

Art in the USA

300 urteko berrikuntza

GUGGENHEIM BILBAO

ARTE ESTATUBATUARRAREN PARADOXAK	3
--	---

ARTE ESTATUBATUARRAREN PARADOXAK

MICHAEL LEJA

MUNDU BERRIA ETA MUNDU ZAHARRAK

XVI. eta XVII. mendeetan Ipar Amerikaren erdian koloniak sortu zituzten immigrante europarrek mundu basati bat zibilizatzen ari zirela uste zuten. Egiaz, “mundu berri” hura mundu zahar bat zen, eta milaka urte ziren han herri indigenen artea eta kultura garatzen ari zirela. “Indio” eta “natibo amerikar” terminoek aipatzen duten herri-aniztasuna agerian geratzen da haiek bere artean erabilitako forma eta materialen bitartez; horien artean ditugu, esaterako, zurezko eta harrizko pipak, animalia formez taillatuak, haientzat naturako indarrak irudikatzen baitzituzten, babes espirituala ematearekin batera; eta zorroak, gerrikoak eta jantziak, balio praktikoz eta aldi berean sinbolikoz hornituak, larruz, lumaz eta itsas maskorrez eginak; bisonte-larruen gainean egin marrazki landuak, gertaera eta borroka garrantzitsuak jasotzen zituztenak; hareazko koadroak, energia sendagarria bildu eta gaixoei helarazteko zirenak; zurezko maskarak, totemak eta animalia estilizatuz egin apaindura motiboak zeuzkaten tapakiak; hegomendebaldeko etxe eta haitzarteetako horma-pinturak; eta tontor zoomorfoetako antzinako hilobiak, lurraldearen erdiko inguruetan kokatuak.

Bai artearen esparruan bai funtsezko beste arlo batzuetan, immigrante europarren sinesmenek eta bertako biztanleenek ez zuten elkarren arteko inolako harremanik. Europar sinesmenak, jabetza pribatuaren eta norbanakoak lurra hobetzeko eta produktibo egiteko duen erantzukizun moralaren gainekoak, talka egiten zuen indigenek naturaz zuten kontzepzioarekin, horren arabera natura ezin baitzen ez eduki ez menderatu; horrenbestez, batzuen eta besteen arteak zeharo bide desberdinetatik jasotzen eta irudikatzen zuen natura¹.

Ingalaterran, kolonoak Ameriketarantz abiatzen ziren garaian, pintura-forma berri bat ari zen hedatzen, “konbertsazioa”; horretan, gorputz osoko erretratu-sorta bat egiten zen, neurri txikiko erretratuak, familia oso batenak sarritan, jarrera lasaian eta arropa modernoak soinean, etxebizitza aberats baten barnean edo inguruko lorategi zabaletan posean, bere objektu batzuekin eta etxeko animalia eta zerbitzariarekin batera. Familia-identitateak eta posizio soziala aberastasun zeinu, keinu dotore, emankortasun eta metaketa bitartez ezartzen ziren. Era berean, indigenen artelanak leku bat ematen zion artelanaren beraren jabeari edo erabiltzaileari, hau da, kokatu egiten zuen, gizarte-sistema konplexu baten barnean, baina kasu honetan animaliak eta naturako espirituak ageri ziren senide. Gainera, natiboen obrek fisikoki indartzen zituzten egiteko erabilitako naturako materialak².

Ipar Amerikako erdialdeko lurraldeaz eta baliabideez jabetu ziren europar nazioek zenbait kolonizazio-estrategia garatu zituzten³. Ingelesek eta holandarrek kokaleku autonomo samarrak aukeratu zituzten, natiboei erosi edo haiengandik truke bitartez eskuratutako lurretan. Frantsesek, hasieran, berariatz mugatu zituzten kokalekuak, abantaila komertzialen bila. Espainolek misiolari-zentroak eta gotorleku

