

James Rosenquist

Atzera begirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

JAMES ROSENQUIST: COLLAGEA ETA BIZITZA MODERNOKO PINTURA.....	3
---	---

JAMES ROSENQUIST: COLLEGEA ETA BIZITZA MODERNOKO PINTURA

JULIA BLAUT

Collageak, bai paper zati txikiz eginak bai zinean eginak, oso egungo bitartekoa izaten segitzen du. Collagearen esentzia da oso desberdinak diren irudiak biltzea eta elkarrekin jartzea, eta horren emaitza gehiago da ideia bat irudi bat baino. Irratia entzutea eta irudien zure ideia propioa egitea bezala da, sarritan antidoto —azido— gertatzen baitira batzuk besteentzat. Txinpartak eragin ditzakete, edo ez. Onena txinpartak eragitea da... Collagean bizitza modernoaren erlantz... edo isla dago. Adibidez, Manhattan erdian paseoa zoaz, eta neska baten zangoen atzealdean jartzen duzu arreta; orduan begi-bazterretik ikusten duzu taxi batek harrapatu egingo zaituela. Horrenbestez, zango horiek eta autoa ikustean, gauzak arrazionalizatu eta dagoen arriskua identifikatzen duzu zati eta puska bidez. Oso bizkorra da. Gaur egungo bizitza da. —James Rosenquist¹

Nahi duzuen bezala deitu —behatzailea, filosofoa, flâneur—; baina artista mota hau definitzeko zuek aukeratutako hitza dena dela, seguru erabiltzen duzuela gauza betierekoak edo, behintzat, gauza iraunkorrak egiten dituen pintore bati aplikatzeko modukoa ez den adjektibo bat. Batzuetan poeta bat da, nahiz sarritan hurbilago dagoen eleberrigilearengandik edo moralistarengandik; une iragankorren eta horrek bere baitan daramatzan betekotasun iradokizun guztien pintorea da. —Charles Baudelaire²

1960ko udazkenean, publizitate-hesiak pintatzeko ohiko jarduera utzi ondoren, James Rosenquistek loft bat alokatu zuen Coenties Slip kaleko 3-5 zenbakian, Manhattan behean. Estudio berrian, publizitate-artean izandako esperientzia eta horren gaineko bere ikuspegia hasi zen pinturetan islatzen. Coenties Slipen egindako obretan ez dago 1950eko hamarkadaren azken zatian artearen munduan nagusi izan zen, eta Rosenquistek berak 1955ean New Yorkera iritsi zenetik esperimentatu zuen, estilo espresionista abstraktuaren arrastorik. Pintura berriak ezagutzeko moduko zatiz osatuta zeuden, zati horiek aldizkarietatik atereak eta konposizio enigmatikoak eratuz konbinatuak baitziren. Publizitateko bere karteletan bezala, Rosenquistek bere pinturan erabiltzen zituen iturriak ez zetozen naturaletik, baizik eta collage-maketetan biltzen zituen argazki-irudietatik. Rosenquistentzat collagea —kubistak 1912 inguruan collagearekin esperimentatzen hasi zirenetik bezala— bizitza modernoaren eta, bereziki, bizimodu hiritarraren metafora zen. Irudi zatikatuak eta narratiba etena, horiexek izan ziren airetik eta kalearen mailatik beretik metropoli modernoaren gaineko ikuspegi autobiografikoa erakustearren Rosenquistek aukeratutako mekanismoak.

Times Squaren publizitate-hesiak pintatzen ari zela, hiri-bidegurutze handietako batean aurkitu zuen bere burua mendebalde ertaineko artista gaztea. Eta 42. kalearen gaineko kokaleku garai hartatiko ikuspegia, edo kalea zeharkatuz lortua, izan zen Rosenquistek bere pinturretan irudikatu zuena: “Sarritan nahi izan dut [...] jendea Astor Theater-en atzealdera eraman ahal izatea eta jende horri hesitik Times Squarerantz begiraraztea, kolorea ikusi eta sententzio hori izan dezan. Beraz, egin nezakeen gauzarik sinpleena[...] olio-pintura bat egitea zen, ilusio hori mihisean irudikatzeko, ahalegina eginez betiere horretan islatzeko formatu handiko irudiak pintatzeko eginkizunean zeharo buru-belarri murgilduta nagoenean dudaz zorabio sententzioa”³. Goitik eta hurbiletik ikustean publizitateko irudiak abstraktu eta misteriotsu agertzen zirenez, Rosenquistek kolore, testura, forma eta eskala ezaugarri formaletan jarri zuen nagusiki arreta, geroago horiek bere estudioko pinturretan erabiltzeko. Lucy Lippard arte kritikariak honakoa adierazi zuen: “publizitateko hesien pintatzaile lanetan izandako esperientziak areagotu egin zuen itxura batean figuratiboak ziren formen alderdi ez figuratiboan gainean Rosenquistek zeukan pertzepzioa”⁴. Coenties Slipen egindako pinturretan, Rosenquistek deskubritu zuen ezagutzeko moduko elementuen zatiak erabiliz, “zero azpikora”⁵ iritsi zitekeela, hau da, erabateko abstrakzioetik harago. Berak azaldu moduan, “ezerezetik harago iritsi nintzen, irudiak atzera sartuz... Iragarkiak toki garaietan eta oso hurbiletik pintatzetik zetorren ezerez hori, horrela jardutean niretzat ez baitziren kolorea eta forma besterik. Ezagutzeko moduko irudiak baziren ere, nik irudi erabat ez objektibo gisa hautematen nituen”⁶.

Rosenquistek 1960ko hamarkadaren hasieran egin zituen pinturak “publizitateko hesien indar berarekin, kemen, bizitasun eta zehaztasun berarekin”⁷ irudikatu ziren. Baina iragarki inprimatu baten edo errepede bazterreko publizitateko hesi baten irakurketa bizkorra “poliki iragazten den informazioa”⁸ bilakatzen da haren pinturretan. Publizitateko irudi ezagunek handiagotu egiten dute eskala, zatikatu eta berrorientatu egiten dira; eta justaposizio edo alboratze sinesgaitzen bidez, esangura berriak bereganatzen dituzte ikusizko erlazio berrien testuinguruan. Rosenquistek normalean ez ditu ez publizitate-testua ez marka espezifikoak adierazten, eta hitzen bat sartzen badu, zatikatuta egongo da eta gehiago landuko du irudi gisa hitz gisa baino. Publizitate eragina neutralizatzeke, iragarki desfasatu samarrak aukeratu ohi zituen, historikoak izan gabe, iragarki berriaren indarra galdua zutenak, alegia⁹. Rosenquistentzat, “eskaintzen duen informazioa denbora luzez bilatzera gonbidatu behar gaitu pintura on batek. Hori zail samarra da plano piktoriko bakarrean lortzen, baita[...] zinea eta bitarteko elektronikoak iritsiak direla ere. Begi kolpearen ideia bezalaxe[...] Lehen begi kolpe bizkorren ondotik, gogoeta iristen da”¹⁰. Rosenquistek espazio minimo batean ahalik eta ikusizko informazio gehien kondentsatzea lortu zuen, lehenik zati anitz erabiliz eta, gero, 1980an *Izar lapurra* (*Star Thief*) lanean sartzen hasi zen irudi zatikatuak baliatuta. Rosenquisten iritziz, narratibaren izaera etena, saihestezina collagearen kasuan, oso egokia zen bizimodu modernoko alderdi askotarikoak adierazteko. Hark berak esan moduan, bere pinturako bat begiasteak sortzen duen eragina “irratia entzutea” bezalakoa da, edo aldizkari edo egunkari bat irakurtzea bezala.

Rosenquisten estudioa bisitatzen zutenek ongi ezagutu behar zituzten haren prestakuntza-collageak. Berak deskribatu moduan, Coenties Slipen estudioa “kaosa” zen: “Paretetan idazten nuen, edo paretan txintxetaz josten nituen paper zatietan. Estudio osoa arbela zen, iragarki-taula bat. Bozetoak zeuden nonahi. [...] Joseph Cornellen estudioa bezalakoa zen. Toki guztietan kalean aurkitu nuen gauza pila bat zegoen. Interesgarri iruditzen zitzaidan guztia —aldizkari-orri batzuk kasu— paretan josten nuen”¹¹. Alabaina, collage horiek ez ziren 1992 arte egon jendearentzat ikusgai; urte horretan, lehenagoko pinturak prestatzeko hamabi estudio New Yorkeko Gagosian Gallery-ren erakusketa batean sartu zituzten¹². Rosenquist beldur zen, aldizkarietatik jasoak zituen iturriak erakustek “pinturen eragina ahulduko ote zuen”¹³. Pintura guztiek bere erreferentziako irudiak edo collageak zeuzkaten, baina Rosenquistek berak adierazi moduan, “askorik ez zuten adierazten” berarentzat. Horregatik, collageetako askok ez dute iraun estudio-aldaketak gertatu direnean¹⁴.

Collageek, artista baten koadernoko bozetoek bezalaxe, pintura amaituen atzean dagoen prozesu mentalaren gaineko ideia bat ematen digute, eta Rosenquisten artearen alderdi berriak erakusten dituzte. Collagearen malgutasuna akasgabeki egokitzen zaio artistaren lan-metodoari: puskak erantsi, kendu eta errazki egokitu daitezke, nahi den konposizioa lortu arte. Rosenquisten collage zeharo ukipenezkoek askatasun hori islatzen dute, eta egindako aldaketen arrastoak erakusten dituzte, agerikoak baitira oharretan, eskemetan, hatz-marketan eta pintura eta kola orbanetan. Horien itxurak, eskuz egindakoarena baitzen, eta eskala txikiak —eskuan euts zitzakeen artistak, pintatu bitartean— kontraste nabaria egiten dute haren obra amaituen zehaztasun eta neurri sarritan kolosalarekin. Artistak berak oso-osorik egindako pinturretan, gauzatze moduaren arrastoak ezin antzemanekoak dira ia-ia: “Nik pintatu egin nahi nuen [...] nire pintzelkada ez antzemateko bezain ondo”¹⁵. Rosenquist Pop Artearekin identifikatu zuten, publizitateko teknika artistikoak eta komunikabideetatik ateratako erreferentziak erabiltzeagatik. Alabaina, collageak Rosenquisten obran duen garrantziak ez du parekorik pop artisten artean; horrenbestez, artista honen sortze jarduera testuinguru zabalago batean ikusi behar da. Egia esateko, Rosenquisten obrak bitarteko modernoa dugun collagearen berritze bat ekarri zuen, eta argi eta garbi erantzun zion 1960ko hamarkadako artearen munduan sortutako kontu sorta.

PUBLIZITATE-HESIETATIK PINTURETARA: COLLAGEAK ETA ITURRIAK

Rosenquistek 1960 eta 1966 bitartean egin zituen pinturretan (azken urte horretan hasi zen bere argazkiak erabiltzen), 1945etik 1955era bitarteko urteetako aldizkarietatik ateratako irudiak izan zituen erreferentzia-iturri nagusi. *Life* aldizkaria izan zuen iturri behinenetako bat, eskaintzen zituen argazki-erreprodukzioen formatu handiagatik¹⁶. Aldizkari edo egunkarietako orrialdeetan aurkitutako irudi lotura gabeen eta testuen muntatze hori “lehenengo orrialdeko kubismo” gisa definitu zuen Marshall McLuhan kritikariak, “elkarrekin agertzen baitira Txinatik Perurainoko albiste loturarik gabeak”¹⁷. *Life* aldizkariaren editore Henry Luce, berriz, irudi bidez historia koherente bat muntatzen saiatzen zen, “zati-dokumentuen bidez mosaiko eraginkor bat lortzearren”¹⁸. Rosenquisten *F-111* obran (1964–65), arma atomikoen eta klase ertainaren oparotasunaren irudien nahasketa —irudiok ez baitatoz bat— *Life* aldizkariaren orrialdeetan aurkituaren berdina da¹⁹. Asoziazio horren ohiko adibidea 1946ko uztailaren 15eko *Life* aldizkariaren zenbakia da: “Bikiniko bonba atomikoa” izenburuko argazki-erreportaje bat ageri da izozki bat jaten ari den neska gazte irribarretsu bat erakusten digun Dixie Cup-en iragarki baten ondoan²⁰. *Life* aldizkariak aro atomikoan zuen jarrera editoriala adierazten zuen bitartean, irudi horiek, Peter Bacon Hales-ek adierazi zuen moduan, “normaltasun testuinguru bat” sortzen zuten, “eta dualtasun hori —bortizkeria [...] egunerokoaren segurtasun lasaigarriari kontrajarrita— etengabe islatzen zen” aldizkariaren orrialdeetan²¹. Hau da, Luce “historia koherente” bat sortzen saiatzen zen artean, Rosenquistek esperientzia modernoaren berezko izaera iragankorra transmititu nahi izan zuen, bere pinturak amaiera ireki batez eta “sartzen doan” edukiaz lagaz.

Rosenquistek pinturak planifikatzeko erabili zuen metodoa, gaur egun erabiltzen segitzen duena, publizitateko hesiak planifikatzeko eta egiteko erabili izan zuenaren berdina da. Haren collageen azalean ageri diren boligrafoz marraztutako laukiak hondarrak dira, eskala handitzearen artistak segitzen duen prozesuaren hondarrak zehazki; izan ere, prozesu horrek aukera ematen dio sorburu dituen irudi txikiak neurri itzeleko pintura bihurtzeko. Rosenquistek, irudiak proportzionalki handitzeko bere teknika definitzeko, “Brooklyneko zubia” terminoa erabili zuen, izen horixe erabiltzen zuten eta publizitateko hesien pintoreek²². ArtkraftStrauss-en eskuratzen zizkieten eredu erabiltzen zituen materialak —1958tik 1960ra bitartean bertan egin zuen lan kartel-pintore gisa—, berak dioen bezala “era guztietako irudiak [...] handiak eta txikiak. Irudi horien puskak eta zatiak hartzen nituen eta eskalan

marrazten, aurreproiektu edo plan maisu bat eginez horrela”²³. Era berean, Rosenquistek errefusatu egin zuen espresionismo abstraktuaren itxurazko inprobisazioa, eta *readymade* irudietara jo zuen, uste baitzuen, adierazi zuenez, “pintore sinesgarriagoa izango zela mihisera hurbildu aurretik hartuz gero erabaki gehienak”²⁴. Rosenquistentzat, aldizkarietako orrietatik ebakitako argazki-zatiak “gero garatzen nuen ideia baten txinparta bezalakoak ziren [...] abian jartzen ninduen seinalea”²⁵. Adibidez, *Hautatutako presidentea* (*President Elect*, 1960-61/1964) zuzenean pintatu zuen, kartel ebaki batetik eta aldizkarietako ebakinetatik abiatuta ([*Source for President Elect*, 1960-61]), elementu horiek pinturan izango zuten kokapena edo eskala zehazteko aurrez inolako bozeturik egin gabe²⁶.

Erreferentziako iturri gisa, Rosenquistek nahiago izan zituen argazkiak, estatikotasunagatik, objektu errealak baino, horiek argiaren aldi baterako eraginen mendean daudelako²⁷. Eskala handitu eta pinturan argazki-irudi txikiak kameraren zehaztasun berarekin erreproduzitzeko trebetasuna ezinbesteko baldintza zen egiten zuen publizitate-lanean. Teknika horiek bere pinturei aplikaturik eta kolorea, eskala eta testuingurua manipulaturik, lengoia propioa sortzea lortu zuen. Konposizio konplexuagoko beste pintura batzuetan, esaterako *Mugi zaitetze* (*Oin malenkoniatsuak, mugi zaitetze*) [*Look Alive (Blue Feet, Look Alive)*, 1961], *Estimatzeko asko* (*A Lot to Like*, 1962) eta *Zilarrezko zeruak* (*Silver Skies*, 1962) lanetan —horietan objektu askotarikoak sartu zituen—, erabilitako ebakinak prestakuntza-marrakzi batean muntatu zituen ([*Sources and Preparatory Study for Look Alive (Blue Feet, Look Alive)*, 1961], [*Sources and Preparatory Study for A Lot to Like*, 1963] eta [*Sources and Preparatory Study for Silver Skies*, 1962]), eta hori izango zuen gida, irudiak behin betiko pinturan kokatu eta honen barnean izango zuten eskala finkatzeko.

Rosenquistek maketa hutstzat jotzen dituen prozesuko obrak badira ere collageak, asko eta asko eginkizun erabilgarri edo utilitario horretatik harago doaz, eta benetako artelanak dira berez. Adibidez, *F-111* lanerako egindako sorta (1964, [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*]) ikusizko multzo bikaina da. Erabilitako material aniztasun handia dela medio, testura askotarikoak dauzka: pistolaz Mylar gainean emandako pintura fosforeszentea, kalko-paperaren gaineko akuarela distiratsuak, aluminio-paper ebakia, zuri-beltzeko eta kolorezko argazki ebakinak (Hollis Frampton-enak) eta aldizkarietako ebakinak. Collageetan erabilitako materialen aniztasun eta konplexutasunak behin betiko obrako gai eta ideien dibertsitatea islatzen dute. Berrogeita hamaika panel edo bat egindako mihise “zatitan” pintatua, collagean oinarritutako pintura hori ikusizko buruhausgarri sinkopatu bat da. Artistak “pintura horren zati bakoitza mugimendu estatikoaren dirdai” batekin alderatu zuen, eta panel bakoitzean ideia hori berori adierazten saiatu zen²⁸.

F-111 lanaren maketarik ez dagoen arren, Rosenquistek, obraren plangintzako une zehatzen batean, erreferentziako irudietako batzuk beste batzuen ondoan jarri zituen, pinturan izango zuten sekuentzia-ordena finkatzeko, eta muntaketa horri argazkia egin zion Polaroid kamera batez. Collageetako batzuek hegazkinaren egitura aztertzen dute ([*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*], [*Collage for F-111*]), eta obraren beste parte batzuk aldizkarietatik ateratako irudi zenbaitez osatuta daude —neskatoa eta ile-lehorgailua ([*Collage for F-111*] eta [*Collage for F-111*]), espagetiak nahasten ari den sardexka ([*Collage for F-111*] eta [*Collage for F-111*]), eta uretatik irteten ari den urpekariaren buru burbuiladuna ([*Collage for F-111*])²⁹—. Prestatze lanetan zein pintura amaituetan, atentzioa ematen du kolore-sortaren edertasun paregabeak: izpiliku-urdin eta berde urdinxkazko geruza finak ([*Collage for F-111*]), pintura geruza trinkoagoa daukaten sekzioak,

arrosa, bioleta, itsasoz haraindiko urdina, laranja eta horia bezalako kolorea dituztenak ([*Collage for F-111*])), eta pistolaz gorri laranjatu fosforeszentez arin samar pintatutako eremuak ([*Collage for F-111*] eta [*Collage for F-111*]), erradioaktibitatea irudikatzen dutenak³⁰. Rosenquisten koloreen distirak zehatz irudikatzen du Halesen “sublimazio atomiko” gisa definitu zuenaren “ikusizko piroteknia”; “sublimazio” hartan kokatzen ziren arteak gerra atomikoaz egiten zituen irudikapen ultraestetizistak, *Life* aldizkarian agertzen zirenak³¹. Rosenquisten *F-111* obrak fidelki jasotzen du “sublimazio atomikoaren estetika, ikara edertasun eta lastura begirune bihurtzen zituen ikusizko erredentzia”³², eta ikusizko dualtasun horixe da artista bere collageetan islatzen saiatu zena.

Montage and Modern Life: 1919–1942 erakusketan, Christopher Philips-ek adierazi zuen muntaketak “ikusizko lengoia partekatu bat eskaintzen digun forma sinboliko mota” gisa funtziona dezakeela, “kultura zeharo urbanizatu eta industrializatu baten heldze zalapartatsuen adierazle”³³. Muntaketari buruzko bere pertzepzioari buruz ari zela, antzeko zerbait adierazi zuen Rosenquisten berak: “Zatietatik abiatutik pintatzea gaur egungo paisaia bat pintatzea bezala da. Horixe da daukaguna”³⁴. Bizitza modernoko beste pintore batzuen kasuan bezala, txinparta eragiteko asmoz irudiak biltzeko eta irudien bilduma egiteko modu hori Walter Benjamin-en *Passagen-Werk* (*Pasabideen liburua*) amaitu gabeko lanari eskaini omenaldia da —kontzientea edo inkontzientea—. Benjamin 1927tik 1940 arte aritu zen XIX. mendeko Parisen loraldia izan zuten galeria edo kale komertzial estaliei buruzko estudioa den *Passagen-Werk* obran lanean. Ohiko narratiba historiko bat baino gehiago, pastiche literario bat da, eta aipu luzez —batzuk historikoak dira eta beste batzuk lanaren garaikoak— osatutako zenbait atal ditu. Lanaren formak berak islatzen du historia modernoaren korrontea. Bere hautatze eta justaposizio prozesu horren bidez, Benjaminek testu propio bihurtzen ditu testu zatikatuak, Rosenquisten bere aukeratze eta kontrajartze prozesuan bildutako irudiekin egiten duen bezalaxe. Eta pintura amaituak bisualki sintetizatuta badaude ere, dituzten esangurak —“gaur egungo paisaiaren” izaera aldakorren berezko esangurak— zail dira zehazten, eta pixkanaka-pixkanaka azaltzen dira argitara.

