebdomadaires d’art de l’époque, il semblait que leurs éditorialistes ne fussent occupés qu’à défendre la pureté de l’art de tradition française contre les contaminations étrangères et en particulier contre la soi-disant vulgarité de l’art américain... Le fait était que, coupé de toute réalité, isolé dans un provincialisme arrogant, Paris avait depuis longtemps cessé de jouer le moindre rôle sur le plan artistique international”; Clair, 1972, 11. or. [\[itzuli\]](#)
17. “...la vulgarité et l’outrecuidance des représentants officiels des États-Unis”; Gassiot-Talabot, 1964. [\[itzuli\]](#)
18. “Il ne faut pas perdre de vue que les batailles livrés par les organismes américains à la Biennale de Venise ou dans les festivals de cinéma ne sont pas uniquement d’ordre commercial et que l’idéologie n’en est jamais absente. Le pop-art est exalté comme expression artistique de la civilisation américaine, *Le Mépris* est vilipendé parce qu’il met en cause l’achat et la vente du travail intellectuel qui y sont la règle”; Daix, 1965, hemen aipatua: Parent eta Perrot, 1983, 27. or. [\[itzuli\]](#)
19. Narrazioa, berez, ez zen arazo bat estatubatuar artistentzat. Ez zuten arte modernoaren aurka erreakzionatzen estrategia narratiboak erabiliz, areago ari ziren arte modernoaren nolakotasunak modu berri, heterodoxo, batez erabiltzen. [\[itzuli\]](#)
20. Gérald Gassiot-Talabot-en hitzetan: “A la dérision statique du pop américain, ils opposent la précieuse mouvance de la vie”; Gassiot-Talabot, 1964. [\[itzuli\]](#)
21. “L’enjeu était de situer un groupe de jeunes peintres, nouveaux figuratifs, en face des tendances dominantes, et particulièrement du Pop’Art américain alors à son zénith”; Gassiot-Talaboten hitzaurrea, 1977, s. n. [\[itzuli\]](#)
22. “Après la colonisation de la peinture anglaise... cette exposition démontrait que la colonisation de la peinture française était commencée”; Ragon, 1969, hemen aipatua: Parent eta Perrot, 1989, 39. or. [\[itzuli\]](#)
23. “C’est en ce sens que Marcel Duchamp est un défenseur particulièrement efficace de la culture bourgeoise. Il avale toutes les falsifications pour lesquelles la culture anesthésie les énergies vitales et fait vivre dans l’illusion, autorisant ainsi la confiance dans l’avenir”; Aillaud, Arroyo eta Recalti 1966an, hemen aipatua: Parent eta Perrot, 1983, 46. or. [\[itzuli\]](#)
24. Salle Rouge-z ikusi, Parent eta Perrot, 1983, 70-75. or. [\[itzuli\]](#)

25. “Quand tel ou tel de cette nouvelle génération trouvera ou pensera trouver un enseignement chez certains des plus grands représentants de l’art moderne européen, en particulier chez Matisse, Léger, Magritte et Duchamp, il est significatif de voir que cet enseignement sera suivi non pas de façon directe, mais médiatisé par une expérience étrangère: Matisse redeviendra ainsi ‘visible’ à travers Pollock, Newman, Rothko et la ‘field painting’ américaine... Lecture qui, s’élevant contre la tradition rationaliste et humaniste —celle qui fait de Matisse le peintre des Odalisques et du bonheur de vivre— se voudra une lecture littérale et rigoureuse, soucieuse surtout... de rétablir le champ spécifique de l’art”; Clair, 1972, 17-18. or. [\[itzuli\]](#)
26. Ikus Tramoni, 2000. [\[itzuli\]](#)
27. Ikus Pleynet, 1967, hemen berrinprimatua: Pleynet, 1986, 217. or. eta hur. [\[itzuli\]](#)
28. “Force nous est d’inviter à mieux considérer la relation à la toile définie par J. Pollock, déterminante d’une nouvelle pratique de peindre résolument distanciée. Impliquant certaines exigences à partir desquelles peut se développer une ‘nouvelle peinture’... Il faudrait admettre que la ‘mise entre parenthèses du monde’ n’est pas sa mise à l’abri. Et qu’il n’est pas contradictoire d’affirmer en même temps, d’une part que l’affrontement des moyens propres à la peinture avec la réalité concrète est vain, et d’autre part que la peinture doit être subversive pour être. Sa subversion s’exerçant d’abord à l’égard d’elle-même. La peinture s’édifie sur ses ruines”; Pierre Buraglio XVII Salon de la Jeune Peinture-ren katalogoan, 1967, hemen berrinprimatua: Buraglio, 1991, 26. or. [\[itzuli\]](#)
29. “Nous avons beaucoup fantasmé sur une certaine idée de la peinture américaine, liée avant tout à la dimension du continent américain, c’est-à-dire que nous envisagions la peinture américaine comme une démesure... Quand j’ai commencé à peindre au sol, j’ai marché directement sur les toiles: c’était une chose normale, Pollock l’avait fait avant moi. Ce n’est qu’à l’exposition Pollock du Centre Pompidou que je me suis aperçu qu’en fait il ne peignait que du bord”; Claude Viallat, hemen: Chassey, 2000, 98-99. or. [\[itzuli\]](#)
30. Bloom, 1973. [\[itzuli\]](#)