militarrak sortu zituzten, eta indigenak esklabo bihurtu, lurra landu eta eraikinen eraikuntzan lan egin zezaten. Nazio horietako gehienek esklaboak eraman zituzten Afrikatik, kokalekuak sortzen eta lurra lantzen lagun ziezaieten, batez ere hegoaldeko kotoi-, azukre- eta tabako-sailtan. Jarduteko modu askotariko horiek bat-egite maila askotarikoak eragin zituzten, era berean, europar, natibo eta esklaboen kultura eta tradizio artistikoen artean. Espainolek *pueblo* etnia indigenako eskulangileekiko elkarlanean eraiki eta apaindu zituzten elizek zeharo estilo sintetikoak eskaintzen dituzte zenbaitetan. Kolono britainiar eta holandarrek, aldiz, baztertu egin zituzten bertako artefaktuak, pagano eta primitibo jotzen baitzituzten, eta beren sorterrietako familia-tradizioak kopiau zituzten zehatz-mehatz.

John eta Elizabeth Freake bere alabatxo Mary-rekin erakusten dizkiguten bi erretratu anonimoez agerian uzten dute kolono britainiarrek bere aberriko mundu zaharreko tradizioekin identifikatzeko egiten zuten ahalegina⁴. 1671n, koadro horiek pintatu zituztenean, John Freake Bostongo merkatari eta abokatu aberatsa zen, eta emaztea, Elizabeth, beste merkatari bostondar aberats baten alaba zen. Eliza puritanoaren kide ziren biak. Sekta kristau horrek apaldu egiten zuen Jainkoak eman bedeinkapenaren zeinu jotzen zen arrakasta materialagatiko harrotasuna, zenbait murriztapen ezarriz artearen erabileran eta aberastasunaren erakuskerian. John Freakeek soinean daramatzen parpaila-lepoa, eskullarrak, muselinazko alkandora eta zilarrezko botoiak haren mailako ingelesezko gusturik modernoenera egokitzen zaizkio, eta daramatzenaren identitate sozialaren, erlijiosoaren eta ekonomikoaren adierazgarri dira. Elizabethen arropa kalitate handiko oihal inportatuz egina da: tafetan frantsesez, parpaila espainolez, brokatu ingelesez. Erakusten dituen bitxi dotoreak ere inportaziokoak dira: Ekialdeko perlak, Indiako granateak. Pinturaren analisi teknikoak erakusten duenez, koadro horiek egin eta, zehazki, hiru urtera berrukitu zituztenean, senar-emazteen alaba erantsi zuen artistak, Mary, 1674an jaiola (jatorrizko erretratuan, Elizabethek magalean zeuzkan eskuak, haizemaile bati eusten ziola), eta beste estatus- eta fintasun-zeinu nabarmenago batzuk gehitu zituen, besteak beste Johnen urrezko eraztuna eta Elizabethen perlak, eskumuturrekoa eta eraztuna. Argi eta garbi, freaketarrei gehiago interesatzen zitzairen bere fortuna gero eta handiagoaren lekukotasuna uztea, erretratu originalen kalitate piktorikoari eustea baino.

Baliteke artista anonimoa Ingalaterran prestatua izana, estilo isabeldarraz egiten duen erabileraren argitan; izan ere, estilo hori Ingalaterran garatu zen XVI. mendean, ezaugarri zituela lerro finak, modelatu neurtua, irudikapen eskematikoa eta gainazalen dekoratua. Materialak eta objektuak zeinu abstraktu bitartez gogorazten dira, eta ez pintura barroko garaikideko ilusionismo ukigarriaren eta bereziki biziaren bitartez. Forma gorpuzgabeek balio puritanoei egin kontzesio bat erakusten dute, eta freaketarren erlijioak eskatzen zuen neurritasunari egokitzen zaizkio. Ereduen jantzi eta jarrerak bezala, estilo piktorikoak loturak ezartzen zituen Atlantikoaren beste aldera eramandako gizarte eta kultura ingeleseko kode eta tradizioekiko.

Britainiarrek kolonia amerikarrei ezarri betekizunak gero eta astunagoak ziren neurrian, kolono batzuk populazio zapaldutzat eta esplotatutzat hasi ziren ikusten bere burua, hau da, subjektu kolonizatutzat, paper horretan indigena amerikarren tokia hartuz alegia. Pertzepzioaren eta kolonoen eta aberriaren arteko harremanaren aldaketa hori ia-ia urte beretan pintatu zituzten bi koadrotan ikus dezakegu.