Passagen-Werk lanaren ataletako bat Baudelaire-ri eskainia da. Benjaminek dioen moduan, Baudelaireekin “Paris lehen aldiz iritsi zen poesia lirikoaren gai izatera [...] Alegoriaren jenioaren begirada hori, hiria argitzen duen begirada hori [...] *flâneur*aren begirada da”³⁵. Garai batean beira eta burdinazko egitura modernoak izandako galeriak Benjaminek kontsumoko artikuluen fantasmagoriatzat —publizitatearen eta kontsumismoaren ikuskizuna— definitu zuenaren egoitza dira orain, eta *flâneurra* “merkatuaren ikuslea da”³⁶. Hiriko biztanlea, publizitateko hesien pintorea eta publizitateko irudien bildumagilea izaki, Rosenquist ere *flâneurra* zen, baina masa-hedabideei esker kaleetan zehar noragabe ibili beharrik ez zegoen garai batean. Rosenquisten gogoratzen zituen Coenties Slipeko bere estudioan pintatu *gabe* igarotzen zuen denbora eta begiaste, begiratze eta bere baitan biltze orduak. Baudelairek, bizimodu modernoaren zertzeladak deskribatzeko, hitz arin eta etereoak erabili zituen³⁷. Era berean Rosenquisten, John Rublowsky-rekin hizketan, ideien jario nola zetorkion deskribatu zuen: “Egunak, aste osoak eman nitzakeen estudioan. Denbora gehiena margotzen ematen banuen ere, tarte luzeak egiten nituen eserita, pentsatzen ez beste ezertan. Batzuetan, goizeko 9etatik arratsaldeko 4ak arte eserita geratzen nintzen, jendearen lanerako joan-etorriei begira... Gero, bat-batean, ematen zuen ideiak flotatzen bezala helden zitzaizkidala leihoak zeharkatuz. Egin behar nuen gauza bakarra horiek airean hartu eta pintatzen hastea zen. Bazirudien dena zegokion tokian zela —ideia, konposizioa, irudiak, koloreak, dena hasia zen funtzionatzen—”³⁸.

COLLAGEA NEW YORKEN, 1960 INGURUAN

1950eko hamarkadaren amaiera eta 1960koaren hasiera aldean, collagearekiko interesa ez zen soilik ikusizko arteetan agertu, hiriko bizimodu garaikidearekin lotutako esparru guztietan baizik. Hiri plangintzaren esparruan, Jane Jacobs-en *The Death and Life of Great American Cities* (1961) liburuak “hiri muntaketaren” alde egin zuen; oso azterketa sakona zen, hiriko bizimoduan zentratua³⁹. Collagearen esentzia, bai soinu aurkitu gisa bai teatrozko beste elementu independente batzuen konbinaketa gisa, agerikoa izan zen John Cage-ren musikan eta Merce Cunningham-en koreografian; horiek kolaborazio eran egin zituzten lanek Rosenquisten mirespena piztu zuten⁴⁰. 1960ko hamarkadaren hasieran, Judson Dance Theater-ek —dantzariz eta ikusizko artistaz osatutako kolektibo bat, tartean Trisha Brown, Robert Morris, Yvonne Rainer eta Robert Rauschenberg zituena— diziplina arteko ikuspegi bat aurkeztu zuen: dantzaren ez hain berezkoak baizik eta gehiago kalekoak ziren mugimenduak sartu zituzten, dekoratu, osagarri eta jantziatarako material aurkituekin batera, eta soinu-laguntza edo akonpainamendua ustekabeko soinuez osatu zituzten lanak.

Literaturan, narratiba etena eta collagea Beat poeten ezaugarriak izan ziren. Rosenquistek sarritan aipatu izan ditu idazle horietako batzuk, Allen Ginsberg edo Jack Kerouac, besteak beste⁴¹. Rosenquistekin Bowery-ko poema-errezitaldietara⁴² joan ohi zen William Burroughs-ek Brion Gysin pintore eta idazlearen bidez ezagutu zuen *cut-up* metodoa (testuak ebaki eta itsastea). Gysin eta Burroughsek kolaborazioan jardun zuten, film eta argazki moztuen, aldizkarietako ilustrazioen eta egunkarietako ebakinen muntaketarekin esperimentatzen. Muntaketak egiteko, Burroughsek bere idazkiak eta beste autore batzuenak ebakitzen zituen, ausazko elkarketa bat egin eta guztiekin testu berri bat osatzeko. Burroughsek onartu zuen berak Gysinen “hitzen collage” gisa definitu zuenak Tristan Tzara surrealistak konposatutako poema inprobisatuak gogorazten zituela, hitzak kapela batetik ateraz osatzen baitzituen Tzarak poema haiek⁴³. Alabaina, Tzara, Gysin eta Burroughsen poesian eta muntaketetan funtsezko eginkizuna bete zuen ausazkotasun hori nabarmen urruntzen da Rosenquistek iturri gisa baliatzen zuen materiala aukeratzeko modutik, gogoeta baten ondotik egiten baitzuen hautaketa.

Burroughsek aipatu zuen “*cut-up* metodoak idazleei aukera ematen diela collagea praktikatzeko, hau da, pintoreak berrogeita hamar urte lehenagotik erabiltzen ari diren eta zinean eta argazkigintzan ere erabiltzen den teknika jorratzeko”⁴⁴. Rosenquistek berak behin baino gehiagotan aipatu du *Nouvelle Vague*-ko zinegile frantsesen obra, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard eta Eric Rohmer-ena esaterako, 1950eko hamarkadaren amaiera aldean hasi baitziren film luzeak egiten. Maiz errealitatea eta fikzioa bereizten zaila izaten zen zinegile horien filmetan; kanpoan filmatzen zituzten normalean —hiri eszenatokietan eskuarki (Pariskoetan sarri), kale, denda eta tabernetan—, argi eta soinu naturalez, eta askotan solasaldi inprobisatuak ere eransten zituzten. Beren muntaketa-metodoetan —Rosenquisten ideiatik zeharo hurbil, honek “collage modutzat”⁴⁵ hartzen baitzuen zineko muntaketa—, etenik gabeko trantsizioen ordez bat-bateko jauziak eta irudi txertatuak erabiltzen zituzten, itxura batean argudioarekin loturarik gabeak gainera. Rosenquisten pinturetan bezala, *Nouvelle Vague*-ko filmen amaiera erabaki gabe geratzen da askotan. Rosenquistek aipatu izan du 1960ko hamarkadaren amaiera aldean oso interesatuta egon zela film bat egiteko, baina proiektua zapuztu egin zela aurrekontu-mugak zirela eta. Berak dioen moduan, filma egin beharrean “koadroetara eramane nituen nire ideia zinematografiko guztiak”⁴⁶.

1960 eta 1961ean collageari eta teknika misto edo baliabide anitzeko arteari eskainitako zenbait erakusketa egin zituzten New Yorken; horiek, aurrekari historikoa izateaz gain, testuinguru garaikidea eskaini zioten Rosenquisten obra hartzen ari zen bideari. Garai hartako kritikarietako asko material ez artistikoz egindako obra berrien kontra agertu ziren, baina galeria-jabeek eta komisarioek txalotu egin zuten baliabide artistiko desberdinen arteko mugak

desagertzea, bai eta artearen eta kanpo munduaren artekoak ere. Rosenquistentzako erakusketa bereziki gogoangarria 1960ko ekainean Martha Jackson Galleryn egin zuten *New Media–New Forms* izenekoak izan zen. Hainbestekoa izan zen erakusketak ikusleen artean piztu zuen interesa, ezen galeriak beste erakusketa osagarri bat antolatu baitzuen irailean, *New Media–New Forms, Version 2* izenarekin. Jacksonek “New Yorkeko arte adierazpen berri”⁴⁷ gisa deskribatu zituen erakusketako obrak. Artistarengan arrasto sakona utzi zuen beste erakusketa zeharo osoko bat baliabide anitzeko obretara zuzendutako *The Art of Assemblage* izenekoak izan zen, Museum of Modern Art-ek 1961eko udazkenean antolatu zuena⁴⁸.

Hiru erakusketa horiek collagearen eta hiriaren arteko lotura jorratu zuten. Lawrence Alloway komisario britainiarrak *New Forms–New Media I* erakusketaren katalogorako idatzi zuen saiakeran, “zabor kultura” berria Dadaismoarekin eta Futurismoarekin lotzen zuen, ez baina “arte kategoria emateko, baizik eta erreferente komun batekin, hiriarekin, lotzeko. Zabor kultura hiri-arteak da [...] Alabaina, Futurismoak eta Dadaismoak bere artearen objektu nagusi bihurtu zuten hiria, bai gai nagusiaren kokapenari bai egiten zituzten esperimentu teknikoei begira. Zabor kulturaren iturria zaharkitua gelditu dena da, dagoeneko erabiltzen ez dena, hirietako zabor-materiala baita, kutxa, armairu, ganbara, zaborrontzi, estolda, hiri zabortegei eta hondakindegiei eta abarretan bildua. Material horien mihiztatzeak bizitza baten puska gisa, hiriaren zati gisa iristen zaizkio ikusleari, bultzaka murrizten dutela distantzia estetiko”⁴⁹. *The Art of Assemblage* erakusketaren komisario William C. Seitz-ek Alloway-k egindako saiakeraren zati bat aipatzen zuen bere erakusketaren katalogoan. Seitzek zioenez, “collagearen historia hiritarra da funtsean”, eta adierazten zuen “Kubismotik Futurismora, Duchampetik Schwitters-era, gaur egun arte, mihiztatzearen tradizioa hiritarra izan d[el]a funtsean”. Seitzek New Yorken garrantzia azpimarratu zuen bereziki: “Hiria —eta New York beste guztien gainetik— bizimodu modernoaren sinbolo bihurtu da. Manhattanen erritmoa, bai motibo bai espazio baldintzatzaile gisa, ezinbestekoa izan da gure garaiko artearen sorreran”⁵⁰.

Rosenquisten collageak *New Media–New Forms* eta *The Art of Assemblage* erakusketa bietan aurkeztutako obren desberdinak ziren, kontzeptu aldetik. Erakusketa horietan erakutsitako collageak eta eraikuntzak obra amaitu gisa zeuden pentsatu eta sortuta, eta objektu aurkituaren eginkizuna azpimarratzen zuten, eguneroko esperientzia artearen esferan sartzeko. Rosenquistentzat, baina, collagea —normalean material aurkituak, paperezko euskarri batean itsatsita— laneko prozesuaren fase bat zen, ondoren bere olio-pinturak mihise gainean pintatzeko. Allowayk idatzi zuen moduan: “Zabor kulturaren ezinbestekoa da objektuen jatorrizko estatusa mantentzea [...] eta horien eginkizun nagusiak multzo estetiko uniforme batean aienatzeari aurre egitea”. Allowayk mihiztatzeari buruz ematen duen deskripzioak —“bizitza baten puska bezala, hiriaren zati gisa iristen zaizkio ikusleari”— Rosenquisten pinturaren efektua ere deskribatu ahal izango zukeen arren, Rosenquisti ez zitzaion “interesatzen gauzak aurkitzea eta horietatik abiatuta gauzak egitea, [baizik eta] gauza aurkituak eralda zitezkeen modua”⁵¹. Alabaina, Rosenquistek gehien miresten zituen artistetako batzuek parte hartu zuten hiru erakusketa horiek testuingurua sortu zuten, artistak epe horretan zehar collagearen esparruan egin zituen esplorazio lanetarako. Artista horietako askok, tartean zirela Joseph Cornell, Willem de Kooning, Marcel Duchamp, George Grosz eta Rauschenberg besteak beste, laguntza eman izan zioten New Yorkeko lehen aldian, eta Rosenquisten prestakuntza artistikoari bultzada eman zioten horrela.

Seitzek “collage” terminoaren ordez “mihiztatze” terminoa erabiltzea erabaki zuen, hark zeuzkan konnotazio piktorikoak funtsean dimentsio bikoak zirelako⁵². Seitzek adierazi zuen erakusketako “collageak, objektuak eta eraikuntzak muntatuta” zeudela gehienbat, “pintatu, marraztu, modelatu edo zizelkatuta baino gehiago”, eta “horiek osagai dituzten elementuak material, objektu edo zati natural edo manufakturuak dir[el]a, material artistikotzat hartzen ez direnak alegia”⁵³. *New Media–New Forms* lehen erakusketak baliabide anitzeko hirurogeita hamar obra

baino gehiago aurkeztu bazituen ere, gehienak aurreko bi hamarkadetan zehar eginak gainera, gutxi batzuk ziren-eta XX. mendeko lehenagoko epeetako lanak, Seitzek *The Art of Assemblage* liburuan (bai erakusketan bai katalogoan bertan) jorratu zuen premisa nagusia izan zen kategoria artistiko konbentzionalak nahasten zituen obra garaikidearen oinarri historikoa finkatzea⁵⁴. Seitzek metodikoki aztertu zuen XX. mendeko artean collageak izandako historia, collagetik eta eraikuntza kubista eta futuristetatik hasi eta artistek sortutako ingurune eta happeningetaraino iritsiz horretan.

Seitzen katalogoak, hasteko, Pablo Picassoren *Natura hila aulki txirikordatuarekin* (*Nature morte à la chaise cannée*, 1912, 34. irud.) obraren inguruko eztabaida batekin hasten zen; izan ere, lan huraxe hartzen da berariaz egindako lehen collagetzat⁵⁵. Picassok ekarpen harrigarri batzuk egin zizkion natura hil kubistari: aulki-sareta imitatzen duen hule ezkoztatua, pinturan itsatsia, eta ohiko markoa ordezkatzeko duen soka zatia. Seitzen iritziz, collage kubistaren asmakuntzak eta mihisean material manufakturatutako sarteak aurrekari historikoa sortu zuten mihizatze garaikideetarako; izan ere, paradigma modernoan ezinbestekoa zen bitarteko garbitasunaren kontrakoak ziren⁵⁶. Seitzek esanaren arabera, “zentzugabea izango litzateke iradokitzea olio-pinturatik Marcel Duchampen *readymade*, Rauschenbergen pintura konbinatu edo *afficheur-en décollage*-etarako jauzia Pablo Picassoren *Natura hila aulki txirikordatuarekin* lanak eragina dela; dena den, onartu behar da, hule ezkoztatu puska bat eta soka zati bat sartzean olio-teknikaren izaera sakratuak kolpe hilkor bezain bete-betekoa hartu zuela”⁵⁷.

Seitzen interpretazioaren arabera, hule ezkoztatua eta sokazko markoa sarteak lausotu egiten du mihiseko irudizko munduaren eta koadrotik kanpo dagoen mundu errearen arteko muga⁵⁸. Hala eta guztiz ere, kubismoaren lehen kritikariek eta Seitzen garaikide askok oso bestelako iritzia zeuzkaten. Esate baterako, Clement Greenberg-ek zioen *papier collé* (paper itsatsia) eta collageak nabarmenarazi egiten zutela azalera pintatuaren lautasuna, are sendoagotuz, horrenbestez, pintura beste espresibideetatik bereizten duen ezaugarria⁵⁹. John Canadayk, *New York Times* egunkarian *The Art of Assemblage*-ri buruz egin zuen kritikan, adierazi zuen mihizatze garaikide horiek “hutsalak eta [...] zeharo agerikoak” iruditzen zitzaizkiola obra historiko “garrantzitsuekin” alderatuta; eta hurrena aipatu zuen Seitzen katalogoko testua “ez-errespetagarritasuna mitifikatzen duen espresibide bati aurrekari historiko ohoragarriak esleitzeko joko amorragarrian murgiltzen” zela⁶⁰.

Seitzek arreta berezia eskaini zion mugimendu dadaistari. Hori 1916an sortu zuten Zurichen, material eta metodo ezohikoak —tartean collagea, fotomuntaketa, *readymadeak* eta performancea— erabiltzen zituzten artista eta idazleek, ez baina jardun artistiko tradizionalak (eta bereziki pintura espresionista) zalantzan jartzeko soilik, baizik eta baita I. Mundu Gerra ekarri zuen giro politiko eta ekonomikoari kontra egiteko ere. Eta Seitzek onartu bazuen ere “neodadaismo” terminoa —baliabide anitzeko arte berria aipatzeko unean kritikak sarritan era peioratiboan erabilia— desegokia zela, ulertu zuen Dadaismoak aukera berriak zabaldu zituela, atzera bueltarik gabe gainera, artelan batek izan behar zuenaren inguruan: “Dadaismoak irmoki berretsi zuen edozein elementurekin sor zitekeela artea, lehenago [Guillaume] Apollinairek eta futuristek defendatutako printzipioari jarraikiz”⁶¹. Ilodo beretik, *New Forms–New Media* erakusketaren katalogoan Alloway idatzi zuen, Dadaismoan ez bezala, “ez dagoela protestarik zabor kultura newyorktarrean”, baina onartu zuen Dadaismoa izan zela “objektu ordezkagarri eta erreproduzigarriak artearen eremu denboragabe eta paregabe sartu zituen. Duchampen *readymadeek* [...] seriean egindako objektuak erabiltzen zituzten, eta collage dadaistek [...] masa-hedabideak onartu zituzten (iragarki eta egunkarietako diseinuak)”⁶². *The Art of Assemblage* erakusketak eginkizun bereziki garrantzitsua bete zuen neodadaismo estatubatuarrak —proto-pop artearen sinonimoak— jaso zuen aitorpen orokorrean.

New Media–New Forms erakusketan Dadaismoaren ordezkariak Kurt Schwittersen collage gutxi batzuk ziren; *The Art of Assemblage* erakusketak, berriz, Europan eta Estatu Batuetan produzitutako obra dadaisten aniztasuna erakusten zuen. Seitzek Schwittersen hogeita hamarretik gora *Merz* collage eta eraikuntza pintatu aurkeztu zituen; horietako gehienak Museum of Modern Art-en bilduma iraunkorrekoak ziren. Schwittersek Hannoverren egin zuen lan 1937 arte, eta material aurkituak aukeratu zituen; material horiek, xede formal bat badute ere, jatorrizko eginkizunarekin eta hiriko bizitzarekin lotutako konnotazio batzuk mantentzen dituzte (35. irud., *Merz 163, mit Frau Schwitzend*). Berak adierazi moduan, “Materialak obran erabili aurretik zuen esangurak ez du garrantzirik, garrantzitsua behar bezala ebaluatua izatea eta obran esangura artistikoa izatea da. Horrela hasi nintzen eskura neuzkan materialekin irudiak eraikitzen, esaterako tranbia-txartelekin, arropazaindegiko txartelekin, zur zatiekin... Gauza horiek diren bezala edo aldatuta txertatzen dira koadroan, obrak eskatzen duenaren arabera”⁶³. Dadaismo berlindarraren ale batzuk ere egon ziren ikusgai, tartean Grosz (Rosenquisten irakasle izana New Yorkeko Art Students Leaguen), Raoul Hausmann eta Hannah Höch-en obrak⁶⁴. Artista horientzat, collageak berezko duen irudi desberdinen *staccatoa* —eta, batez ere, haiek abian jarri zuten fotomuntaketaren teknika— bitarteko boteretsua izan zen kritika sozialerako. Eta Pop Artean ez zegoen arren “protesta” sozial agerikorik, Rosenquisten *F-111* obran argi eta garbi antzematen zen Dadaismo berlindarraren espiritu subertsiboa. Vietnamgo gerrari buruzko kritika gisa sortua izaki, I. Mundu Gerra kritikatzan zuten Groszen fotomuntaketa izan zitekeen Rosenquistek egiten zuen militarismo eta kapitalismo konbinazio ironikoaren aurrekari kontzeptuala⁶⁵.

1961ean egindako *The Art of Assemblage* sinposioan, “Dadaismoaren aita fundatzaile” Duchamp eta Richard Huelsenbeck-ek azpimarratu egin zuten Seitzek mihiztatzearen eta Dadaismoaren artean ezartzen zuen harreman estua⁶⁶. Artea egiteari jada utzi ziola adierazi arren, arte eszena garaikideko figura handia izaten segitu zuen Duchampek; eta Rosenquist, artista horren miresle handia izateaz gain, aurrez aurre ezagutzera iritsi zen⁶⁷. Duchampen *readymade*etako batzuk egon ziren erakusketan, Rauschenbergen bildumako *Botila-lehorgailua* (*Bottle Dryer*) lanaren erreproduktzio berri bat tartean [1914; *Botilategia*(*Bottlerack*) izenaz ere ezaguna]. *Readymade*etan artistaren eskua collageetan baino ezkutuago zegoen. Duchampek sinposioan azaldu zuen moduan, “*readymade* baten erreplikak jatorrizkoaren mezu bera helarazten du”⁶⁸. Huelsenbeckek, bere aldetik, esan zuen “mihiztatzearen artea gizateriaren egungo egoeraren adierazpen estetiko bat” dela, eta aipatu zuen zoriak Dadaismoan —esate baterako Jean Arpen collageetan— zuen paperak iragarri egiten zuela objektu aurkituak mihiztatze garaikidean zuen eginkizuna⁶⁹. Horretaz gain, hedabide garaikideen eta motibo desberdinen arteko orekaren indar kontrakoek artean zuten garrantzia planteatu zuen⁷⁰. Egin zituen oharrek Rosenquisten pintura batean aurki ditzakegun ikusizko datuen arteko kontraste ustekabeak dakarzikigute gogora.

Surrealisten ordezkariak garrantzitsua ere izan zen Seitzek erakusketan —Rosenquist bera maiz erlazionatu dute surrealisteekin—⁷¹. Rosenquistek 1964an Parisko Galerie Ileane Sonabend-en egin zuen erakusketan Andre Breton (Surrealismoaren fundatzailea), Alberto Giacometti, Joan Miró eta mugimendu surrealistarekin lotutako beste artista batzuk izan ziren⁷². Galeriararen katalogoak urte horretan bertan Edouard Jaguer-ek Rosenquisti buruz eta hura artista surrealizatzaile definituz idatzitako saiakeraren pasarte batzuk jasotzen zituen⁷³. New Yorken, Rosenquistek Cornell ezagutu zuen, eta Salvador Dalíekin ere topo egin zuen behin baino gehiagotan. Cornellek ez zuen bat egiten surrealistei subkontzientearekiko zuten interesarekin, baina hala eta guztiz haiekin erakutsi zuen bere obra 1932an, New Yorkeko Julian Levy Gallery-n aurkeztutako *Surréalisme* erakusketan. Rosenquistek maiz bisitatu zituen Cornellen etxea eta estudioa, collage materialez lepo betetako “habitata”, Rosenquistek Coenties Slipeko bere estudioarekin alderatu izan zuena⁷⁴. Cornellek hiriko bere ikuspegi eta material bilduma erabili zuen collage magiko batzuk sortzeko; ingurune independenteetan aurkeztu zituen, berak egindako kutxa txiki batzuetan gorderik. Metraje aurkitua baliaturik ere egin zituen muntaketak, “collage film” laburrak sortuz alegia⁷⁵.

Rosenquistek Dalíren pinturetan gehien miretsi zuen ezaugarria, eta bere obraren ezaugarritzat ere onartu zuena, errealtateen konbinazioa zen; izan ere, konbinazioa gai zen “denbora luzean zehar informazioa iragazten segitzeko, are dagoeneko dena ikusia genuela uste genuenean ere”⁷⁶.

Rosenquisten eta surrealisten arteko paralelismo nagusia Max Ernsten collageetan irudikatutako justaposizio edo alboratze metodoa da⁷⁷. Ernst eta Rosenquisten collageetako gai-bikote bitxiak zer ukigaitz bat gogorazi nahi zuten. Arte surrealistan kontsumoko objektuekin egiten ziren konbinazio nahasgarriek oso eragin handia izan zuten Benjaminek galerietako fantasmagoriari buruz egin zuen azterlanean, eta zatiketa horixe izan zen *Passagen-Werk* lanean emulatuko zuena⁷⁸. Seitzek adierazi zuen Surrealismoan aurkitutako justaposizio edo alderatzeek Giorgio de Chirico-ren pintura metafisikoak zeuzkatela aurrekari, bai eta “Lautréamont-eko kondeak ‘josteko makina baten eta aterki baten artean disekzio-mahai batean izandako kasualitatezko topaketaren inguruan’ egindako irudi gaur ospetsu eta ‘harrigarria’” ere⁷⁹. 1921ean Bretonek azaldu egin zuen nola lortu zuen Ernstek bere collageetan “gure esperientziaren esparruaren barnean dauden oso bestelako bi errealtate biltzea, eta horiek hartu-emanetan jartzean pindar bat eragitea”⁸⁰. Bretonen ohar batek Rosenquisten collagearen estetikaren aurrerapena ematen digu: “Collagearen esentzia oso irudi desberdinak biltzea eta elkarren ondoan jartzea da [...] Onena da irudi horiek pindarrak eragiten dituztela”. Rosenquistentzat, eta baita Ernstentzat ere, forma eta motiboen kontrastea da bere obran tentsioa sortzen eta edukia osatzen duena⁸¹. 1964an egindako elkarriketa batean, Rosenquistek zioen “motiboa ez d[e]la erabiltzen dudun objektua, bai lanpara bat bai aulki bat izan [...] Egiten ditudan zatien arteko harremanak izan litezke motiboa. Harreman horiek, erlazio horiek edukia zabalago egingo dute. Hiru gauza baldin badauzkat, horien arteko erlazioa izango da motiboa; eta pentsatzekoa da edukiak gaia pixka bat zabalagotu edo puztuko duela. Argi laga nahi dut, baina, gauza bat, irudi ezagunak ez dira motiboa”⁸².

Alabaina, Rosenquistek berak dioten moduan, Surrealismoarekiko zeuzkan aldeak ugari dira. Berak publizitate-hesien antzeko formatua zuten pinturak sortzera jo zuen; pintura surrealista, aldiz, txikiak dira jeneralean, “botika-kutxa baten neurrikoak”. Rosenquisten irudiak bizitza errealekoak baino askoz handiagoak ziren, eta lehen planoan hartzen zuten koadroan; pintura surrealistan, berriz, irudiek atzerantz egiten zuten paisaia piktorkoan⁸³. Rosenquisten pinturen sakontasun txikiak eta lehen planoaren azpimarratze horrek Seitzek espazio kubistari buruz emandako deskripzioa gogorazten digute: “Pitinka-pitinka, [Braque eta Picasso] murrizten joan ziren XV. mendear geroztik artistek mundua irudikatze baliatutako sakontasuna. Pintatzen zituzten objektuak ez ziren jada neurritz murrizten edo argitasun eta atmosferan desagertzen [...] motiboak lehen planora eramaten zituzten, koadroaren hondoa aurrerantz mugituz; horrela bihurtu zen kubismoa lehen planoaren arte”. Gainera, Rosenquistek arreta handiz pentsatu zituen mihiseek kontrastea egiten dute, nabarmen, Seitzek “Surrealismoaren printzipio nagusi” bezala aipatu zuenarekin: “André Bretonek bere 1924ko adierazpenean definitu moduan [...] ‘automatismo psikiko hutsera’ jotzea”⁸⁴.

Katalogoko “Collage Environment” izeneko atalean, Seitzek adierazi zuen “New Yorken beraren boterea [...] Espresionismo Abstraktuaren osagai garrantzitsua izan zela”⁸⁵. *Emakumea* (Woman, 1950), paperean egindako olio-pintura txiki bat, collage-elementu bat itsatsia duena, De Kooningek *The Art of Assemblage* erakusketan eduki zuen obra bakarra izan zen⁸⁶. Emakumearen ahoa —*Time* aldizkariako *Camel* zigarreten iragarki bateko aurpegiaren “T eremu” delakotik aterata zegoen— “errealtate engainagarriaren zati” gisa definitu zuen Thomas Hess-ek⁸⁷. Seitzentzat, De Kooningek collageak oso eragin handia izan zuten artista gazteen belaunaldi berri batean, esaterako Bruce Conner, Jasper Johns eta Rauschenbergengan, eta aipatu zuen De Kooningek “areagotu egin zuela ‘pop kulturarekiko’ interesa [...] eta haren keinu faltsutzailearen eragina Picassok 1912an eduki zuenaren oso antzekoa” izango zela agian “beste espiritu bat zuen belaunaldi berri batentzat”⁸⁸. De Kooningek collagea erabili

zuen, halaber, naturala baino handiagoko neurriko *Emakumea* saileko bere pinturen konposizioa finkatzeko. Seitzek Hessen “De Kooning Paints a Picture” saiakera aipatu zuen, sistematikoki azaltzen baitu *Emakumea I (Woman I, 1950–52)* obraren garapena. Hessek “Prokrustes metodo” gisa definitu zuena erabiliz, artistak marrazki sorta bat baliatu zuen, ondoren horiek “pinturan moztu, alderantzikatu, trukatu eta manipulatzearren”. Prozesu hori Rosenquistek bere pinturak planifikatzeko erabiltzen duenaren antzekoa da, eta “aukera ematen dio artistari aldaketa-aukerak aztertzeko, atzera bueltarik gabeko pausoetan abiatu aurretik”⁹⁰. Hesi aurre hartuta, Seitzek aipatu zuen “De Kooningen figura femeninoen pinturak hiriaren haragitze bat”⁹⁰ zirela. Hessek, bere aldetik, honakoa idatzi zuen: “De Kooningen pertzepzioak egunero ikusten duen New Yorken biltzen dira, eta behaketa horiek helarazten —edo, hobeto esanda, sintetizatzen— saiatzen da, berak menderatzen duen baliabide plastikoa erabiliz horretarako”⁹¹.

Rosenquist New Yorkera aldatu zenean 1955ean, New Yorkeko Eskolak oso “itzal” handia zeukan⁹². Han De Kooning eta beste espresionista abstraktu batzuk ezagutu zituen; horien obrek oso eragin handia izango zuten Rosenquisten lengoia artistiko propioaren garapenean. 1950eko hamarkadaren erdialdean pintura abstraktu batzuk egin bazituen ere, bere belaunaldiko beste artista askok bezala, azkenean deskubritu zuen Espresionismo Abstraktuak ez zuela bere bizi-esperientziarekin inolako harremanik: “Artea esperientziaren fruitua da. Nik sekula ez nituen izan De Kooningen esperientziak, sekula ezingo nukeen hark bezala pintatu, bakar-bakarrik ikasi egin nezakeen harengandik. Ez zen nire adierazpidea”⁹³. Rosenquisten *Emakumea I (Woman I, 1962)* obra erantzuna da, De Kooningek hamarkada bat lehenago, izenburu berarekin eta Espresionismo Abstraktuan figuratiboa sartuz egindako pinturari artista gazteak emandako erantzuna alegia⁹⁴. De Kooningen estiloaren ezaugarria pintura-pintzelkada oldartsua zen, baina Rosenquisten lanean beste birtuosismo piktoriko batek hartuko zuen ezaugarri horren tokia: iturri anitzen irudikapena, eskala handian eta artoski eginda. *Emakume I* pintura biak, De Kooningena eta Rosenquistena, tamaina naturaleko edo handiagoko mihiseetan eginda daude, eta ikuslea mihise handian biltzen dutelarik hari esperientzia barne-barneko bat eragitearekin batera, txunditu egiten dute bere irudien neurri itzelarekin. Rosenquisten konposizioak emakumearen ahoa nabarmenarazten du, elkarren ondoko hiru perspektibaz, eta burua bakarrik erakusten du, gorputz osoa beharrean. Zehazki, grisailaz pintatutako ahoak collage itxura mantentzen du, De Kooningen 1950eko *Emakumea I* laneako aldizkari-ebakin itsatsiak bezalaxe. Alabaina, azken horren irribarre ankerraren orde, Rosenquisten obran iragarkietako emakumeen irribarre pinpirinak dauzkagu. Figuraren hedatze nabaria, ikuspuntu desberdinetatik ikusitako formen errepikapena, konposizioaren egitura laukiduna eta iturri ezagunetatik hartutako materialen erabilera dira De Kooningek erabiltzen dituen eta Rosenquistek omenaldi honetan mantentzen dituen mekanismo kubistak.

Collagea Rauschenbergekin hasi zen garrantzia hartzen; hau Rosenquisten adiskide izango zen, 1956an elkar ezagutu zutenez geroztik⁹⁵. Rauschenbergen ikuspegi artistiko inklusibo ospetsua, mugimendu modernoari botatako desafio argia izan zena, *The Art of Assemblage* erakusketako katalogoan egin zuen adierazpenean laburtzen zen: “Pinturak artearekin eta bizitzarekin du zerikusia. Gauza bi horiek ezin dira sortu, ez bata ez bestea. (Bi horien arteko espazioan jarduten ahalegintzen naiz)”⁹⁶. Batez ere egin zituen pintura konbinatuak (1954–64) izan ziren arte-kategoria finkatuei erronka bota, Duchampen *readymade* kontzeptua garatu, eta irudi eta objektu aurkituak erantsi zituztenak. *Odaliska (Odalisk, 1955/1958)* pintura konbinatua, *Emakume I* moduko bat dela esan genezake eta izenburuan eta motiboan Jean Auguste Dominique Ingres-en odaliskak aipatzen ditu, *New Media–New Forms* erakusketan sartu zuten. Pinturaren eta eskulturaren zenbait alderdi konbinaturik, *Odaliska* lanak oilar diseinatu bat eta burko bat dauzka, aldizkarietatik ateratako irudiekin eta arte-errepikazioen postalekin batera. Cagek, Rauschenbergen obra deskribatzeko unean, hitz hauek erabili zituen: “Pintura konbinatu batean ez dago egunkariko orrialde batean egon daitekeena baino motibo gehiagorik [...] Berekin aniztasuna dakarren egoera bat

da”⁹⁷. Leo Steinberg-ek ere egunkari batekin konparatu zuen Rauschenbergen pintura konbinatuaren “orientazio zeharo berria, egunkariko azalera pintatuak ez baitu jada inolako antzik naturala denaren ikusizko esperientziarekin”. Eta pintura konbinatuetakoa pintura-plano lauari buruz ari zela, “iragarki-taulekin [...] objektuak sakabanatzen edo datuak txertatzen diren edozein azalerarekin”⁹⁸ konparatu zuen. Espazioak atzerantz egiten duen leiho bat baino gehiago, azalera hori —ikusizko informazioaren zati elkarren ondoan jarriak metatzen dira— Rosenquisten pintoretako collage efektuarekin aldera daiteke. Baina Rauschenbergi ez bezala, Rosenquisti gehiago interesatzen zaio irudi aurkituek mihisera eramaten direnean nola eboluzionatzen duten, objektu aurkitua bera baino.

1950eko hamarkadaren erdialdean Johns pintatzen hasi zen banderak eta dianak gehiago hurbiltzen zitzaizkion Rosenquisten ikuspuntuari. Obra horietako bat, *Diana, igeltsuzko hustura* (*Target with Plaster Casts*, 1955), *New Media–New Forms* erakusketan egon zen. Johnsek aipatu zuen euren ezerezerkiagatik aukeratu zituela dianak: “buruak dagoeneko ezagutzen duen zerbait izaki, beste maila batzuetan lan egitea ahalbidetzen zidan”⁹⁹. Rosenquistek aukeratutako iragarki desfasatu samarrekin pareka daiteke hori —irudi ezagunak ziren, dagoeneko memoria kolektiboaren parte—, hark uste baitzuen iragarki horiek ez zituztela interes formalak desitxuratzen. Olio-pintura eta enkaustika erabiliz egunkari-paperezko oinarri baten gainean, Johnsek eskuz eta zehaztasun handi-handiz erreproduzitu zituen *readymade* irudiak, Rosenquistek hedabideetatik ateratako bere motiboak erreproduzitu zituen bezalaxe.

New Media–New Forms eta *The Art of Assemblage* erakusketek azaldu egiten zuten collageak eta mihiztatzeak nolako harremana zuten 1950eko hamarraldiaren bukaera aldean sortu ziren ingurune eta happeningekin. Happeningen sortzaile Allan Kaprov-ek —*New Media–New Forms* erakusketan baliabide anitzeko obra bat zeukan, eta testu bat ere bai katalogoan— Espresionismo Abstraktuarekin lotzen zuen ahaidetasun hori¹⁰⁰. Kaprovek 1958an argitaratutako “The Legacy of Jackson Pollock” artikulua gogoangarria, egileak zioen ekintza-pinturak aukera eman zuela artean eguneroko esperientziak eta materialak sar zitezen, eta eskala handiko mihise horietan artista aktore baten antzekoa zela¹⁰¹. Funtsean, Harold Rosenberg-en teoriaren luzapen bat zen Kaprovek esana; teoria horren arabera Espresionismo Abstraktuan “mihisea eszenatoki baten itxura hartzen hasten” da, eta “pintorea aktore bihurtzen da”¹⁰². Kaprovek idatzi zuen Pollocken “horma-irudi neurriko pinturak” laga egin ziotela “pintura izateari ingurune bihurtzeko [...] pinturak kanpoan segitzen du, aretoan[...] Pollockek [...] harri eta zur uzten gaitu, are liluratuta ere gure eguneroko bizimoduko espazio eta objektuak baliatuta: gure gorputzak, gure arropak, gelak, are 42. kalearen handitasuna bera [...] horiek guztiak arte konkretu berri honen material bihurtuta”¹⁰³. 1960ko hamarkadaren hasieran Rosenquist Claes Oldenburg, Robert Whitman eta beste batzuek antzeztutako happening batzuetan izan bazen ere, motelegi iritzi zion haien erritmoari, denbora errealean oinarritzen baitziren eta ez denbora eszenikoan¹⁰⁴. Rosenquisti gehiago gustatzen zitzaion New Yorkeko kaleetan gertatzen zen informazio metaketa bizkorra.

ROSENQUIST ETA COLLEGEA

Rosenquisten lehen collageetakoa bat, *Titulurik gabea* (1957), collageari buruzko aipamen historikoen bilduma bat da; gaurdaino bere obraren bereizgarri izango dituen elementuak eta motiboak sartu zituen bertan. Kubismoa forma desberdinez gogorazten da bertan. Collagearen zatiak lauki-sare ikusezin eta baldarki trazatu batean banatuta daude; lauki-sarea koadroaren lehen planora ekarrita dago, hondorantz egin beharrean irudizko leiho batetik zehar. Behean, ezkerrean, ikusten dugun gezurrezko zura zuraren zuntza imitatzen zuen paretako paperaren

aipamen garbia izan liteke; izan ere, Georges Braque horrelakoa erabili baitzuen bere lehen collageetan, “zuraren kolorea eta ehundura erakustearren argi-ilunaren eta perspektibaren distorsiorik gabe”¹⁰⁵. *Titulurik gabea* collagea pintura zehatz baterako estudio gisa sortu zela badirudi ere, Rosenquistek geroago olio-pinturaz erreproduzituko zuen beste pintura batzuetan, maisutasun handiz, zuraren zuntzaren efektua, esate baterako *Zaldientzako begi-estalkiak* (*Horse Blinders*, 1968-69) lanean. Schwittersen collage batean bezala, zati itsatsiek koadroaren plano osoa hartzen dute, eta konposizioak oreka akasgabea lortzen du argi eta itzalen artean, zati urratu eta ertz zuzenen, ezagutzeko moduko irudi, kolore garbiko bloke, zati hizdun eta ikusizko zatien artean¹⁰⁶. Gerrikoak eta soin alderantzikatuak surrealisten erabilitako gorputz moztua gogorazten digute, eta Rosenquistek iturri bezala erabilitako iragarkietan agertu ohi ziren esku, zango eta aurpegi zatikatuei erreferentzia egiten diete, argi eta garbi. *Life* aldizkariaren logotipoa Pedigree lapitz-paketearen inprimatuta ageri da; horixe dugu *Titulurik gabea* lanean sartutako lapitzen irudietako bat, eta geroagoko obra askotan —esaterako *Bidaia ihesduna Leaky doktorearentzat* (*Leaky Ride for Dr. Leakey*, 1983, kat. 100. zk.) eta *Espazio hautsa* (*Space Dust*, 1989) lanetan— Rosenquistek agertuko dituen lapitz ilarak iragartzen ditu¹⁰⁷.

Rosenquistek Coenties Slipen bere estudioan egin zituen lehen pinturen artean zeuden *Hautatutako presidentea* (*President Elect*) eta *Zonea* (*Zone*, 1960-61, kat. 4. zk.). Pintura horietan zein horiei lotutako prestakuntza-obretan ([*Source and preliminary study for Zone*, 1960], kat. 149. eta [*Source for President Elect*, 1960-61] 152. zk.) dagoeneko ageri dira artistak bere arte-ibilbidearen parte handi batean zehar egin zuen obraren errepikatuko zituen metodoak eta motiboak. Pinturak aztertuz gero erabilitako iturrien eta prestakuntzako collageen argitan, agerikoa da material aurkituak nolako sentsibilitatez manipulatu eta eraldatu zituen. *Hautatutako presidentea* lanerako collagean, Rosenquistek zenbait iturri erabili zituen: John F. Kennedyren buruaren argazkia 1960ko presidentziarako kanpainako kartel batetik ebakita dago, eta pastela duten eskuak eta automobila *Life* aldizkari iragarkietatik hartuak dira; lehena Swans Down firmaren bizkotxo egiteko Devil's Food Mix hautsen 1954ko iragarki batekoa da, eta bigarrena “49ko Chevrolet berriaren” orrialde bikoitzeko iragarki batekoa¹⁰⁸. Obra hau publizitateko hesietan erabiltzen zen masonita materialaren gainean dago pintatuta. Obraren motiboak eta neurriak —228 x 365,8 cm— publizitate-hesi estandar bat gogorazten digute, Rosenquistek geroago egingo zuen beste edozein obrak baino gehiago¹⁰⁹. Alabaina, irudien bategiteak eta motibo hain desberdinak elkarren ondoan jartzeak zaildu egiten dute obraren irakurketa. Kennedy izan zen bere kanpaina aurkezteko hedabideen indar guztia baliatu zuen lehen presidentegaia, eta “bere burua iragartzen duen gizon bat” irudikatzen du pinturak¹¹⁰. Bere hiruko konposizioaren atal guztiei garrantzi bera emanez, Rosenquistek jakin zuen gaia jorrazteko uneen hedabideek erakutsitako inpartzialtasuna jasotzen. Hauteskunde-karteleko zuri-beltzeko argazkiaren ordeztuak pinturaren kolore biziak jarritz, lehen planora eraman zuen Kennedyren irudia. Aitzitik, pastela daukaten eskuak, *Life* aldizkariaren koloretan agertzen zirenak, gris tonuz pintatuta daude. Eta pinturan automobilaren xehetasun oso bereizgarri bat besterik agertu ez arren, horrek iragarkiko jatorrizko koloreak mantentzen ditu: krema kolorea hondo gorriaren gainean. Obra honetako kolore patriotikoak kanpainako karteleko kolore originaletan oinarritzen dira, kartel hartan Kennedyren irudia marra bertikal gorri, zuri eta urdinezko hondo baten gainean agertzen baitzen, zuri-beltz¹¹¹. Alabaina, Rosenquistek marra horizontaletan antolatu zituen koloreak, koadroaren oinarriaren paraleloan. Bere pinturan publizitate-testua jarri gabe utzi eta edukian zentratuz —begien gainetik moztua zegoen Kennedyren aurpegiaren lehen plano, eskuaren eta pastelaren arteko ukipen puntua, eta Chevrolet zahar baten eskuineko pneumatikoaren eta kolpe-leungailuaren forma biribila— Rosenquistek bere iturrietatik ateratzen du motiboari buruzko ahalik eta informaziorik handiena guri ikusizko funtsezko informazioa aurkezteko.

Antzeko sinplifikazio eta kolore aldaketa prozesua ikusten da *Nire Ford-arekin gustuko zaitut* (*I Love You with My Ford*, 1961) lanean; horren collage sinple bat ere badago ([*Collage for I Love You with My Ford*]). Kolpe-leungailua

Life aldizkariaren orrialde osoko iragarki batetik aterata dago; bertan, 1950eko Ford gorri dizdizari bat ageri zen, emakumezko modelo bat eta kolore desberdinezko automobilaren zenbait irudi zituela alde banatan. Iragarkia bera fotomuntaketa bat da, maizko teknika berori publizitate estatubatuarrean, baita II. Mundu Gerraren aurretik ere¹¹². Azkeneko pinturan artistak kolpe-leungailua hartu zuen interesgune: lehen planoan zegoen irudikatuta, zuri-beltzez, eta koadroaren zabalera osoa hartzen zuen, hiruko konposizioaren erdiko zerrenda itxuratuz horrenbestez. Koadroaren beste bi herenetan ere, aurretik baziren irudiak erabili zituen iturri gisa¹¹³.

Hautatutako presidentea lanak ospearen gaia planteatzen du, 1960ko hamarkadaren erdialdean oso gai ohikoa, inolaz ere, Rosenquisten eta beste artista askoren obran, esaterako Ray Johnson, De Kooning, Rauschenberg eta Andy Warholenean. Rosenquistek berak esan moduan, “liluratu egiten ninduen jendeak nola egiten zuen bere buruaren propaganda”¹¹⁴. Masa-hedabideak dira ospea eraikitzen eta horri eusten diotenak. Rosenquistek aldizkarietako irudiak erabiliz sartu zuen gai hori bere obran. *Titulurik gabea (Joan Crawfordek dio...)* [*Untitled (Joan Crawford Says...)*, 1964] lanean erabilitako iturri-irudia ([*Source for Untitled (Joan Crawford Says...)*]) aldizkari bateko iragarki baten ebakin bat da; horretatik izarren aurpegia hartu du soilik, laukizuzen horizontal zuri batek eta iragartzen zuen produktua publizitateko mezuaren zatiak dauzkan laukizuzen bertikal gorri batek egiten diotela markoa¹¹⁵. Pinturak argi uzten du iragarkiaren eraginkortasunaren giltza aurpegia eta aktorearen izena direla, “Joan Crawfordek dio”en hori baino gehiago¹¹⁶. Camel zigarreten iragarki originala, *Life* aldizkariaren 1951ko zenbaki batean agertu zena, irudi-muntaketa konplexua da; bere barnean irudiak eta testuak zeramatzen lauki gainjarri batzuk zeuzkan. Alabaina, ezagutzeko moduko irudietatik harago, kolore eta forma estudio formal bat da Rosenquisten pintura: bloke bertikal gorria bat dator Crawforden soinekoarekin, eta zuria, berriz, aktorea dagoen gela dotoreko tonuekin. Pertsona ospetsuei egindako beste erretratuetako batean, *Marilyn Monroe I* (1962) lanean zehazki, muntaketa konposizio pintatuaren osagaia da. Aurpegia eta “Marilyn” eta “Coca-Cola” hitzak zatikatuta daude, erretratu eta muntaketa kubistetan bezalaxe. Berrir ere, ospea eta kontsumoko artikulua berdintasunez daude tratatuta, maila berean¹¹⁷.

Rosenquisten pinturretan, aldizkarietatik ateratako famatuak figura anonimo gisa irudikatuta daude normalean. Pertsonaia ospetsu horien identifikazio erraza kontraesanetan da irudiak neutral mantentzeko egiten duen ahaleginarekin; izan ere, hark zioenez, “aurpegirik gabe gehiago hurbiltzen zaizkio historikoki pintura abstraktutzat jo izan denari”¹¹⁸. Adibidez, *1947, 1948, 1950* (1960) lana —Rosenquistek hedabideak iturritzat erabili zituen lehen obra, baina ez da horren batere maketarik gorde— Harry Truman presidentea “maniki” bihurtzearen inguruko giza intereseko historia batean oinarritzen da; historia hori *Life* aldizkariaren 1951ko zenbaki batean argitaratu zuten¹¹⁹. Rosenquistek hiru irudi atera zituen, 1938 eta 1951 bitartean Trumanen gorbata-korapiloei egindako hamabi lehen planoko sorta batetik, eta lauki-sare tipografikoaren formatuan aurkeztu zituen. Gorbata horiek, burutik eta gorputzetik isolatuta, atzean dagoen gizonaren metonimia gisa funtzionatzen dute. Lauki-sare tipografikoa, aldizkariko diseinatzaile grafikoek eta iragarleek aukeratua artikulua aurkezteko, sarritan erabili zuen Rosenquistek 1960ko hamarkadan zehar, hain zuzen beste konposizio konplexuago batzuk egiteko abiapuntu gisa. Hala eta guztiz ere, obra honek formatua mantendu du, aldizkariko zuri-beltzezko maketazioarekin batera¹²⁰.

Ospearen eta anonimatuaren gaia berrir agertuko zen *1949ko lau mutiko (4-1949 Guys)*, 1962) lanean eta hori prestatzeko collagean ([*Source for 4-1949 Guys*]). Obra hori *Life* aldizkariaren 1949ko zenbaki batean agertutako zigarreta iragarki batean oinarritzen da. Obran “kirolari handienek”, 1949ko mutikoen, kanpaina egiten dute Chesterfield-entzat, eta zigarretei eta bakoitzaren kiroleko ohiko tresnei eusten diete. Lou Boudreau, Ben Hogan, Joe DiMaggio, Jack Kramer eta Frankie Albert lauki koloreanitzeko batzuetan sartuta ageri dira, orrialde bikoitzeko iragarki batean¹²¹. Collagean, berriz, Rosenquistek kendu egin zuen Albert, eta beste lau laukiak

konbinatu zituen, kolore eta forma bikote desberdinak sortuz horrela. Kirolariak figura anonimo bihurtu zituen, haien aurpegiak ezabatuz eta irudiak erditik mozten zituzten paper zurizko zerrenda bertikalak itsatsiz. Behin betiko pinturak iragarkiko keinuak eta, kasu askotan, koloreak mantentzen ditu. Identitateak, baina, are gehiago ilunagotzen dira: Boudreauren aurpegia nolabaiteko laino gris batez estalita dago; Hoganena, alboratua iragarkian bezala, kukurutxo-izozki batez dago ordezkaturik; DiMaggioren aurpegiaren gainean errifle baten kulata ageri da, grisailaz pintatuta; eta Kramerren aurpegia estaltzeko, burua ukabilean bermatuta daukan gizonezko baten zati bat dago. Azken sekzio edo atal hau, grisailaz egina hori ere, informazio xehetasun txiki bat besterik ez da: hatz itxia ile motzeko pertsona baten lokia presionatzen ari dira. Formak hain daude testuingurutik kanpo ezen hasiera batean konposizioa irakurtezina baita, abstraktua ia-ia, baina “lehen begi kolpe horren ondotik, gogoeta arretatsu eta zehatza dator”, irudia dezifratu ahal izan dezagun, nahiz ezin izango dugun narratiba batean txertatu.

Arrakastarako eskalada (*Up From the Ranks*, 1961) pintura izatera iritsi ez zen collageak antzekotasun handiak ditu 1949ko *lau mutiko* lanerako collagearekin; esan behar bi collage hauek elkarrekiko lotura dutela. Rosenquistek, berriro ere, lauki-sare tipografiko batzuk agertzen ziren iragarki bat aukeratu zuen iturri bezala; oraingoan, Bell System-en presidenteen soin maskulinoak ageri ziren horietan. Iragarkiaren goiburua “Up From the Ranks” hitz ebakiak ziren¹²². Era berean, obra horretan Rosenquistek lauki-sareak berrantolatu eta exekutiboaren aurpegiak ezabatu zituen, jatorrizko iragarkian beren izenekin eta bakoitzaren erretratuaren azpian curriculum laburra zutela ageri baitziren. Rosenquist agian obra horri buruz ariko zen, elkarrizketa batean honakoa esan zuenean: “Zerbaitek atentzioa ematen zidanean, paretan jartzen nuen. Telefono-konpainia bateko exekutibo batzuen argazkia ikusi nuen aldizkari batean, eta haien aurpegi guztiak ezabatu nituen. Kartoizko arrautza-ontzi bateko arrautzak ematen zuten. ‘Zertan ari naiz ni hemen?’ galderari emandako erantzun autobiografiko moduko bat zen”¹²³. Baina collage horretan oinarritutako pintura bat egin beharrean, bere 1949ko *lau mutiko* eta *4 gazte iraultzaile* (*4 Young Revolutionaries*, 1962) pinturretan segitu zuen lanean¹²⁴.

Zona pinturan erabilitako bozetoak eta iturri-irudiak ([*Source and preliminary study for Zone*]) obraren historia eta kronologia erakusten digute. 1960ko urtearen amaiera aldean horretan lan egiten hasi eta 1961ean amaitu zuen arte, obraren parte handi bat birpintatu zuen, ikonografia nabarmen sinplifikatuz bide batez. Marrazkian adierazten eta deskribatzen den moduan, pinturak “hiru behi igerian”, “amaren aurpegia mozten duen umetxo aho bat”, “gatzontzi batetik alkandora baten gainera erortzen den gatz” eta “bandera estatubatuarra bilakatzen den odola” zeuzkan. Izenburuak “buruko leku bat” aipatzen du, “arkeologia aztarnategietan bezala gauzak ezkutuan dauden leku bat”¹²⁵. Dagoeneko esplizituak ez badira ere, irudi ezkutuek segitzen dute jada bi irudi besterik ez dagoen pintura amaituan eginkizun kontzeptual bat betetzen. Emakume baten buru eta esku zatikatuak berehala antzematen dira goiko eskuineko aldean, eta ezkerrean eta lehen planoan pintura menderatzen duen tomate-xerra handi bat dago; azken hori, baina, abstrakzioaraino handitua izan denez, azken tokian identifikatzen du ikusleak¹²⁶. Emakumearen irudirako erabilitako iturria 1961ean erregistratutako Pond’s markaren Angel Skin eskuetarako kremaren zuri-beltzezko iragarki bat da; beraz, bozetoaren eta pinturaren zati hori ez zen jatorrizko ideiaaren parte¹²⁷.

Rosenquistek “nire pentsamenduaren hasiera” gisa kalifikatu zuen *Zona*, “zero puntua balitz bezala”. Irudi errealak sartuz, batzuetan pintura ez objektiboan sor daitezkeen nahi gabeko irudien arazoa desagerrarazten zuen. Berak azaldu moduan, artista askok grisaila erabili dute abiapuntu, “leku huts batetik abiatuta hasi nahi zutelako”¹²⁸. Kubistek, esate baterako, kolore bizirik ez erabiltzean, objektu irudikatuen ingerada eta egiturarantz desbideratu zuten arreta. Eta agindu formal hori Rosenquisti ere aplika dakiokeen arren, baliatzen zituen iturrietako koloreek berek eragiten zioten pinturretan grisa, beltza eta zuria erabiltzea —kolore horien erabilera agerikoa izan zen,

halaber, konposizio kubistetan—. Honek guztiak beste “zona” bat gogorazten dit, Apollinairek 1912an, Picasso collageetan egunkari-ebakinak erabiltzen hasi baino lehentxeago, idatzitako olerki bat. Olerki horrek hirietako kaleetara darama irakurlea, eta hiri ingurune modernoaren definitzen duten publizitateko bitartekoak goستن ditu: “Argi eta garbi hitz egiten duten publizitate-hesiak, foiletoak, kartelak irakurtzen dituzu—/ Horixe da goizeko poesia, eta prosarako, egunkariak daude”¹²⁹—. Jabetze horren bidez, Rosenquistek lortu egiten du bere pinturara publizitate modernoaren indarra, “poesia” eta “prosa” eramatea.

Pond’s-en iragarkian eta Rosenquisten *Zona* obran ikusten dugun emakumearen keinua, eskuak aurpegian dituela, Erving Goffman-ek “emakumezko ukitu” gisa definitu duena da: “ukitze arin bat da, ohiko estutze, manipulatze edo heltze keinuaren desberdina”¹³⁰. Rosenquistek publizitate-medioetatik atera eta sarritan erabili zuen keinu bat da, nahiz beti ikuspegi partzial batez izaten zen, *Emakumea I* lanaren kasuan bezala. Goffmanek adierazi zuen “nork bere aurpegia ukitzeko” modu horrek “norberaren gorputza gauza delikatu eta ederra delako sentsazioa” transmititu dezakeela¹³¹. Emakume irribarretsua da Rosenquisten pinturetan kendu ohi den publizitateko testuari kontrajartzen zaion ikusizko elementua. Iragarkiak “esku gazteak” agintzen dizkie erabiltzaile fidelei: “esku gazteak esku zoriontsuak dira. Begiratzeko atseginak diren eskuak. Aurpegi irribarretsu baten antzekoak. Ukitzeko tentazioa sentitzen duzu. Eta gustura musukatuko zenituzke”. Testuak eta irudiak elkar hartzen dute, zoriontasuna, gaztetasuna, edertasuna eta limurtzeko gaitasuna agintzeko¹³².

Bere iturriei buruz ari zela, berriz, Rosenquistek biribil bota zuen hurrena: “Nik ez nituen irudi ezagunak goratu”, “ez zitzaizkidan irudi horiek gustatzen”¹³³. Alabaina, ezagutzen zuen hedabideen ahalmen handia, eta bazekien hori bere obran nola erabili. 1964an egindako elkarriketa batean, honela zioen: “Publizitateko pintorea izaki, gure gizartearen zutabeetako bat den publizitate komertzialaren ikusizko inflazio horren [...] parte naiz ni. Ni horretan bizi naiz, eta haren irudiek inpaktu eta zirrara handia eragiten dute. Seguruenik pintura zirraragarriagoa da publizitatea baino, beraz, zergatik ez dugu, bada, publizitatea haren indarrarekin, haren garrarekin, haren inpaktuarekin egin behar?”. Eta hurrena: “Nire metafora [...] publizitate komertzialaren boterearekin dudana harremana da, ezen publizitate hori, aldi berean, gure gizarte librearekin lotuta dagoenarekin [...] Gauza-zati multzo bat erabiltzen dudanean, zatiek [...] eraso egiten diote elkarri”¹³⁴. *Zona* collagea, kontzeptu formala izateaz gain, publizitateak sorgortasuna eragiteko duen indarraren kritika bat da¹³⁵.

Rosenquistentzat zatiak edo collagearen estetika —elementu “oldarkorren” adiskidetzea— dira publizistaren hasierako asmoa desegiten dutenak. Tomate hozkatua emakumearen aurpegian sartze horrek desagerrarazi egiten du aho irribarretsuen xarma. Ahoa desitxuratu egiten da, grotesko eta mehatxatzaile bihurtzen da, De Kooningen *Emakumea I* laneko ahoa bezala eta Rosenquisten emakume eta lore sailetan bere gorputzetatik moztuta daudela hortzak erakusten dituzten ahoak bezala, esaterako *Ninfa elektrikoen iraunkortasuna espazioan* (*The Persistence of Electrical Nymphs in Space*, 1985, kat. 106. zk.) obran eta 1980ko hamarkadako lan horrekin lotutako collagean (*Source for The Persistence of Electrical Nymphs in Space*) ikusten dugun moduan. Sail horiek modako aldizkarietatik ateratako irudiak erabili zituzten, eta *Zona* izan zuten aitzindari¹³⁶.

Obran erakusten den gorputz zatia, eskuaren eta aurpegiaren ikuspegi partzial bat da, eta motibo errepikatua da Rosenquistek 1980ko hamarraldian egin zuen obran. Izan ere, ez zitzaion objektu osoa interesatzen, baizik eta “objektuaren zati [...] garrantzitsua. Eta garrantzitsua dagoen tokian daude, halaber, emozioak, kolorea eta beste guztia”¹³⁷. Bai publizitatean bai Rosenquisten pinturetan, gorputz zatiak esanguraz betetako irudiak dira; esan adina isiltzen dute, eta iragarkitik edo koadroaren mugetatik harago doaz. Edouard Maneten *Mozorro dantza operan* (*Le Bal Masqué a l’Opéra*, 1873) obrako emakumezko zango zatikatuei buruz ari zela, Linda Nochlin-ek adierazi zuen

“fetitxetzat [...] har daitezkeela” eta “metonimia moduan funtziona dezaketela sinekdoke edo gorputz osoaren irudi partzial gisa, zatien emakumezko jabe ikusezinaren sexu-erakarmenaren erreferentzia gisa”. Nochlinek ikusi zuen Manetek “artista ‘apalak’ edo ‘herri-artistak’” izan zituela inspirazio, eta “arte modernoa etengabe berritu dela [...] herri-artearen estrategia espezifikoaren bidez XIX. mendearen erdialdetik [...] gaur egun arte”¹³⁸. Rosenquistek maileguz hartzen dituen publizitateko erreferentziak berrikuntza estetikoaren zentzu horretan interpretatu behar dira.

McLuhanek, publizitate-hedabideei buruz egin zuen kritikan —*The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, 1951n argitaratua—, adierazi zuen gerraosteko publizitateko teknikak sarritan giza gorputzaren zatiak erabili zituztela metonomia moduan, ikusten ez zenari buruzko informazio ondorioztagarria eskaintzearen. Gotham galtzerdien iragarki bati buruz ari zela —horretan emakumezko zango batzuk ageri ziren idulki baten gainean— McLuhanek aipatu zuen zangoak “ohiko esangura ematen dien gorputzetik bereizten direnean [...] ‘sexua baino zerbait gehiago bihurtzen dir[el]a’, erakargarri metafisikoa, gogamenaren ezinegona, oinaze abstraktua”¹³⁹. Emakumezko zangoek publizitatearen fetitxe gisa funtzionatzeko dute, eta baita Rosenquisten pinturetan ere, esate baterako *Eguzkia baino distiratsuago* (*Brighter than the Sun*), *Sakatzeko botoia* (*Pushbutton*) eta *Itzaliko ez den argia* (*The Light That Won't Fail I*) lanetan; horiek guztiak 1961ekoak dira. *Eguzkia baino distiratsuago* laneko irudi zatikatu, handitu eta abstraktuen artean, galtzerdi josturadunak jantzitako zango gurutzatu batzuk ikusten ditugu; horren prestakuntzarako collageak erakusten digu Burlington Mills-en Cameo galtzerdien iragarkitik aterata zeudela¹⁴⁰. Publizisten sentsualtasun kodea *Itzaliko ez den argia* I eta *Sakatzeko botoia* lanetan erabiltzen du Rosenquistek, zangoen arteko ukitze arinaren bidez¹⁴¹. *Sakatzeko botoia* lana prestatzeko collageak ([*Source for Pushbutton*]) publizitatean teknologiaren —zehazki automobilen munduaren— eta sexuaren artean ezartzen den lotura erakusten du¹⁴²; kontrolako botoiak automobiletarako Philco markako irratien iragarki batetik daude aterata, *Life* aldizkariaren 1947ko zenbaki batean argitaratu zena, eta “saka ezazu abian jartzen nauen botoia” idatzi zuen horren gainean artistak¹⁴³.

Emakumezko zangoak behin eta berriro agertzen badira ere Rosenquistek 1960ko hamarkadaren hasieran egindako obran¹⁴⁴, gizonezko zango zatikatuak ere ikusten ditugu. Emakumezko zangoak bezain argigarriak dira eta haiek adinako karga dute bai ikusizko informazioari bai informazio soziologikoari dagokienez, baina gizonezkoen zangoak esanguraz oso bestelakoak dira, eta duten zentzua bera ere desberdina izan daiteke kasu bakoitzean. *Mugi zaitezte* (*Oin malenkoniatsuak, mugi zaitezte*) lanean ageri diren prakak eta zapata beltzak ongi jantzitako negozio-gizon batenak izan daitezke; *Goizean goiz* (*Early in the Morning*, 1963) lanerako egindako collageak ([*Source and Preparatory Sketch for Early in the Morning*, 1963]), aldiz, erakusten digu bonbatxo erako prakak eta oin hutsak ebakin batetik atera zirela; hau zen ebakinaren izenburua: “Haren gorputza, erritmo-oldarraren estudio bat, Durbango beltz bat denda hindu bateko erakusleihora harriak botatzen”. *Gorrian* (*In the Red*, 1962) eta *Merce Cunningham-en paseoa* (*The Promenade of Merce Cunningham*, 1963, eta horri lotutako collagea, [*Source for The Promenade of Merce Cunningham*]) obretako gizonezko oinek, benetan pisu bati eusten diotela, emakumezkoen baino funtzionalagoak ematen dute. Oinak Merce Cunningham koreografoari eskainitako omenaldiaren erdigunea dira, eta dantzan ari balira bezala mugitzen dira. Rosenquistek honela deskribatu zuen irudia: “zerbait naturaltasunez [...] zehaztasun axolagabe batez egiten ari den norbait. Hori ikusten da Merceren dantzan. Haren gorputzaren mugimenduak hain ematen du antsikabe eta, aldiz, hain akasgabe”¹⁴⁵. Zapaten irudiak —*Life* aldizkarian ateratako Burt Glinn-en argazki batetik hartuta dago, Glinnek argazkia egiten baitzuen newyorktarrei, zapata-garbitzaileak zapatak distirarazten zizkien bitartean¹⁴⁶—, sendotu egiten du Cunninghamen dantzaren hiri-konexioa.

Rosenquisten arte-ibilbideko lehen etapetatik aurrera, gorputzetatik moztutako eskuek toki nabarmena dute haren obran, esaterako *Sakatzeko botoia* eta *Lorategia* (*Flower Garden*, 1961) lanetan ikusten dugun moduan. Eskuak sarri ageri dira, halaber, De Chiricoren eta surrealisten obran, Ernst kasuan batez ere¹⁴⁷. Werner Spies-entzat, 1930eko hamarkadan Ernstek egindako *Loplop* sailean ageri ziren eskuak artistaren eskuen erreprodukzioa ziren. Collagea aukeratze ekintza bat da, buruz egiten dena eskuz baino gehiago; ez da zentzu tradizionalen eskuz eginga. Spiesek iradoki zuen Ernst obran “esku isolatua collagearen sinbolotzat har daiteke[ela], collagean gauzak bereizi eta dagokien ohiko testuingurutik ateratzen baitira”¹⁴⁸.

Paul Berg-ek 1961ean egindako argazkiak Rosenquist Coenties Slipeko bere estudioan erakusten digu *Zona*, *Lorategia* eta *Sakatzeko botoia* pinturek inguratuta, eta iradokitzen digu eskuek ez dutela artista collagearen egile gisa (aukeratzen duen eskua) edo pinturen sortzaile gisa (sortzen duen eskua) aurkezten. Berg argazkilarik erakusten duen moduan, Rosenquistek ahalegina egiten du formak kontrastatzeko, tentsio maila desberdinetan dauden eskuak erakusteko, eta formen arteko tirabirak argitara ateratzeko. Hiru pintura horietan ikusten dugun grisailak, erreferentzia-aldizkarietatik eratorriak, Rosenquistentzat formak duen garrantzia azpimarratzeko balio du. *Lorategia* lana *Life* aldizkariaren 1954ko zenbaki batean atera ziren zuri-beltzeko bi iruditan oinarritzen da; irudi horiek ez zeuden elkarrekin eta ez zuten elkarrekiko erlaziorik. Collagearen estudioan (*[Source for Flower Garden]*) artistak loreak pintatu zituen, emakumezko esku batzuetatik ernetzen ari zirela, hatzak zurtoin bihurtzen zituen kontzeptu-metamorfosi batean. Aldizkari-ebakinak —ezkerrean ageri da— atleta baten soinaren, besoaren eta zangoaren zatiak erakusten ditu. Irudia osorik ikusi gabe ere, zati honek modua ematen digu lasterketa bat egin berri duen korrikalari bat identifikatzeko; beso eroria, gizonezko baten zango gihartsu eta nekatua, korrikalari praka motzak eta mahukarik gabeko elastikoan dortsala. *Life* aldizkariak Roger Bannisterrek lortu zuen garaipen ustekabekoari buruz egindako argazki-erreportajetik aterata dago irudia; 1954ko urtean, korrikalariak 4 minutu baino gutxiago behar izan zituen milia bat korritzeko, eta goiburuak honela zioen: “Garaipenaren nekeak gainditu egin du Bannister, akiturik erori baita helmugan”¹⁴⁹. John Sadovyren argazkiak irudikapen errenazentista baten patetismoa du, Kristoren eroaleak gogorazten dizkigun gizonezko multzo bat dugula atletaren gorputz akituari eusten. Eta emozio hori guztia islatuta dago Rosenquistek ateratako xehetasunean¹⁵⁰. Hiru esku altxatuak Playtex eskularruen iragarki batekoak dira¹⁵¹. Atletaren eta eskuen siluetak grisailaz nabarmentzen dituelarik hondo ilun bateratu baten gainean, pinturaren ezker aldeko eta eskuinaldeko zonak lotzea lortzen du artistak.

1961etik aurrera eta 1990eko hamarkadaren bukaera ingurura arte, bere pinturetan noizean behin objektu errealeak sartzen hasi zen Rosenquist, collagearen dimentsio biko izaera eraldatzeko ahalegin batean, mihiztatzearen hiru dimentsioko itxura eman nahi baitzion¹⁵². Sartutako objektuak ez diren arren kalean aurkituak, normalean laguntzen dute koadroko planoaren izaera argitzen. 1987ko elkarrikketa batean, honakoa zioskun artistak: “Garrantzitsua [...] koadroaren plano haustea zen, mihisean zuloa eginez horretarako. Mihisea sakratua zen benetan. Fontanak egin zuen [...] Bob Rauschenbergekin gauza zoro asko egin zituen koadroaren plano sakratuarekin. Nik jakin-mina nuen. Pintura bat egin eta laukizuzen txiki batzuk muntatu nizkion mihisearen ifrentzuan, gero mihisea moztu eta tapizatu egin nuen. Pinturak ispilu bat eta kutxatxo txiki bat zeuzkan, eta *Balkoia* [*Balcony*, 1961] zuen izen”¹⁵³. Mihisearen azaleran ispilua jartzea azalera pintatuaren izaera esploratzeko estrategia bat zen. *Mugi zaitzte* (*Oin malenkoniatsuak, mugi zaitzte*) lanean, ispiluak ikuslearen oinak islatzen ditu eta, horrenbestez, horiek koadroan sartzen dira, markotik barrura eta markotik kanpora dagoenaren arteko banaketa-lerroa ezabatuta. Batzuetan, Rosenquistek forma eman die bere mihiseei, pinturen beren objektu izaera azpimarratzearen, esate baterako *Mailu pneumatikoa* (*Air Hammer*, 1962) eta *Igerilaria ekonomiaren lanbroan* [*The Swimmer in the Econo-mist* (3. pintura), 1997-98] lanetan. Johnsen bandera edo diana bezala, funtsean mihise formaduna da irudikatzen den objektua.

1968an Rosenquistek honakoa aipatu zuen: “Atsegin ditut mihisearen hauskortasuna eta lodiera, zeren eta zehar-zutika begiratzaren diozunean, zail baita azalean dagoena irudikatzen”¹⁵⁴. Izan ere, 1962 eta 1963ko obra multzo bati erantsitako mihise zati txikiak —obra edo koadro horien artean daude *Titulurik gabea (Zeru urdina)* [*Untitled (Blue Sky)*, 1962], *Kapilaritatea* (*Capillary Action*, 1962) eta *Titulurik gabea (Bi aulki)* [*Untitled (Two Chairs)*, 1963]— koadrotik atera egiten dira eta nabarmendu egiten dute haren izaera laua, pinturan irudikatzen diren irudiekin batera. Rosenquistek esan zuen pintura horiek “aleatoriotasunari, ausazkotasunari buruz dihardutela. Nik mihise handi bat hartu eta gauzak jartzen nituen gainean, ausaz”¹⁵⁵. “Kasualarekiko topaketa” Rosenquistek Rauschenbergen artean deskubritu zuen zerbait izan zen¹⁵⁶, eta Dadaismoaren, Espresionismo Abstraktuaren eta happeningen ezaugarria ere baden arren, nahiko ezohikoa zuen bere obra propio zehatz planifikatua. *Kapilaritatea* eta *Titulurik gabea (Bi aulki)* obretan iturri bezala erabilitako irudietan ([*Source for Untitled (Two Chairs)*, 1963]) ikus ditzakegu irudiak naturala baino neurri handiago batera eramateko marraztu zituen lauki-sareak. Azalean mihise txikiak eransteke zeuzkan asmoei buruzko oharrek ere egin zituen, horientzako kokapena zehaztu gabe baina¹⁵⁷. *Titulurik gabea (Bi aulki)* lanean, Rosenquistek zirkulu batzuk marraztu zituen lapitzez, panel txikien forma adierazteko, baina azken pinturan, zuriz pintatutako zirkulu horiek mihiseko zenbait lekutan ageri dira, oihal zuriaren beraren gainean. Rosenquistek honela deskribatu zuen *Kapilaritatea* egiteko prozesua: “Zuhaitza pintatu eta mihise zatiak bota nituen pintura gainera (lurrean zegoen), besterik gabe, eta erori ziren tokian finkatu [...] eta hondoaren kolore bera eman nien [...] Erori ziren tokian bertan geratu ziren. Artetzat edo akzidentetzat definituko zenuke? Zerk eragiten du artea izatea eta ez akzidentea?”¹⁵⁸.

Kapilaritatea eta *Titulurik gabea (Bi aulki)*, kontu formalak aztertzeaz gain publizitate kulturaren gaineko iruzkin bat ere badira. Esate baterako, har dezagun *Titulurik gabea (Bi aulki)* obrak oinarri duen Kroehler-en altzari “ferekatzailak” iragartzen dituen testu engainagarria: “hain diseinu [...] bizkorgarri eta berria! [...] Hain da ederra ezen arnasa eteten baitu”. Rosenquistek testua jarri ez bazuen ere ez collagean ez azken pinturan, mezuaren ironiari eutsi zion. Pintura horri buruz, Rosenquistek esan zuen “gatazka sortu nahi” zuela “gauza zeharo arrunt eta ohikoa den aulkiaren eta zirkuluak bezalako elementu abstraktuen artean”¹⁵⁹. Publizitateko testuaren ordeztu, zuriaren gaineko zurizko mihise dotore baina hutsak jarri zituen.

Kapilaritatea lanak arteko abstrakzioa zein kultura garaikidean inbokatutako artzain mitoaren artifizialtasuna aztertzen ditu. Obra hori egiteko izan zuen motiboaren eta harekin lotura duen *Kapilaritatea II* (*Capillary Action II*, 1963) eskultura-mihiztatzearen galdea egin ziotelarik, honakoa adierazi zuen Rosenquistek: “Zelai baten argazkia ikusi nuen, erdian zuhaitza zuela. Ezin nuen burutik kendu, agertu eta desagertu egiten zitzaidan, erabat artifizial batzuetan eta erabat natural beste batzuetan. Esperientzia horrekin gure paisaia modernoaren alderdi kezkarri batez jabetu nintzen, zera baita, gizakiak hainbeste aldatu du natura ezen naturala eta artifiziala elkarrekin nahasten baitira. Aurkikuntza horrek bultzatu ninduen kontrako bi sentsazio horiek, naturaltasuna eta artifizialtasuna, nolabait proiektatu ahal izateko obra bat sortzera”¹⁶⁰. Ideia bera ageri da *Kapilaritatea* lanean iturri gisa erabilitako irudian ere —Rinso detergentearen iragarki bat da, eta horretan gizateria (ile horaileko eta jertsez jantzitako familia batek irudikatzen du) eta natura (ardi iletsu bat eta zuhaitz berde bat) harmonia akasgabeen daude—. Martin Green-ek adierazi zuen moduan, gero eta gizarte sofistikatuago eta teknologian oinarrituago batean, artzain iraganaren mira oroimenezkoa, Eden galduaren mitoarena, beti bezain bizi dago¹⁶¹.

Obra amaitutik pertsonak eta ardia aterata, Rosenquistek oreka artifizial berria lortu zuen. Artistak aipatu du “toki orotan abstrakzioa ikustea, paisaia bat begietsi eta abstrakzioa ikustea” dela artelanaren gaia. Laukizuzen gainjarriak kolore-planozko pintura txikiak izango lirateke (*Colour Field Paintings*), tonuz gris eta berdeak, naturalenetatik artifizialenetarainokoak, naturaren eta kulturaren arteko solasa ezarritik eginak¹⁶². Gainera, iturri gisa erabilitako

irudiarekiko kontrasteen, goiko eskuineko koadrante panel berdeak nabarmendu egiten du eskuz egindako pintura; panel horretan Rosenquistek harritu egiten gaitu, angeluzuzen txikia eta egunkari-paperez eta zinta itsaskorrez egindako hondo zimurtsua pinturaz zipiztinduta.

Elementu kasuala ere ageri da 1963an egin zituen pinturretako batzuetan, esaterako *Goizeko eguzkia* (*Morning Sun*, 1963) eta *Nomada* (*Nomad*, 1963) izenburukoetan. Obra horiek biek mihiseko zati jakin batzuk estaltzen dituzten plastikozko laminak dauzkate. “Material bitxiak” zeuzkaten 1962-63ko obrei buruz idazten ari zela, eta mihisearen itxura aldaraziz argiak eta aireak plastikoan eragiten dituzten efektu iheskorak deskribatzen ari zela, honakoa adierazi zuen Lippardek: “Plastikozko laminek, bai zintzilikatuek, gardenek edo pintura-tanta bertikalak zeuzkatenean (*Goizeko eguzkia* eta *Nomada* lanetan ikusten ditugu) [...] estaltzen zuten mihisearen zatiaren gainean ziharduten, eta harekin fusionatzen ziren, kolore berriak sortuz; eta, horrela, pantaila kromatiko aldakor bat eratzen zuten, pinturaren zona hori etengabe aldarazteko, eta aretoko aire-korrontearen edo argiaren araberrako ausazko efektu bat eraginez bide batez”¹⁶³. Tanta-kako pintura Espresionismo Abstraktuko pinturaren keinuzko aplikazioari egindako omenaldia izan bazitekeen ere¹⁶⁴, artistak zenbait bozeto egin zituen, pinturaren tanta-jarioa zehatz-mehatz planifikatuta. *Goizeko eguzkia* lanean, plastikoaren gaineko pintura isurtzea *Taxia* (1964) obrako kakahuete-azala bezain erregularra da. Rosenquistek aipatu zuen *Nomada* New Yorken finkatu aurretik egin zituen bidaietan zegoela oinarrituta, eta garai hari buruzko aipamen autobiografikoak ere bazituela, hala nola autopista-tarte batean ikusitako publizitate-irudien zatiak eta piknik mahai bat¹⁶⁵. Alabaina, Rosenquisten tanta-kako pintura lotuta dago, halaber, artista gisa izan zituen estilo-abenturekin. Izan ere, 1950eko hamarkadaren hasieran alde batetik bestera zebilela, artean ere pintore abstraktua zen, bere estiloa aurkitu behar zuen nomada.

Koadroaren planoaren identitate askotariko eta etengabe aldakorrari zuzenago ekiten zaio *Basozaina* (*Forest Ranger*, 1967, adibidez) delakoan; obra sail hori Mylar gainean pintatu zuen Rosenquistek, materiala sabaitik zintzilikako zerrendatan moztuz, ikusleak irudian sartzeko aukera izan zezan. Pintura eta eskultura “sargarritzat” definitu zituen Rosenquistek¹⁶⁶. Tommaso Trinik honela deskribatu zuen “obren barnean” egoteak sorrarazten zuena: “*Basozaina* lanean [...] artea eta bizitza bereizten dituen bakarra zerrendaz egindako diafragma mugikor bat da [...] Orain gorputza eta zentzumen guztiak sar daitezke, behin batean bakarrik begiak sartu ahal izan ziren lekuan”¹⁶⁷. 1970eko instalazioetan koadroaren plano erabat desagertu dela dirudi, esaterako *Ostertza*, *Etxearen gozoa* (*Horizon Home Sweet Home*) eta *Sentimentalismo kolpea* (*Slush Thrust*) delakoetan; izan ere, horietan izotz karbonikoa egiteko makina batek sortutako lainoak bete egiten du paretak kolore biziko eta zilar koloreko panel monokromoz estalita dauzkan aretoa. Panel pintatuak eta Mylar panelak erabat ikusgarriak dira, aretoa lainoz betetzen den tarteetan izan ezik, orduan erabat desagertzen baita koadroaren planoaren ikuspegia¹⁶⁸.

Hautagaia (*Candidate*, 1963) obra, 1964an New Yorkeko Green Gallery-n aurkeztua eta Rosenquistek geroago *Siloa* (1963-64) izenburuz berriro pintatuko zuena, mihizatzea da, eta pintura konbinatu gisa ere definitu ahal izango genuke, pinturak eta eskulturak bat egiten dute eta bertan. Erakusketari buruz egindako kritika batean, Max Kozloff-ek “muntaketa” gisa definitzen zuen *Hautagaia*, “aglomerazio baten mugetatik harago joanez ingurune bihurtzen baita”¹⁶⁹. Rauschenbergekek bere pintura konbinatu konplexuenen kasuan egiten zituen marrazki teknikoak, ez bestela; Rosenquistek, aldiz, ohikoa zuenari jarraiki, aurrez prestatu zuen bere konposizioa. “T eremuko” iturri-irudiak, Camel-en iragarkitik ateraeak, erabat ezagutzeko modukoa izaten segitzen zuen *Hautagaia* lanean, eta hondoan ematen zien hiru dimentsioko objektuei¹⁷⁰. Plexiglasezko “T” garden batek, bonbilla batek argituta, emakumearen ahoa eta eztarria estaltzen zituen; eta “T eremuan” itxita, aulki bat eta kolore fosforeszentezko lore artifizialak eta ur-ontzi bat zeuden. Material artifizialekin eta kolore aukeratuekin, Rosenquistek areagotu egin zuen publizitate-iturriaren artifizialtasuna. Berak azaldu moduan, *Hautagaia* publizitate-irudien bonbardaketaren eragin

alienatzailearen froga zen; ikusleek erabiltzeko utzi zuen aulkia “burmuinak garbitzeko eserlekua” zen¹⁷¹. *Siloa* obran —1964an erakutsi zuten lehen aldiz Los Angeleseko Dwan Gallery-n—, artistak kendu egin zituen aulkia, ontzia eta loreak, eta eremu urdin abstraktua pintatu zuen emakumearen aurpegiaren goiko aldean. “T eremua” plazer gune izatetik “siloa” izatera aldatzen zen, hau da, ganaduarentzako pentsua egiteko bazka hartitzen den leku bihurtzen¹⁷².

Rosenquisten 1960ko hamarkadako pinturek izena eman zioten pop artista gisa, baina baita XX. mendeko collagearen tradizioari jarraipena ematen dion artista gisa ere. Collagearekiko interesa 1960 inguruan piztu zitzaion, modalitate hark aukera berriak eskaintzen baitzizkien artea eguneroko bizimoduarekin lotzeko forma bila ari ziren New Yorkeko artistei. Louis Aragonek 1930eko “La peinture au défi” saiakeran idatzi zuen XX. mendearen hasierako collagea “pinturari botatako erronka” gisa zegoela sortuta. Parisko Galerie Goemans-en aurkeztutako collage erakusketa bateko katalogorako idatzitako saiakeran, Aragonek zioen collagea pinturaren tradizio sakratuarekiko haustura bat zela, aienarazi egiten zituelako baliabideen eta medioen arteko mugak, egunerokoa artearen eremuan sartzearekin batera¹⁷³. Aitzitik, Rosenquisten collage-maketak pinturaren zerbitzura daude, argi eta garbi. Gerraostean Estatu Batuetan lan egin zuenean, collagearen egitura —*cut up*— aplikatu zion mihise gaineko olio-pinturari. Alabaina, lantzen duen collagearen estetika —bai aldizkari zati txikiz sortuak bai pinturara eramaten duenak— joan zen mendearen hasierako artistek planteatutakoen antzeko kontuak jorratzen ditu, arte modernoari eta masa-kulturako gaiei dagokienez. Aldizka, eta bere arte-ibilbidearen etapa desberdinetan, Rosenquistek monumentu eskalako pintura historikoak egin ditu —*F-111* lanetik hasi eta *Igerilaria ekonomiaren lanbroan* (1997-98, [*The Swimmer in the Econo-mist (painting 1)*], [*The Swimmer in the Econo-mist (painting 2)*], [*The Swimmer in the Econo-mist (painting 3)*]) laneraino—, nahiz eta pintura historiko horiek generoaren kalitate epikoan biltzen diren, garai hartako une baten erretratua osatzen duten eguneroko gai txikietan. Berak esan duen bezala, gaur egungo ikuspegia interesatzen zaio —kromoaren distira, islak, elkarketa bizkorak, argi-erlantz bat-batekoak—¹⁷⁴. Baudelaireren hitzak baliaturik, Rosenquisten pinturak “une iragankorraren eta beronek baitan dramatzan betierekotasun iradokizun guztien pintorea” erakusten digute.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharra

Eskerrak eman nahi dizkiet Walter Hopps eta Sarah Bancroft-i, nire ikerkuntzan funtsezkoak izan diren beren artxibo eta ideiak partekatzeagatik. Emily Braun eta Susan Davidson-i, testu honen zirriborroak irakurri eta iradokizun baliotsuak egiteagatik. Saiakera hau ezingo zen egin, ikerkuntza-lanetan Johanna Conterio eta Andrew Cooks-en laguntza aditua izan ez banu. Nire eskerrik zintzoena James Rosenquisti, ez bakarrik niri collageak eskuratzeagatik aztertu ahal izan nitzan, baizik eta horiek aztertzen nirekin eman zuen ordu pilagatik, eta ezinbestean kontu berriak planteatzen zituzten nire galderei erantzutegatik.

1. Rosenquist, egilearekin elkarriketa, 2002ko apirilaren 19a. [itzuli]
2. Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, itzul. eta ed. Jonathan Mayne (Londres: Phaidon Press, 1964), 4.-5. or. [itzuli]
3. Rosenquist, hemen aipatua: Jeanne Siegel, “An Interview with James Rosenquist”, *Artforum* 10, 20. zk. (1972ko ekaina) 30. or. [itzuli]

4. Lucy R. Lippard, "James Rosenquist: Aspects of a Multiple Art", *Artforum* 4, 4. zk. (1965eko abendua), 43. or. [\[itzuli\]](#)

5. Rosenquistek sarritan erabili du "zero azpiko" terminoa, pintura abstraktuaren eredutik harago joateko bere beharra definitzeko. Adibidez, Peter Schjeldahl-ekin elkarrizketa batean, honakoa esan zuen: "Nik uste nuen pintura abstraktuak *zerora* iritsi nahi zuela, ezereza sortu... Gero, publizitateko hesien pintore gisako nire eskarmentua oinarri harturik, pentsatu nuen irudiak erabiliz agian iritsiko nintekeela *zero azpira*". Hemen aipatua: Schjeldahl, "An Interview with James Rosenquist", *Opus International*, 29.-30. zk. (1971ko abendua), 114. or. "Zero" eta "zero azpiko" terminoak sarri erabili ziren 1950eko hamarkadan eta 1960koaren hasieran. New Yorkeko Reuben Gallery-k, 1959ko abendutik 1960ko urtarrilera bitartean, *Below Zero* erakusketa kolektiboa aurkeztu zuen. Bertan baliabide anitzeko obra garaikideak erakutsi ziren, tartean George Brecht, Jim Dine, Allan Kaprov, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg eta Robert Whitman-enak, besteak beste. [\[itzuli\]](#)

6. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. Rosenquistek kontu formalekiko erakutsitako interesak, baita 1960 inguruan berriro ere figuratiboa sartu ondoren, espresionista abstraktuen lehen eta bigarren belaunaldiko artisten eta Coenties Slipeko bere auzo Ellsworth Kellyren obrarenaren pareko garrantzia eman zion bere obrari, epe horretako arte abstraktutzat. Bere arte-ibilaldian zehar, Rosenquist noizean behin itzuli da pintura abstraktura, esate baterako *Ostertza, Etxearen gozoa* (1970) lanean eta *Argiaren abiadura* (1999-2001) sailean, eta *Polizoiak argiaren abiaduran begiratzen du* (2000) eta *Ikuslea-Argiaren abiadura* (2001) lanetan. [\[itzuli\]](#)

7. Rosenquist, hemen aipatua: Mary Anne Staniszewski, "James Rosenquist", hemen: James Rosenquist, erak. kat. (Valentzia: IVAM Centre Julio González, 1991), 213. or. [\[itzuli\]](#)

8. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. [\[itzuli\]](#)

9. Rosenquistek esan zuen iragan berriko irudiek "erabil nezakeen beste edozein irudik baino balio txikiagoa dutela, zeren eta historia berriak ahaztua eta anonimoa baitirudi. Egungo gertaerak gori-goriak eta apasionatuak dira, historia iragana, aldiz, dagoeneko kategorizatuta dago eta nostalgiaz gogoratzen da". Rosenquist, hemen aipatua: Lippard, "James Rosenquist: Aspects of a Multiple Art", 43. or. [\[itzuli\]](#)

10. Rosenquist, hemen aipatua: Craig Adcock, "James Rosenquist Interviewed by Craig Adcock" (1989ko martxoak 25), hemen: Adcock, *James Rosenquist's Commissioned Works* (Stockholm: Painters Posters, Wetterling Galleryrekiko elkarlanean, 1990), 41. or. "Begiztatzea" Robert Rauschenbergen obra deskribatzeko Brian O'Dohertyk erabiltzen zuen "begi kolpe arrunta" terminoaren parean jar genezake: "Begi kolpe arrunta hirian egunero erabiltzen duguna da —gure begirada pausatzeko modu ia inkontziente bat, edo partziala behintzat. Normalean mugitzen ari garenez, ustekabekoan jartzen dugu arreta eta berehala ohitzen gara horrekin [...] ia nahi gabeko gauza bat da. Eta hori XIX. mendeko artzain 'paseoaren' antitesia da, hartan ohiko jakin-minak miresmena eragiten baitzuen [...] Hau azalekoa da, hitzaren zentzu onari jarraikiz". O'Doherty, "Rauschenberg and the Vernacular Glance", *Art in America* 61, 5. zk. (1973ko iraila-urria), 84. or. [\[itzuli\]](#)

11. Rosenquist, hemen aipatua: Judith Goldman, "An Interview with James Rosenquist", hemen: Goldman, *James Rosenquist: The Early Pictures 1961-1964* (New York: Gagosian Gallery eta Rizzoli, 1992), 100. or. Garbi dago Lucy Lippardek ikusiak zituela iturri-collageak 1965ean edo agian lehenago, eta "ideagrama"tzat aipatu zituen "James Rosenquist: Aspects of a Multiple Art" saiakeran (42. or.). Paul Cummings kontserbatzaile newyorkarrak deskribatu egin zuen Rosenquisten estudioan iturritzat erabilitako material "bisutsa". Ikusi Goldman, "A Lot to Like: James Rosenquist The Early Pictures", hemen: Goldman, 14. or. [\[itzuli\]](#)

12. Ikusi Goldman, *James Rosenquist: The Early Pictures, 1961-1964*, 60.-83. or. [\[itzuli\]](#)

13. Rosenquist, hemen aipatua: Francesco Bonami, "James Rosenquist: Militant Pop", *Flash Art* 25, 165. zk. (1992ko uda), 104. or. [\[itzuli\]](#)

14. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. Rosenquistek aitortu zuen Constance Glenn kontserbatzailea izan zela collageak erakustearen abantailak ikusten lagundu ziona. Artistak "iturri" edo "prestakuntzako" collage terminoa erabili zuen, paperezko euskarri batean bildu eta itsatsitako irudiak aipatzeko, eta "iturri-irudi" terminoa, berriz, pintura baten inspirazio iturritzat erabilitako irudi bakarra aipatzeko. [\[itzuli\]](#)

15. Rosenquist, hemen aipatua: Staniszewski, "James Rosenquist", 214. or. [\[itxuli\]](#)
16. Egilearekin 2002ko apirilaren 19an izan zuen elkarrizketan, *Life* aldizkariaren zenbaki zaharrak bere lehen emaztearen amaren etxean aurkitu zituela aipatu zuen Rosenquistek. 1968an Rosenquistek honakoa esan zuen: "Aldizkari zaharretako [...] 1945etik 1955era bitarteko aldizkarietako irudiak erabiltzen ditut —oraindik ez gara hasi garai horretako historia aztertzen—. G[ene] R. Swenson, "What is Pop Art? Part II: Stephen Durkee, Jasper Johns, James Rosenquist, Tom Wesselman", *Art News* 62, 10. zk. (1964ko otsaila), 41. or. Alabaina, aldizkarietatik hartu zituen iturrietako batzuk berriagoak dira. Beste argitalpen batzuk ere erabili zituen erreferentzia gisa; esate baterako, 1980ko hamarkadan modako aldizkariak erabili zituen, *Vogue*, *Glamour* eta *Harper's Bazaar*, besteak beste. 1966an bere argazkiak iturri-material gisa erabiltzen hasteko arrazoietako bat demanda judizialak izan ziren, hots, beste argazkilari batzuen argazki-lana bere pintura serigrafiatuetan erabiltzeagatik Andy Warholen kontra jarritako demanda judizialak. Rosenquistek aipatu izan du Warholen metodoa, irudi bat —esate baterako serigrafia bat— erreproduzitzeko bitarteko fotografikoa erabiltzea alegia, berak erabiltzen duen teknikaren zeharo desberdina dela, original bat eskuz zehatz-mehatz kopiatzeko gaitasuna eskatzen baitu bere teknikak. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a; ikusi halaber Rosenquist, hemen aipatua: Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 66. or. Gaur egun Rosenquistek bakar-bakarrik bere argazkiak erabiltzen ditu. [\[itxuli\]](#)
17. Herbert Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (New York: Vanguard Press, 1951), 3. or. Medio inprimatuek arteetan duten eragin handia onarturik, McLuhanek idatzi zuen ezen "sinbolista frantsesek —James Joycek segitu ziela *Ulysses* lanean— irismen unibertsaleko arte forma berri bat deskubritu zutela prentsa modernoaren maketazioan" (4. or.). Gene Swensonek gogoratzen zuen 1966an Toronton izandako debate bat; horretako partaideak Swenson bera, McLuhan eta Rosenquist izan ziren. Ikusi Swenson, "James Rosenquist: The Figure a Man Makes", hemen: *Gene Swenson: Retrospective for a Critic* lana, *The Register of the Museum of Art-en* edizio berezia (Kansasko Unibertsitatea, Lawrence) 4, 6.-7. zk. (1971), 58. or. [\[itxuli\]](#)
18. Henry Luce, hemen aipatua: Erika Doss, "Introduction: Looking at *Life*: Rethinking America's Favorite Magazine, 1936-1972", hemen: Doss, ed., *Looking at Life Magazine* (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 2001), 2. or. *Life* aldizkariaren editoreek normalean ez zuten kontratatzen "argazki estilo abangoardista edo ihardukitzaileekin esperimentatzen zuen argazkilariak, edota enfasia desartikulazio eta zatikatzean jartzen zuenik. Gehiago jotzen zuten jarraitasuna eta kohesioa nabarmentzen zituzten errepresentazio modu modernoetara [...] aldizkariaren editoreen ideologiarekin bat zetorren-eta estilo piktorko hori". 1950eko hamarkadaren amaieran eta 1960ko hamarkadan zehar, bizimodu estatubatuarra ezin zen jada ikuspegi kohesionatu batez erraz sintetizatu, eta aldizkariak astero ateratzen segitu bazuen ere 1972 arte, ez zuen jakin "modernitatearen fluxua, paradoxa eta sentsibiltate berez ezegonkortzailea kontuan hartzen". Doss, "Introduction", 15.-16. or. [\[itxuli\]](#)
19. Ikusi Craig Adcock, "James Rosenquist's *F-111: A Guernica for Our Times*", hemen: *Rosenquist: Moscow 1961-1991*, erak. kat. (Mosku: State Tretyakov Gallery, 1991), 122. or. [\[itxuli\]](#)
20. Ikusi *Life* 21, 3. zk., 1946ko uztailak 15, 24.-25. or. 1946ko uztailaren 1ean Bikini atoloian egindako proba nuklear bat dokumentatzen du argazki-erreportajeak. [\[itxuli\]](#)
21. Peter Bacon Hales, "Imagining the Atomic Age: Life and the Atom", hemen: Doss, ed., *Looking at Life Magazine*, 107. or. *Life* aldizkarian irudi atomikoak zabaltzeari buruz Halesek idatzi zuenaren arabera, "konjuntzio horiek kasualitate hutsetik jarraitasun programa zeharo konplexu eta antolatu batera zihoazen; programa hori editoreek ikuskatzen eta iragarleek onartzen zuten" (115. or.). Orrialde batean agertzen zen aseguru baten iragarkiarekin adibidea jarri zuen, ondoko orriak aro atomikoaren gaineko kezka bultzatzen baitzituen. [\[itxuli\]](#)
22. Rosenquist, egilearekin elkarrizketak, 2002ko apirilaren 19an eta maiatzaren 31n. [\[itxuli\]](#)
23. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. [\[itxuli\]](#)
24. Rosenquist, hemen aipatua: Swenson, "What is Pop Art? Part II", 63. or. [\[itxuli\]](#)
25. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. [\[itxuli\]](#)

26. Rosenquistek honela azaldu zuen: "Publizitateko kartelen margolari gisa nuen eskarmentuagatik, gai nintzen eskala handituz pintatzeko. [...] Ez nuen marraztu behar, zuzenean pinta nezakeen eta". Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
27. Rosenquistek gogoan zuen, esate baterako, Artkraft-Strauss-en opil poltsa bat eman eta hori pintatzeko eskatu ziotela: "mugitzen nintzen bakoitzean aldatu egiten zen argiak zelofanean egiten zuen isla [...] . . eta hori ez zen opil kurruskatsuen argazki bat edukitzea eta horretatik abiatuak pintatzea bezain ona". Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. 1964an honakoa esan zuen: "Publizitateko hesien irudia den bezalakoa lantzen dut, naturatik urrun. Beste gauza batzuen erreproduzio gisa pintatzen dut; saiatzeko naiz ahalik eta gehien urruntzen [...] naturatik". Rosenquist, hemen aipatua: Swenson, "What is Pop Art? Part II", 63. or. [itzuli]
28. Rosenquist, hemen aipatua: Gene Swenson, "An Interview with James Rosenquist", hemen: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, 7. zk. (1968ko martxoa), 285. or. Esan zuen zati bakoitza bere aldetik salduz gero "ikuspegi-zatien bilduma egiteko ideia [...] . emango" ziola jendeari. Leo Castelli, garai hartan Rosenquisten arte-merkataria zenak, "pieza bakar" gisa saldu bazuen ere pintura, artistak uste zuen "jatorrizko asmoak garbi egoten segitzen" zuela. "Pintura zatikatuta dago" (285. eta 287. or.). Collage batek ([*Collage for F-111*, 1964]) erakutsi egiten digu nola zertu zen bi metro luzetik gorako pinturaren instalazioa New Yorkeko Leo Castelli galeriako hormetan, hor jarri baitzuten lehen aldiz ikusgai 1965ean. Beste collage batek ([*Preparatory Study for F-111*, 1964.]) erakutsi egiten digu areto erdian "Kennedyren irudia zuten berrogeita hamar zentaboko txanpon pilak" irudikatzen zituzten "aluminiozko zilindroak" jartzeko plan baztertu bat. [itzuli]
29. Coca-Colaren iragarkia, ile-apaindegiko lehorgailuaren irudia atera zen iragarkia alegia, *Life* 58 aldizkariaren kontrazalean ageri da (5. zk., 1965eko otsailak 5). Espagetiak nahasten ari den sardexkaren iturri-irudia ere *Eremu laranja* (*Orange Field*, 1964) eta *F-111* lanetan iturritzat erabilitako irudia datorren iragarki franko-estatubatuar beretik dator (*Life* 29, 12. zk., 1950eko irailaren 18a, 55. or.), baina azken obra honetan artistak laurogeita hamar graduz biratu zuen irudia. [itzuli]
30. Collage batean ([*Collage for F-111*, 1964]) poliesterreko lamina-zati bat jarri zuen, pistolaz kolore gorri fosforeszentez pintatuta, aldizkari batetik ateratako espageti plater baten gainean; eta laminaren gainean, artistak "espageti erradiaktiboak" idatzi zuen, kolore fosforeszenteak erradioaktibitatea adierazten duela erakustearren. Era berean, beste collage batean (64.S23), Rosenquistek aluminio ebakia erabili zuen —espazio hutsak hegazkinaren atzealdea adierazten zuen— amaierako obran zilar kolorez pintatuta eta paretako papera pintatzeko arrabol batez estanpatuta zegoen zona batean, "euri erradiaktibo atomikoa" testuaz osatuta. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. [itzuli]
31. Ikusi Hales, "Imagining the Atomic Age: *Life* and the Atom", 108.-113. or. Rosenquistek aipatu zuen "ia-ia beti brotxa eta pintura, metodo zaharrak[...] erabiltzen zituela. "Kolore fluoreszenteak goian pintatzen nituen, pistolaz, espekto berriak sortzeko". Richard F. Shephard, "To What Lengths Can Art Go?", *New York Times*, 1965eko maiatzaren 13a, 39. or. (beste edizio batean "Painting Needs Hall, Not Wall" izenburuaz argitaratuta). Zenbait estudianto oharrek ([*Preparatory Study for F-111*, 1964] eta [*Preparatory Study for F-111*, 1964]) erakusten dute pintura fosforeszentea olioaren gainetik zihoala, pigmentu "fosforeszenteak kolorea galduko ote zuen". Pintatua izan eta ia-ia lau hamarkada geroago, *F-111* lanak erakusten digu kolore fosforeszenteek distiratsu segitzen dutela, erradioaktibitate-halo baten antzera. [itzuli]
32. Hales, "The Atomic Sublime", argitaratu gabeko eskuizkribua, hemen aipatua: Adcock, "James Rosenquist's *F- 111*: A *Guernica* for Our Times", 122, or., 20. zk. Adcockek heldu egiten zion atzera Halesek Rosenquisten pinturako "sublimazio atomikoari" buruz zuen ideiarekin garrantziari. [itzuli]
33. Christopher Philips, Matthew Teitelbaum, ed., *Montage and Modern Life: 1919-1942* laneko sarrera, erak. kat. (Cambridge eta Boston: MIT Press eta Institute of Contemporary Art, 1992), 22. or. [itzuli]
34. Rosenquist, hemen aipatua: Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 66. or. [itzuli]
35. Walter Benjamin, *The Arcades Project (Passagen Werk)*, Howard Eiland eta Kevin McLaughlin-en itzul. (Cambridge : Belknap Press of Harvard University Press , 1999), 21. or. Jodi Hauptmanek *flâneurtzat* deskribatu zuen Joseph Cornell —honen hiriko paseoei eman zizkieten bere kutxa eta collageetarako motiboak eta materialak— eta haren bilduma Benjaminen *Passagen-Werk* lanarekin alderatu zuen (37.-40. or.). Ikusi Hauptman, *Joseph Cornell: Stargazing in the Cinema* (New Haven: Yale University Press, 1999). Ikusi halaber Hauptman, "Imagining Cities", hemen: Carolyn

- Lanchner, *Fernand Léger*, erak. kat. (New York: Museum of Modern Art, 1998), 73. or., horretan “bizitza modernoaren pintorearen” azken bertsioztat” deskribatzen baitu Fernand Leger. [itzuli]
36. Benjamin, *The Arcades Project (Passagen-Werk)*, 427. or., [M5,6]. [itzuli]
37. Ikusi Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity* (New York: Simon & Schuster, 1982), 144. or.: “Baudelairek egiten zuen jariatortasunaren (‘izate flotagarriak’) eta izaera gaseosoaren (‘biltzen eta blaitzen baikaitu, atmosfera baten antzera’) erabilera bizimodu modernoaren izaeraren sinbolo bereizgarria da”. Ikusi halaber Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity* (New York: Thames and Hudson, 1994), 24. or.; eta Hauptman, “Imagining Cities”, 73. or. [itzuli]
38. Rosenquist, hemen aipatua: John Rublowsky, *Pop Art* (New York: Basic Books, 1965), 90.-91. or. [itzuli]
39. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, 315. or. Jacobsek alternatiba bat aurkeztu zuen hiri-plangintzagile modernoek, esaterako Robert Mases-en ikuspegi garbi baina “sozialki eta espiritualki hilaren” aurrean (170. or.). [itzuli]
40. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
41. Beat poeten antimaterialismoak eragina izan zuen Rosenquisten beraren balio aldaketan; bere buruaz esan zuen haur normala izan zela, eta autoak eta hegazkinak gustatzen zitzaizkiola, baina Minnesotako klase ertaineko bizimodu burgesetik erauzi zutela eta (New Yorkeko) espaloietara iritsi zela, inoiz automobilik gidatu gabe. [...] “Gauza materialista horiek guztiak batere interesik gabeak hasi zitzaizkidan iruditzen”. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19an eta maiatzaren 31n. [itzuli]
42. Kaoru Yanase eta Shunichi Kamiyama, “An Interview with James Rosenquist”, hemen: *The Graphics of James Rosenquist*, erak. kat. (Fukushima, Japonia: Center for Contemporary Graphic Art eta Tyler Graphics Archive Collection, 1997), 46. or. [itzuli]
43. William Burroughs, “The Cut Up Method”, hemen: Leroi Jones, ed., *The Moderns: An Anthology of New Writing in America* (New York: Corinth Books, 1963), 345., 347. or. [itzuli]
44. *Ibid.*, 345.-346. or. [itzuli]
45. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
46. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
47. 1960an *New Media—New Forms* erakusketa (ekainaren 6tik 24ra) eta *New Media—New Forms, Version 2* erakusketa (irailaren 27tik urriaren 22ra) izan ziren, New Yorkeko Martha Jackson galerian biak. *New Forms—New Media I* (New York: Martha Jackson Gallery, 1960) erakusketako katalogoa lehenbiziko *New Media—New Forms* erakusketaren ondotik argitaratu zuten, erakusketa hura dokumentatzeko; bigarren erakusketan ez baizik eta soilik lehen erakusketan egon ziren obren zerrenda bat ematen du. Aipua Martha Jacksonena da, *New Forms—New Media I*-erako prefaziokoa, orrialde-zenbakirik gabe. [itzuli]
48. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. *The Art of Assemblage* erakusketa 1961ean izan zen, urriaren 2tik azaroaren 12ra bitartean, Museum of Modern Art-en. Garai hartan collageak eta baliabide anitzeko obrak erakutsi zituzten beste erakusketa kolektibo batzuk honakoak izan ziren: *Art and the Found Object*, Time-Liferen eraikinean, 1959ko urtarrilaren 12tik otsailaren 6ra; *Below Zero*, Reuben Galleryn, 1959ko abenduaren 18tik 1960ko urtarrilaren 5era; *Surrealist Intrusion in the Enchanter’s Domain*, Marcel Duchamp eta André Bretonen D’Arcy Galleries-etan antolatua, 1960ko azaroaren 28tik 1961eko urtarrilaren 14ra; eta *Environments—Situations—Spaces*, Martha Jackson eta David Anderson galerietan, 1961eko maiatzaren 25etik ekainaren 23ra, obren artean zirela eskala handiko instalazioak eta artisten performanceak. [itzuli]
49. Lawrence Alloway, “Junk Culture as a Tradition”, *New Forms—New Media I*, orrialde-zenbakirik gabe. Allowayk, *The Art of Assemblage* sinposiumean parte hartu zuen 1961eko urriaren 19an, “pop” terminoa sortu zuen 1950eko hamarkadaren erdialdean. Berak eta Londresko Institute of Contemporary Arts-eko lankide talde batek —tartean ziren arkitekturen

historialari Reynor Banham eta Peter eta Alisan Smithson arkitektoak— seriean egindako produktuei buruz aritzeko erabili zuten hasiera batean pop terminoa, eta, ondoren, bere obran herri kultura iparramerikarra jaso zuten artista britainiarren obra deskribatzeko. [itzuli]

50. William C. Seitz, *The Art of Assemblage* (New York: Museum of Modern Art, 1961), 73.-74. or. [itzuli]
51. Rosenquist, egilearekin elkarriketa, 2002ko apirilaren 19a. [itzuli]
52. Ikusi Roger Shattuck, "The Art of Assemblage: A Symposium; Introduction: How Collage Became Assemblage", hemen: John Elderfield, ed., *Essays on Assemblage: Studies in Modern Art 2* (New York: Museum of Modern Art, 1992), 119-120. or. [itzuli]
53. Seitz, *The Art of Assemblage*-ren katalogorako hitzaurrea eta eskerronak, 6. or. [itzuli]
54. Dore Ashtonek deskribatu zuen nola Seitzek "batera aurkeztu zituen Europako herrialde ia-ia guztietako artisten obrak eta genero bereko obra estatubatuarak. Horrela lortu zuen [...] tradizio-kontrako sagaratueta izandako azken aldaketen iazera erakustea". Ashton, *American Art Since 1945* (Londres: Thames & Hudson, 1982), 107. or. [itzuli]
55. *Natura hila aulki-txirikordatuarekin* ageri da katalogoan, baina ez zen erakusketan egon. Seitzen obra-zerrendak, katalogoaren amaieran argitaratuak, zeharo aurrekari anonimoak jasotzen ditu, esate baterako San Valentin Eguneke XIX. mendeko txartel britainiar bat eta Ginea Berriko borroka-kuttun datarik gabeko bat. Ikusi Seitz, *The Art of Assemblage*, 8., 153.-154. or. Christine Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage* (New Haven: Yale University Press, 1992). Lan honek, hasteko, Picassoren lehen collageari buruzko iruzkin bat egiten du, "hark kokapen legendazkoa baitu artearen historian, berariaz egindako lehen collagea delako —tradizioz pribilegiatua den pinturaren eremuan eguneroko bizimoduko materialak, artistak apenas eraldatuak, sartu diren lehenbiziko artelana. [...] Collagearen asmakuntzak zalantzan jarri zituen artelanez irudikatzen dutenari eta irudikatzeko moduari buruz indarrean zeuden ideiak, zalantza sortuz alegia artelan bat batzen duenaren, artistek erabil ditzaketen materialen inguruan; eta eztabaida piztu zuen, era berean, artelanean originaltasuna eta autentikotasuna denari buruzko definizio erromantiko berrienaren gainean" (1. or.). [itzuli]
56. Rosalind E. Kraussek ulertu zuen collageak "arte modernoaren bilaketaren aurka" funtzionatzen zuela, "argi eta garbi, zeren eta arte modernoak pertzepzioaren erabatekotasuna eta izatearen presentzia zalantzagabea bilatzen baititu. Arte modernoaren xedea baliabide, medio jakin bateko osagai formalak objektibatzea da". Collagea, aldiz, postmoderno da, "arte modernoaren aurreko alternatiba garaikide" bat. Krauss, "In the Name of Picasso", hemen: Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1985), 38.-39. or. Christine Poggik honela idatzi zuen: "kubismoa eta, bereziki, collagearen asmakuntza errealismoaren desiren adibidetzat definitu dira tradizionalak, desira horiek baitira arte modernoaren anti-ilusionismoa, bitarteko garbitasuna, batasuna eta autonomia", baina berak zalantzan jartzen du ikuspegi hori, adieraziz "collage kubistak ahuldu egin zituela material eta estilo-batasun kontzeptu tradizionalak, irauliz gainera (berretsi baino gehiago) markoaren eta hondo piktorkoaren eginkizuna, eta elkartruke harreman berria ezarri herri kulturaren eta kultura akademikoaren lengoaien artean". Poggik, Kraussek bezala, "XX. mendeko artearen tradizio modernoaren aurreko alternatibatzat" hartu zuen collagearen asmakuntza. Poggi, *In Defiance of Painting*, xi, 257. or. [itzuli]
57. Seitz, *The Art of Assemblage*, 23. or. [itzuli]
58. Ikusi Poggi, *In Defiance of Painting*, 61. or. Roger Shattuckek, *The Art of Assemblage* sinposiumean, aipatu zuen ezen "pinturaren markoak zehazten duela, eta aldi berean lausotzen, artetik bizitzarako, pinturatik bizitzarako iragaitza kezagarria". Georges Braque, Picasso eta beste artista batzuek objektu arruntak sartu zituzten pinturan, eta horren ondorioz "pinturak laga egin dio barne-erlazioak dauzkan eta urrundik analiza dezakegun ente independentea izateari. Pinturak bizitza du, gogaitzen gaituen makina baten antzera, eta beregandik *kanpoko* erlazioak aldatzen dizkigu, bereindar-eremua proiektatzen du gure gainean eta baita harago ere". Shattuck, hemen aipatua: Joseph Ruzicka, ed., "Transcript of the Symposium", hemen: Elderfield, *Essays on Assemblage*, 130.-131. or. [itzuli]
59. Ikusi Clement Greenberg, "The Pasted-Paper Revolution", *Art News* 57, 5. zk. (1958ko iraila), 46.-49., 60.-61. or. Hemen, "papier collé" paper itsatsia da berariaz, eta "collagea" orokorrean azalera baten gainean zerbait itsastea; Georges Braque jotzen da *papier collé*-ren asmatzailea, eta Picasso collagearena. Ikusi Elisabeth Hodermarsky, *The Synthetic Century*:

Collage from Cubism to Postmodernism Selections from the Collection (New Haven: Yale University Art Gallery, 2002), 5. or., 1. zk. [\[itxuli\]](#)

60. John Canada, "Art: Spectacular Show: New 'Assemblage' Display at the Modern Museum Is Called a 'Dazzler'", *New York Times*, 1961eko urriaren 4a, 42. or. [\[itxuli\]](#)
61. Seitz, *The Art of Assemblage*, 39. or. [\[itxuli\]](#)
62. Alloway, "Junk Culture as a Tradition", orrialde-zenbakirik gabe. [\[itxuli\]](#)
63. Schwitters, hemen aipatua: Hodermarsky, *The Synthetic Century*, 7.-8. or. Schwittersen obra modu erregularrean erakutsiko zuten New Yorken 1950eko hamarraldian zehar, New Yorkeko Sidney Janis Galleryn egin zituzten banakako erakusketa zenbaitetan. [\[itxuli\]](#)
64. Groszek marrazki-eskolak eman zizkion Rosenquisti 1955ean, Art Students Leaguen irakasle egin zuen azken urtean; Rosenquist urte horretako irailean zen eskola horretan ikasten hasia. [\[itxuli\]](#)
65. *F-111* lanaren ironiari buruz ari zela, honakoa esan zuen Rosenquistek: "Ni saiatzen nintzen [...] gure herrialdeko gerra-ekonomia islatuko zuen gauza zeharo itxuragabe bat egiten [...] ni hemen pertsona bat nintzen [...] eta zergak ordaintzen nituen hiltzeko makina madarikatu hori, ehiza-hegazkina, erosten laguntzeko [...] Eta pentsatu nuen zein ironikoa izango zatekeen itxuragabekeria hau erosten interesatutako norbait egotea —masokista samarra izango zatekeen aberats batek dagoeneko hainbeste aldiz eresia zuenaren irudi bat erostea—". Hemen aipatua: Schjeldahl, "An Interview with James Rosenquist", 115. or. [\[itxuli\]](#)
66. Ikusi Shattuck, "Introduction: How Collage Became Assemblage", 120. or. Duchampen eta Seitzen arteko adiskidetasunari buruz, ikusi Ruzicka, "Transcript of the Symposium", 154. or., 17. zk. [\[itxuli\]](#)
67. Rosenquistek aipatu izan du, elkarrizketa batzuetan, Duchampekin zuen harremana, New Yorken ezagutu baitzuen 1965ean. Ikusi, adibidez, Gene Swenson, "Social Realism in Blue: An Interview with James Rosenquist", *Studio International* 175, 897. zk. (1968ko otsaila), 79. or.; Craig Adcock, "An Interview with James Rosenquist", hemen: Susan Brundage, ed., *James Rosenquist, The Big Paintings: Thirty Years, Leo Castelli* (New York: Leo Castelli, 1994), orrialde-zenbakirik gabe; eta Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist!", 56. or. [\[itxuli\]](#)
68. Duchamp, hemen aipatua: Ruzicka, "Transcript of the Symposium", 136. or. [\[itxuli\]](#)
69. Huelsenbeck, hemen aipatua: *ibid.*, 135. or. [\[itxuli\]](#)
70. Esate baterako, Huelsenbeckek aipatu zuen, "irriti edo telebistako iragarkiak entzuten badituzu, ikusi eta antzemango duzula ez dagoela alderik *Erregeen errege* bezalako film baten iragarkiaren [...] eta Vita Herring libragarrien iragarkien eta beste batzuen artean. Ez nuke jakingo esaten *Erregeen errege* eta Vita Herring elkarren ondoan jartze horretan asmo sortzailerik ba ote dagoen. Baina haxe da gure egungo mundua". *Ibid.*, 132. or. [\[itxuli\]](#)
71. Rosenquistek surrealistekin izandako harremanari buruzko azterlanik osatuena hemen aurkituko dugu: William Jeffett, "James Rosenquist: Painting in the Age of the Cold War", hemen: Jeffett, *James Rosenquist: Paintings; James Rosenquist: Selects Dalí*, 12.-15. or.; eta Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 61.-69. or. [\[itxuli\]](#)
72. Ikusi Jeffett, "James Rosenquist: Painting in the Age of the Cold War", 12. or. Rosenquisten collageak bezala, Mirok 1930eko hamarkadan egin zituen collageak bere pinturarako iturritzat erabili zituen sarri. Mioren obran, collagetik pinturarako iragaitaren alderdirik deigarriena erabateko eraldaketa da, hau da, ezagutzeko moduko etxeko artikulua paisaia oniriko bat habitatzen duten izaki biomorfo bihurtzea. Ikusi Kirk Varnedoe eta Adam Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, erak. kat. (New York: Museum of Modern Art, 1991), 305.-311. or. Mioren bi mihizatze-eskultura eta collage bat sartu zituzten *The Art of Assemblage* erakusketan, eta katalogoan ere ilustratu zituzten. Ikusi Seitz, *The Art of Assemblage*, 62., 63., 65. or. [\[itxuli\]](#)

73. Edouard Jaguer, "Accent circonspect..." *Rosenquist*-en laburpena, erak. kat. (Paris: Galerie Ileana Sonnabend, 1964). Rosenquistek berak gogoratzen zuenez, "Edouard Jaguerrek, surrealismoaren popeak, ni 'surrealista' nintzela esan zuen". Hemen aipatua: Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 63. or. [\[itxuli\]](#)
74. Rosenquistek Cornellekin zuen harremana ere aipatu zuen —Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 65. or.—, Cornelli Flushing-eko Utopia Parkwayko etxean egin zion bisita bat ere gogoratuz; bisita horretan lagun izan ziren, halaber, *View* aldizkari surrealistaren editore Charles Henri Ford, eta Robert Indiana, Larry Poons eta Andy Warhol artistak. [\[itxuli\]](#)
75. Cornellek film laburrak ere zuzendu zituen, esaterako "New Yorkeko kaleetan zehar noragabe zebileneko bere esperientziak" dokumentatzen zituzten *Aviary* (1954) eta *Nymphlight* (1957); film bi horiek Rudy Burkhardt-ek filmatu zituen, hain zuzen Rosenquisten 1960ko hamarkadaren hasierako obretako asko fotografiatuko zituen berak. Ikusi Hauptman, *Joseph Cornell*, 47.-48., 190.-92. or.; aipua 47. orrikoa da. [\[itxuli\]](#)
76. Rosenquist, hemen aipatua: Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 62. or. Rosenquistek Dali nola ezagutu zuen jakiteko, ikusi 61.-62. or. [\[itxuli\]](#)
77. Louis Aragonek Ernstekin alderatu zituen kubisten collageak: "Max Ernstekin [...] collagea [...] prozedura poetiko bihurtzen da, eta collage kubistaren xedeen kontrako batzuk ditu, azken honen xedea errealista hutsa baita". Aragon, "Max Ernst, peintre des illusions" (1923), hemen aipatua: Dawn Ades, *Photomontage*, edizio berrikusi eta zabaldua (Londres: Thames and Hudson, 1986), 15. or. Beste era batean esanda, kubistek erabiltzen zituzten artearen mundutik kanpoko materialek nabarmendu egiten zuten haien obraren errealismoa. Eskerrak eman nahi dizkiot Walter Hoppsi, Ernstengandik collageen eta berak "ikusizko poesiatzat" definitzen dituen Rosenquistengandik collageen ikuspuntuen arteko paralelismoari buruz dituen iritziak nirekin partekatzeagatik. [\[itxuli\]](#)
78. Ikusi Benjamin, "Surrealism", hemen: Peter Demetz, ed., *Walter Benjamin Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Edmund Jephcott-en itzulpena (New York: Schocken Books, 1978), 177.-192. or. [\[itxuli\]](#)
79. Seitz, *The Art of Assemblage*, 40-41. or. Seitzek *Les Chants de Maldoror* liburuko Lautreamonteko kontea (Isidore Ducasse) aipatzen zuen; 1868an idatzitako liburu hura surrealisten liburu gogokoena izango zen geroago. [\[itxuli\]](#)
80. Breton, hemen aipatua: Ades, 115. or. [\[itxuli\]](#)
81. Aragonek 1930ean idatzi zuen ezen artista batzuek artea egiteko eskura dagoen materiala zabaltzeko erabiltzen dutela collagea baina, Ernst eta beste artista batzuentzat "adierazia garrantzitsuagoa dela adierazteko modua baino, eta objektu irudikatuak hitz baten eginkizuna betetzen duela". Aragon "La Peinture au défi" (1930), hemen aipatua: Ades, 15. or. [\[itxuli\]](#)
82. Rosenquist, hemen aipatua: Swenson, "What is Pop Art? Part II", 64. or. [\[itxuli\]](#)
83. Rosenquist, egilearekin elkarriketa, 2002ko apirilaren 19a. [\[itxuli\]](#)
84. Seitz, *The Art of Assemblage*, 22., 39. or. [\[itxuli\]](#)
85. *Ibid.*, 74. or. [\[itxuli\]](#)
86. Obra hau *Emakume estudioa* izenburuarekin erakutsi zen lehen aldian mihise gaineko *Emakumea I* olio-pinturarako estudiotzat hartu bazen ere, gaur egun obra amaitu irizten zaio. Erreproduzitua hemen: Seitz, *The Art of Assemblage*, 75. or. [\[itxuli\]](#)
87. Thomas B. Hess, "De Kooning Paints a Picture", *Art News* 52, 1. zk. (1953ko martxoa), 66. or. De Kooningek *Time* 53ko kontrazalean (3. zk., 1949ko urtarrilak 17) ageri zen Camel-en iragarki bat erabili zuen. Ikusi Hess, *William de Kooning* erak. kat. (New York: Museum of Modern Art, 1968), 78. or. Camel-en "T eremuaren" iragarki bat iturritzat erabili zuen Rosenquistek *Hautagaia* pinturan (1963); geroago *Silva* izenburuarekin berregin zuen (1963-64). [\[itxuli\]](#)

88. Seitz, *The Art of Assemblage*, 74. or. Max Kozloffek Seitz eta Hessi aipatu zien “ikusia zutela [...] Kozloff, “The Impact of De Kooning”, hemen: *Arts Yearbook 7* (New York: Art Digest, 1964), 80. or. Hessek esan zuen De Kooningen arteak zenbait mugimendutan eragin zuela, abstrakzio hutsetik hasi eta Rauschenbergen collage pintura konbinatueta raino iritsiz, eta adierazi zuen ezen beste asmo batzuk zituen arren, zalantzagabea zela “De Kooningen *Emakumeak* (*Women*) lanaren eragina 1960ko hamarkadako pop artistengan, horiek agerian jarri zituzten-eta bere idolo popularrak”. Hess, *Willem de Kooning*, 77. or. [\[itxuli\]](#)
89. Hess, “De Kooning Paints a Picture”, 31.-32. or. “Prokrustes metodoak” bere biktimak moztzen zituen greziar mitologiako pertsonaia gaiztoa aipatzen digu. Ikusi, halaber, Seitz, *The Art of Assemblage*, 74. or., honetan aipatu baitzuen Seitzek Hess. [\[itxuli\]](#)
90. Seitz, *The Art of Assemblage*, 74. or. [\[itxuli\]](#)
91. Hessek, gainera, hiri paisaiako publizitate espazioetan proiektatu zituen De Kooningen emakumeak, hain zuzen ere Rosenquistek bere motiboetarako baliatu zuen testuinguruan: “*Emakumeak* eta obra horrekin lotutako irudiak kamioi-alboetan jarri beharko liriteke, edo iragarki gisa erabili autopistetan, bere irribarre betiereko horrekin bakar-bakarrik hitz batzuk, garagardo bat edo tresna bat erakutsi nahi diguten emakume eder horien antzera”. Hess, “De Kooning Paints a Picture”, 66. or. [\[itxuli\]](#)
92. Rosenquist, hemen aipatua: Yanase eta Kamiyama, 46. or. [\[itxuli\]](#)
93. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. Espresionismo abstraktuaren bigarren belaunaldiari buruz ari zela, Rosenquistek honakoa aipatu zuen: “Inguratzen ninduten guztiak espresionista abstraktuak ziren eta orban-pintura handiak egiten zituzten, De Kooningenak bezalakoak. Niri, baina, azalekoak iruditzen zitzaizkidan, nik banekien eta benetan ondo marrazten. Dena den, nik eginak ere azalekoa ematen zuen, publizitate-artea zelako”. Hemen aipatua: Goldman, “An Interview with James Rosenquist”, 98. or. [\[itxuli\]](#)
94. 2002ko martxoaren 26an egilearekin telefonoz izandako elkarrizketan, Rosenquistek De Kooning aipatzen zuen berak gehien miretsitako artisten artean. Rosenquisten *Emakumea I* lanaren eta De Kooningen izen bereko obraren arteko harremanari dagokionez, burura datorkit Leo Steinbergekin Rauschenbergen *De Kooningen marrazki ezabatua* (*Erased de Kooning Drawing*, 1953) obrari buruz egin aipamena (obra horretan, Rauschenbergekin De Kooningen marrazki bat ezabatu zuen, azken honen baimenarekin). Ikusi Steinberg, *Encounters with Rauschenberg* (*A Lavishly Illustrated Lecture*, Houston eta Chicago: Menil Collection eta University of Chicago Press, 2000), 16.-22. or. Steinbergekin “keinu edipiko bat ez ote den” galdetzen dio bere buruari. “Rauschenberg gaztea aitaren figura hiltzen? Baliteke”. Rauschenbergekin “zeharka” adierazten zuen De Kooning aukeratu zuela berarekin bat zetorren artista bat zelako. Era berean, Rosenquisten *Emakumea I* De Kooningi eskaini omenaldia da, eta erakutsi egiten digu, halaber, Rosenquist ere bat zetorrela De Kooningen ideia artistikoarekin. Rosenquisten *Emakumea* lanaren eta De Kooningen obra homonimoaren arteko harremanari buruzko analisi baterako, ikusi Sidra Stich, *Made in U.S.A.: An Americanization in Modern Art, The 50s & 60s* (Berkeley: University Art Museum, University of California eta University of California Press, 1987), 138. or. [\[itxuli\]](#)
95. Rosenquistek “uste du bere adiskide Robert Rauschenberg izan zela artea egiteko normalean desegokitzen jotzen diren ideiak eta gauzak erabiltzea zekarren ikuspegi bat joratzera bultzatu zuena”. Donald J. Saff, “Rosenquist en Moscú”, hemen: *Rosenquist: Moscow 1961-1991*, 113. or. [\[itxuli\]](#)
96. Rauschenberg, hemen aipatua: Seitz, *The Art of Assemblage*, 116. or. [\[itxuli\]](#)
97. Cage, hemen aipatua: *ibid.*, 116. or. [\[itxuli\]](#)
98. Leo Steinberg, “Other Criteria”, hemen: *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (Londres: Oxford University Press, 1972), 84. or. Plano piktorkoaren azalera laua “postmodernoa” da, “kategoria purista guztiak kutsatzen dituen berrantolaketa baten parte da. Arteak ez artistikoaren esparruan egin saraldi garrantzitsu guztiek aditua asaldatzen segitzen dute, arteak desertatu eta eremu ezezagunetan barrena abiatzen baita, irizpide zaharrei utziz higatzen ari den lautada goberna dezaten” (91. or.). [\[itxuli\]](#)
99. Johns, hemen aipatua: Leo Steinberg, “Jasper Johns: The First Seven Years of his Art”, hemen: Steinberg, *Other Criteria*, 31. or. [\[itxuli\]](#)

100. Kaproven "Some Observations on Contemporary Art", hemen: *New Forms—New Media I* (orrialde-zenbakirik gabe), argitaratu gabeko eskuizkribu baten bertsio laburtua zen; honen titulua "Painting, Environments, and Happenings" zen, eta 1959an zen idazten hasia; testua 1966 inguruan argitaratuko zuten, *Assemblage, Environments & Happenings* (New York: Harry N. Abrams) tituluekin. Seitzek ere aipatu zuen Kaproven eskuizkribua *The Art of Assemblage*-n, 88., 90. or. *Environment art* dagoeneko erakutsia bazen ere lehenago espazio artistiko alternatibo batzuetan, arte berri hau 1961 arte ez zen nazioarteko eszenatoki artistikoan sartuko, Martha Jackson Galleryn egindako *Environments—Situations—Spaces* erakusketa arte alegia. [\[itzuli\]](#)
101. Allan Kaprov, "The Legacy of Jackson Pollock", *Art News* 57, 6. zk. (1958ko urria), 24.-26., 55.-57. or. [\[itzuli\]](#)
102. Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News* 51, 8. zk. (1952ko abendua), 22.-23. or. [\[itzuli\]](#)
103. Kaprov, "The Legacy of Jackson Pollock", 56.-57. or. [\[itzuli\]](#)
104. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [\[itzuli\]](#)
105. Poggi, *In Defiance of Painting*, 43. or. [\[itzuli\]](#)
106. Zenbait elkarrizketatan, Walter Hoppsek aipatu egin zizkidan Schwittersek eta Rosenquistek egiten zuten collagearen erabileran ikusten zituen antzekotasunak, batez ere goi mailako artearen eta herri kulturaren erreferentzien arteko bategitea. [\[itzuli\]](#)
107. Pedigree lapitzen irudiak *Life* 43 aldizkarian (9. zk., 1957ko abuztuak 26) ateratako iragarki batekoak dira. Eskerrak eman nahi dizkiot Don Quaintance-ri, iturri gisa erabilitako irudi horren jatorria erakusteagatik. [\[itzuli\]](#)
108. Eskerrak ematen dizkiot Sarah Bancrofti, Kennedyren hauteskunde-kanpainako kartel osoaren erreproduzioari buruzko oharrek egiteagatik honetan: Hamish Bowles, *Jacqueline Kennedy: The White House Years: Selections from the John F. Kennedy Library and Museum* (New York eta Boston: Metropolitan Museum of Art eta A Bulfinch Press Book/Little, Brown and Company, 2001), 47. or. 1960ko urriaren 19an Times Squaren egin desfile bateko argazkietan ere ageri da kartela, Kennedy senataria eta beronen emaztea daramatzan autoan itsatsita, eta kaleak betetzen dituzten ikusleek jasota (52.-53. or.). Pastela eta eskua *Life* 37ko (8. zk., 1954ko abuztuak 23, 75. or.) iragarki batekoak dira; autoa *Life* 26ko iragarki batekoa da (11. zk., 1949ko martxoak 14, 34.-35. or.). *Hautatutako presidentea* lanerako lehenago egin zuen collagean, hiru irudiak ez zeuden orain bezala mihizatuta. Ez da arraroa bere pintura osatu ondoren Rosenquistek urtetan zehar bere prestakuntza-collageetan aldaketak egiten segitzea; sinadura eta data guztiak geroago erantsiak direla dirudi. Artistak pinturarekin lotutako marrazkiak eta beste irudi batzuk ere egin izan ditu batzuetan, pintura amaitu ondoren. [\[itzuli\]](#)
109. Ikusi Lawrence Alloway, *American Pop Art*, erak. kat. (New York eta Londres: Collier Books eta Collier Macmillan Publishers, Whitney Museum of American Art-ekiko elkarlanean, 1974), 91. or. [\[itzuli\]](#)
110. Rosenquist, hemen aipatua: Goldman, *James Rosenquist: The Early Pictures, 1961-1964*, 101. or. [\[itzuli\]](#)
111. Ikusi Alloway, *American Pop Art*, 88. or.; honetan aipatzen da Rosenquistek 1960ko hamarkadako lehen urteetako bere pinturretan gorria, zuria eta urdina erabiltzen zituela. [\[itzuli\]](#)
112. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 28, 17. zk., 1950eko apirilaren 24, 9. or. [\[itzuli\]](#)
113. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. 1964an egin zituen janari irudikapenetako askok harreman estuagoa erakusten dute iturriaren ikuspuntuaren eta pinturaren artean. Adibidez, *Fruta entsalada* (*Fruit Salad*, 1964) lanean, *Libby's* fruta-koktelaren *Life* aldizkariro iragarkiko zerbitzatzeko koilara frutaz betea erabili zuen Rosenquistek, jartzeke utziz, baina, testu idatzia eta ikusizko bestelako informazioa. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 37, 25. zk., 1954ko abenduak 20, 40. or. Xehetasunean oinarritutako ikuspuntu berdina ikusten da, esate baterako, *Life* 25en (21. zk., 1948ko azaroak 22, 148. or.) azaltzen den iragarki batetik ateratako *Ogi zuria* (*White Bread*, 1964) lanean. [\[itzuli\]](#)
114. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [\[itzuli\]](#)
115. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 31ren kontrazala, 9. zk., 1951ko abuztuaren 27a. [\[itzuli\]](#)

116. II. Mundu Gerraren ostean izan zen pertsonaia famatuekiko liluramenduaren testuinguruan *Titulurik gabea* (Joan Crawfordek dio...) obrari buruz egindako analisi baterako, ikusi Stich, *Made in U.S.A.*, 141. or. Rosenquistek oso ongi ezagutzen zituen Joan Crawford enpresa-konexioak. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. 1950 eta 1955 bitartean, Crawford en Alfred Steele Pepsi-Cola konpainiaren zuzendaria izan zen, eta geroago presidente exekutiboa eta konpainiaren arduradun nagusia 1959an hil zen arte. Crawford bera Pepsi-Colaren administrazio kontseiluaren kide izan zen, eta 1954an konpainiaren bozeramale izatera heldu zen. Zigarreta iragarkiak, bai pertsonaia ospetsuekin bai gabe eginak, oso ohikoak ziren garai hartako hedabideetan, eta Rosenquistek haietako asko eta asko erabili zituen 1960ko hamarkadaren hasierako bere pinturetarako iturri gisa. Adibidez, *Itzaliko ez den argia I* (*The Light That Won't Fail I*) lanerako collagean ([*Source and Preparatory Sketch for The Light that Won't Fail I*, 1961]), aldizkari bateko Philip Morris-en iragarki baten ebakina da pinturan erretzen ageri den emakumerako iturri-irudia; artistak oso ongi asmatu zuen emakumearen sentsualtasuna islatzen. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 30 aldizkaria, 21. zk., 1951ko maiatzaren 21, 68. or. [itzuli]
117. "Hura hil zen unean" egin zuen Rosenquistek Monroeren pintura. "Haren bizitza iragan zen bizkortasun berarekin egin nuen pintura. Ideia bizkor bat. Haren bizitza minutu batean amaitu zen... pintura hau haren pintura galkor suete bat da, haizeak daraman publizitateko foileto baten antzera". Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
118. Rosenquist, hemen aipatua: Swenson, "An Interview with James Rosenquist", hemen: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26, 7. zk. (1968ko martxoa), 287. or. [itzuli]
119. "The President's Clothes", *Life* 31, 24. zk., 1951ko abenduak 10, 67. or. [itzuli]
120. Sally Steinek adierazi zuen, "zehazki, lauki-sare tipografikoaren formatuak lagundu egin zuela elementu grafiko heterogeneoetan ordena arrazionala ezartzen". Stein, "Good fences make good neighbors: American Resistance to Photomontage Between the Wars", hemen: Teitelbaum, *Montage and Modern Life*, 189. or. [itzuli]
121. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 26, 18. zk., 1949ko maiatzak 2, 50.-51. or. [itzuli]
122. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 37, 15. zk., 1954ko urriak 11, 16.-17. or. [itzuli]
123. Rosenquist, hemen aipatua: Paul Cummings, "Interview: James Rosenquist Talks with Paul Cummings", *Drawing* 5, 1. zk. (1983ko maiatza-ekaina), 32.-33. or. [itzuli]
124. Rosenquist: "Hitz-joko bat zela pentsatu nuen... 'Inora ez' eskalatu dute". Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
125. *Ibid.* [itzuli]
126. Rosenquistek esan moduan, "objektuen identifikazioa eskalaren bidez egon liteke kontrolatuta". Rosenquist, hemen aipatua: Phyllis Tuchman, "Pop! Interviews with George Segal, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist and Robert Indiana", *Art News* 73, 5. zk. (1974ko maiatza), 28. or. *Taxia* (1964) lanerako collagean, Rosenquistek tomate itzel baten ebakin bat erabiltzen du; *Life* 37 (16. zk., 1954ko urriak 18, 39. or.) aldizkarian ageri zen Campbell-en iragarki batetik atera zuen, eta eredu izango zuen bere tomate erraldoirako. Tomatea zen nagusi orrialde osoko iragarkian. Alabaina pinturako tomateak, fin eta dotore pintatuak, garrantzitsuago ematen du konposizio berean ageri den lasterketako autoarena baino eskala handiago batean eginda egoteagatik. Objektuen eskala erlatiboa da Rosenquistek collagean esploratu zuena. [itzuli]
127. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 50, 2. zk., 1961eko urtarrilak 13, 3. or. [itzuli]
128. Rosenquist, hemen aipatua: Jeffett, "William Jeffett in Conversation with James Rosenquist 2", 66. or. Rosenquistek azalpen hau eman zuen: "Nik zero azpira iritsi nahi nuen... Beldur nintzen pintura ez objektibo askotan artistak ikustea nahi ez zuen irudia ikusiko ote zen... eta zera pentsatu nuen, 'beno, espageti batzuk edo beste gauza zeharo ageriko bat sartuko dut'. Kontua ez baita irudia zein den. Baizik eta hor egotea, ikuslearengandik tarte desberdinetara eta identifikazio erritmo desberdinez" (66. or.). [itzuli]

129. Guillaume Apollinaire, "Zone" (1912), hemen: Apollinaire, *Alcools: Poems 1898-1913*, William Meredith-en itzulpena (Carden City, New York: Doubleday & Company, 1964), 3. or. Apollinaireren poemaren eta collage kubistaren arteko harremanari buruz, ikusi Poggi, *In Defiance of Painting*, 147. or. [\[itzuli\]](#)
130. Erving Goffman, *Gender Advertisements* (New York: Harper Colophon Books, 1976), 29. or. [\[itzuli\]](#)
131. *Ibid.*, 31. or. [\[itzuli\]](#)
132. Judith Waters eta George Ellisek aipatzen dute "emakumeei zuzendutako aldizkarietan dauden larruazalaren zainketei buruzko iragarkiek (emakumeek) zahartzeko eta abandonatuak izateko duten beldurrarekin jokatzeko dutela [...] . . Iragarleak oso trebeak dira [...]" aukeratutako kontsumitzaile-taldearen "segurtasun faltarekin eta biziraupen eta autoestimu beharrekin jokatzeko". Waters eta Ellis, "The Selling of Gender Identity", hemen: Mary Cross, ed. *Advertising and Culture: Theoretical Perspectives* (Westport, Connecticut eta Londres: Praeger, 1996), 92. or. [\[itzuli\]](#)
133. Rosenquist, hemen aipatua: Schjeldahl, "An Interview with James Rosenquist", 114. or.; eta Rosenquist, egilearekin elkarriketa, 2002ko apirilaren 19a. [\[itzuli\]](#)
134. Rosenquist, hemen aipatua: Swenson, "What is Pop Art? Part II", 63. or. [\[itzuli\]](#)
135. Rosenquistek sarritan azpimarratu du hedabideek saturatutako ingurune baten soraiotze eragina, bere obran egiten duen eragin horren aplikazioarekin batera. 1987an egindako elkarriketa batean, honakoa esan zuen Rosenquistek: "Amerikan haurra izatea beti publizitateak bonbardatuta egotea da. Buruan mailuz joko bazintuzte bezala da. Sentsibilitatea galtzen duzu. Etengabe jotzen zaituzte [...] Hori aztertzen baduzu, edo benetan zer gertatzen ari zaizun pentsatzen hasten bazara, eta gero horri buruzko adierazpen bat egiten baduzu [...] Nik publizitatearen tresnak eta teknikak erabili nahi nituen hori egiteko". Rosenquist, hemen aipatua: Staniszewski, "James Rosenquist", 214. or. Lehenago, Rosenquistek Jeanne Siegeli aipatua zion ezen "zeuden iragarki mota guztiekin, zegoen sentikortasunik ezarekin, nik uste nuela zerbait egin nezakeela soraiotasun horrekin, botere horrekin". Rosenquist, hemen aipatua: Siegel, "An Interview with James Rosenquist", *Artforum* 10, 10. zk., 1972ko ekaina), 32. or. [\[itzuli\]](#)
136. 1980ko hamarkadako pintoretako emakumeak, McLuhanek esango lukeen moduan, "maxfactorizatuta" daude. McLuhanek, berea du "andregai mekanikoa" esaldia, esan zuen ezen hedabideetan irudikatutako emakumeek antz handia dutela makinekin —"maitasunaren jainkosa guztiak berdinak direlako" baldintza betetzen baitute—, eta haien gorputz-atalak automobil baten ordeko piezekin parekatu zituen. Honakoa esan zuen: "Agian Hollywoodeko emakume ederrek zenbakia eduki beharko lukete, izena beharrean". McLuhan, *The Mechanical Bride*, 94., 96., 98. or. [\[itzuli\]](#)
137. Rosenquist, hemen aipatua: Cummings, "Interview: James Rosenquist Talks with Paul Cummings", 34. or. Adierazpen honek gogoratu egiten digu Rodinek irudi zatikatuaz egiten zuen erabilerari buruz Rainer Maria Rilke egin iruzkin hau: "artistaren eginkizuna da [...] gauza baten zatirik txikienarekin osotasun bat sortzea". Rilke, *Rodin* (1903), hemen aipatua: Albert Elsen, "Notes on the Partial Figure", *Artforum* 8, 3. zk. (1969ko azaroa), 59. or. [\[itzuli\]](#)
138. Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, 38.-41. or. Nochlinek aipatu egiten zuen Thomas Crow-en argudioa, honetan jasoa: "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", hemen: Benjamin H. D. Buchloh, Serge Guilbaut eta David Solkin, eds., *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers* (Halifax: Press of the Nova Scotia College of Arts and Design, 1983). [\[itzuli\]](#)
139. McLuhan, *The Mechanical Bride*, 101. or. [\[itzuli\]](#)
140. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 31, 21. zk., 1951ko azaroak 19, 6. or. Rosenquistek *Eguzkia baino distiratsuago* lanerako egin zuen collageak badauka, halaber, pinturako forma biribil gorri eta horia inspiratu zuen Oxydol detergentearen kutxa baten zati bat. Collage horri dagokionez, etxeko ekonomiaren eta gerraren arteko harremanari buruzko galdera bat idatzi zuen Rosenquistek: "zer da boteretsuago, detergente-kutxa baten ekonomia edo hidrogeno-bomba bat?"; kontu bera planteatuko zuen atzera, eskala handiago batean, *F-111* lanean. [\[itzuli\]](#)
141. *Itzaliko ez den argia* I lanaren sentsualtasuna, neurri batean, obraren oinarria den Philip Morris zigarreten iragarkitik dator, erretzen ari den emakume bat erakusten baitigu; erreferentziako irudia *Life* 30 aldizkarian argitaratu zen (21. zk., 1951ko maiatzaren 21a, 68. or.). [\[itzuli\]](#)

142. McLuhanek automobilei buruz idatzi artikulua ikusteko, *The Mechanical Bride*, 84., 94. or. Reyner Banhamek “desira ibilgailu” gisa aipatu zituen automobilak; izenburu hori duen Banhamen artikulua berreditatua ikusteko, Brian Wallis et. al., ed., *Modern Dreams: The Rise and Fall and Rise of Pop* (New York eta Cambridge: The Institute of Contemporary Art, Clocktower Gallery and MIT Press, 1988), 64.-69. or. [\[itzuli\]](#)
143. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 23 aldizkaria, 23. zk., 1947ko abenduak 8, 13. or. [\[itzuli\]](#)
144. Emily Brauni eskertu egin nahi dizkiot kubistek erabiltzen zuten metodo batez Rosenquistek egiten zuen erabilerari buruzko iruzkinak; metodo horretan, irudi berberak errepikatu egiten ziren pintura desberdinetan —beste era batez esanda, testuinguru desberdinetan—. Adibidez, *Karratuaren gainean* (*Above the Square*, 1963) eta *Emakumea II* (1963) lanetako emakumezko zangoak. [\[itzuli\]](#)
145. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [\[itzuli\]](#)
146. Argazkia honetan agertu zen: *Life* 29 aldizkaria, 23. zk., 1950eko abenduak 4, 27. or. “Speaking of Pictures” izenburua daraman zutabe batean, zapaten argazkia lauki-sare tipografiko formatuan antolatuta dauden hamaika lehen plano osatutako sailaren parte da. Testuak honakoa dio: “hau jokoa da: jabea ezagut al dezakezu zapaten bidez? [...] Burt Glinn argazkilariak uste du ezen zapatak, duten eginkizun utilitarioaz gain, euskarria ematen dieten pertsonen isla zehatza ere badirela sarritan” (26.-27. or.). Zapaten lauki-sareen kontrako orrialdean aurpegien lauki-sareak daude, eta aurpegiak eta zapatak lotzeko gonbidapena egiten zaio irakurleari. Rosenquistek erabilitako oinak H hizkikoak dira, eta 9 zerbakiak daukan gizon purudunari dagozkio. *Merce Cunningham-en paseoa* lanerako collagea aldizkari-ebakin bilduz dago osatuta; horretan, emakume baten aurpegia eta adatsa dira oinetarako markoa. Emakumearen aurpegia anonimo mantentzen da, ahozpeztan ageri baita, gainjarrita dauden zangoek begiak estaltzen dizkiotela. Lehen planoaren eta hondoaren arteko bereizketa desagertu egiten da, espagetiak oinen eta aurpegiaren atzean jartzean. [\[itzuli\]](#)
147. Eskerrak eman nahi dizkiot Emily Brauni, motibo horren berorren presentzia azaltzearen Rosenquist, De Chirico eta Ernsten obran. [\[itzuli\]](#)
148. Werner Spies, *Max Ernst Loplop: The Artist in the Third Person* (New York: George Braziller, 1983), 28. or. [\[itzuli\]](#)
149. Argazkia honetan agertu zen: *Life* 36 aldizkaria, 20. zk., 1954ko maiatzak 17, 31. or. [\[itzuli\]](#)
150. Kasu honetan Rosenquisten iturria ez den arren iragarki bat, egoki da, oraindik ere, McLuhanek planteatutako kontua, zera baita: “Publizistek zergatik jotzen dute horrenbesteko gogoz arte erlijiosora?” (*The Mechanical Bride*, 76. or.). Erantzuna izan liteke horiek kultura mendealdarreko irudi prototipikoak direla, iragarleak ikuslearengan sorraz nahi dituen emozioekin konektatuak eta Rosenquistek bereganatuak. [\[itzuli\]](#)
151. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 36, 20. zk., 1954ko maiatzak 17, 49. or. Orrialde erdiko iragarkia da, eta eskuak hondo ilun gainean ageri dira bertan. 1954an zehar, Playtex-en iragarkiak *Life* aldizkariaren zenbait zenbakitan agertu ziren, horietako bat hondo zuriaren gainean orrialde osoa hartuz eta testuaren eta irudiaren arteko integrazio handiago batez, esate baterako *Life* 37n (20. zk., 1954ko azaroak 15, 67. or.). Rosenquistek irudirik zehatzena eta bisualki zuzenena aukeratu zuen, noski. Era berean, bere *Bizarra egitea* (*Shave*, 1964) pinturan, hau bizarra kentzeko Williams-en Golden Yellow kremaren iragarki batean oinarrituta dago, orrialde erdia hartzen zuen iragarki bat erabili zuen (*Life* 42, 24. zk., 1957ko ekainak 17, 73. or.) orrialde osoko iragarki baten ikuspegi osoagoaren ordeztan (*Life* 42, 20. zk., 1957ko maiatzak 20, 59. or.). [\[itzuli\]](#)
152. Geroagoko adibide bati dagokionez, ikusi *Meteoritoak Picassoren ohean jotzen du* (*The Meteor Hits Picasso's Bed*, 1996-99), horretan zur erreka gehitzen baitio mihiseari, pinturaz lerdatutako pintzel batekin eta zurezko eskultura aurkituekin batera. [\[itzuli\]](#)
153. Rosenquist, hemen aipatua: Staniszewski, “James Rosenquist”, 214. or. [\[itzuli\]](#)
154. Rosenquist, hemen aipatua: “James Rosenquist: *Horse Blinders*”, *Art Now: New York* 1, 2. zk. (1969ko otsaila), orrialde-zenbakirik gabe. [\[itzuli\]](#)
155. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko apirilaren 19a. [\[itzuli\]](#)

156. *Ibid.* [itzuli]
157. *Kapilaritatea* laneko irudia *Life* 35 aldizkarian agertu zen iragarki batekoa zen (12. zk., 1953ko irailak 21, 31. or.). Collage horri buruz, artistak honakoa idatzi zuen: “mihise angeluzuzena, azalean ikusten den hondoa bezala pintatua”. *Titulurik gabea* (*Bi aulki*) laneko irudia *Life* 22 aldizkarian argitaratutako iragarki batekoa da (24. zk., 1947ko ekainak 16, 91. or.); collagean dagoen oharrak honakoa dio: “kolore bereko mihise txikiak”. [itzuli]
158. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. [itzuli]
159. Rosenquist, hemen aipatua: Paul Berg, “Far Out, but No Laughing Matter”, *Pictures* (St. Louis PostDispatch aldizkaria), 1964ko otsailak 9, 5. or. [itzuli]
160. Rosenquist, hemen aipatua: Rublowsky, *Pop Art*, 93. or. Egilearekin 2002ko maiatzaren 31n izan zuen elkarrizketan, adierazi zuen halaber *Kapilaritatea* laneko zuhaitza “Texasen Six Flags-era egin zuen bisitaren eta han ikusi ahal izan zituen gauza naturalen simulazioen fruitua zela, horien artean baitziren, esaterako, haize artifiziala sortzeko zuhaitzetan jarritako haizagailuak”; “naturaltasuna eta artifizialtasuna” dikotomia sendotzen zuen beste esperientzia bat alegia. Mihizatze batzuek, *Kapilaritatea II* laneoek esaterako, pintura kontuak jorratzen dituzte, eskultura terminoetan baina. *Kapilaritatea II* laneo zuhaitza hiru dimentsiokoa da —zuhaitz txiki erreal bat—, mihise abstraktu eta dimentsio biko batek gurutzatua. Rosenquistek *readymade* zuhaitz bat aurkitzeko zuen zailtasunak azaltzen digu haren obrak objektu aurkituak oso gutxitan edukitzearen arrazoiak: “Zuhaitz batek izen behar duen moduari buruz dudak ideiak egokitzen zitzaion zuhaitza aurkitzea izugarri zaila izan zen [...] Esperientzia hori neure burua artista gisa berresteko ariketa bitxia izan zen niretzat. Artistak berak kontrolatzen du bere mihisetan nolako gauzak sartzen dituen [...] Nik banuen arren zuhaitz ideia bat, naturak uko egiten zion niri zuhaitz hori emateari”. Rosenquist, hemen aipatua: Rublowsky, *Pop Art*, 93.-94. or. [itzuli]
161. Greenek adierazi moduan, “Amerika postmodernoan, iragan sinpleago hori XIX. mendeko industriaurreko gizartearen landa bizitzarekin identifikatzen da sarritan”. Martin Green, “Some Versions of the Pastoral: Myth in Advertising; Advertising as Myth”, hemen: Cross, ed., *Advertising and Culture*, 37. or. Judith Williamson kultur analista aipatuz, Greenek adierazten zuen “zibilizazio modernoaren indarra, teknologian oinarritua, bizi-baldintzak definitzeko duen ahalmenean datzala, halako moduan ezen bizimodu modernoko mundu eraikia arau bihurtzen baita, ‘natural’. Horrela, alderantz ekiten dira naturaren eta elementu pribilegiozkoa natura duen artzain arketipoko kulturaren arteko enfrentamenduaren terminoak. Kultura natura bihurtzen da, eta natura kulturaren txertatzen da; alderantz horrekin, artzain-ideala kultur ekarpenen bidez erdiets daiteke soilik” (31. or.). [itzuli]
162. Rosenquist, hemen aipatua: Lippard, “James Rosenquist: Aspects of a Multiple Art”, 43. or. Ikusi, halaber, Alloway, *American Pop Art*, 93. or., *Kapilaritatea* (*Capillary Action*) obraren analisi baterako. [itzuli]
163. Lippard, *ibid.*, 44. [itzuli]
164. Jeffettek “espresionismo abstraktuaren parodia” gisa deskribatu zuen *Nomada*. Jeffett, “James Rosenquist: Painting in the Age of the Cold War”, 20. or. [itzuli]
165. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31. *Nomada* lanean, espagetiak haragi bolekin eta xerratan moztutako piperrekin erakusten dizkigun irudia *Life* aldizkarian agertu zen Hunt tomate-saltsaren iragarki batekoa da. [itzuli]
166. Rosenquist, egilearekin elkarrizketa, 2002ko maiatzaren 31; Paul Taylor, “Interview with James Rosenquist”, *Parkett* 28 (1991), 120. or. [itzuli]
167. Tommaso Trini, “E la via Rosenquist”, *Domus*, 455. zk. (1967ko urria), 46. or. [itzuli]
168. Taylor, “An Interview with James Rosenquist”, 120. or. Ekialdeko filosofia ikasi izanak hirurogeiko hamarkadan Mylar gainean egin zituen pinturetan izandako eragina aipatzen zuen Rosenquistek, eta, aipatu gabe izan arren, bere *Ostertza*, *Etxearen gozoa* eta *Sentimentalismo krisia* obrei buruz ere ari zen. [itzuli]
169. Max Kozloff, “New York Letter: Rosenquist”, *Art International* 8, 3. zk., 1964ko apirilak 25, 62. or. [itzuli]

170. Iragarkia honetan agertu zen: *Life* 22 aldizkariaren kontrazala, 7. zk., 1947ko otsailak 17. [\[itxuli\]](#)
171. Ronald Alley, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art Other than Works by British Artists* (Londres: Tate Gallery eta Sotheby Parke Bernet, 1981), 653. or.; 652.-653. orrialdeek *Silva* lanari buruzko txosten zehatza ematen digute. [\[itxuli\]](#)
172. *Ibid.*, 653. or. [\[itxuli\]](#)
173. Poggi, *In Defiance of Painting*, ix. or. "Pinturari erronka joz" da Poggik collage kubista eta futuristari buruzko bere libururako aukeratutako izenburua, eta Aragonek egin itzulpena da testu honetan erabili dudana. Normalean, "La peinture au défi" horrek "pinturatik harago" esan nahi du. [\[itxuli\]](#)
174. Rosenquist, hemen aipatua: "Art: Pop: Bing-Bang Landscapes", *Time* 85, 22. zk., 1965eko maiatzaren 28a, 80. or. [\[itxuli\]](#)