Penn-ek indioekin egin ituna (*Penn's Treaty with the Indians*) obrak, Benjamin West-ek (1738–1820) 1771–1772an pintatuak, 1680ko hamarkadan izandako gertaera legendazko bat irudikatzen du. Kolono eta merkatari batzuek, horien buru Filadelfia hiriarren eta Pennsylvania probintziaren fundatzaile William

Penn (1644–1718) ageri zen, indigenekin negoziatu zuten, oihalak eta beste produktu manufakturatutak batzuk eskainiz haiei lur truke. Koadroko motiboa, itxura batean, kolono eta indigenen arteko harreman bakezkoa da, Pennsylvaniako lurraldearen zati handi bat kolonoen esku utziko zuten transakzio komertzial legezkoetan ari baitziren.

Baina koadroak beste esangura inplizitu batzuk ere badauzka. Pennen seme Thomas-ek (1702–1775) enkargatu zuen; horrek Britainia Handiko bere finketatik administratzen zituen Pennsylvaniako onibar handiak⁵. Thomasek, gobernadore zikoitzak, zekenak eta printzipiorik gabeak, indigenez baliatzen zelako ospea zuen, betiere kolonoentzako lurralde gehiago lortzeko eta azken hauengan indigenen kontrako indarkeria sustatzeko. Jokabide hori zuela eta, zuen agintearen kontra altxatu zitzaizkion kolono batzuk; tartean aipa dezakegu Benjamin Franklin (1706–1790), Filadelfiako intelektual eta politikoa errespetatua bera. Thomasen eskrupulurik gabeko administrazioaren eta piztu zuen aurkaritzaren testuinguru horretan, koadroak seguruenik balioko zion, zuzenean edo kopia bitartez hura ikusten zutenei gogoraraztearren bai aita izen handikoak egin zuen obra bai eta jaraunspenez jasotako Pennsylvaniako lurraldeen gainean semeak agintea baliatzeko zuen eskubidea ere. Pintorea, West alegia, Pennsylvanian jaioa zen, baina Ingalaterrara emigratua; kuakeroen sekta erlijiosokoa zen halaber, jarraitzaile ugari baitzeuzkan horrek Pennen probintzian. Westek halako ospe bat irabazia zuen jada Londresen, eta denbora askorik ez zuen beharko erregeren pintore mailara iristeko. Pintura historikoa zuen espezialitate, eta horretan estilo neoklasikoari jarraitzen zion, arte klasiko greko-erromatarreko ereduetan inspiratutako konposizio dramatiko eta kementsuetan garatzen ziren bertute heroikoei buruzko motiboei emanez lehentasuna.

Penn-en ituna lanak, beraz, merkataritza justuko eszena gisa erakusten digu indigenek kolonoen ekonomia industrialean eta manufaktura finen merkatuan parte hartzen duten truke-sorta bat. Westen koadroan, saltzen ari diren ehunen antzekoak daramatzate jada jantzirik natiboetako batzuek, eta horietako bat badoa, oihal pieza bat hartuta. Badirudi kolonoek kontrolatzen duten produktu ezin finagoen mundu hartan sartzeko amorratzen daudela⁶. Ildo horretatik, koadroak merkatu ekonomiaren hedapen berezkozat eta saihetsezintzat interpretatzen du kolonizazioa. Are gehiago, pinturak lehen itzurbide hori erabiltzen du, beste bat ezkutatzeko, hots, Ingalaterran diren administratzaileek zertzen duten kolono iparramerikarren esplotazioa disimulatzeko. Pinturak aipatzen duen garai anbiguoak, XVII. mendearen amaieraren eta XVIII.aren amaieraren artekoa da konposizioan irudikatutako janzkerari, agertokiari eta norbanakoei erreparatuta (Westek bere aita eta anaiordea ere sartzen ditu, Filadelfiako etorkizuneko eraikin zenbaitekin batera), agerian uzten ditu irudion azpian diren interes konplexuak. Adierazpen politikoa gisa harturik, *Pennen itunak* ingelesez eta Mundu Berriko koloniar zituzten ordezkarien arteko aurkaritza gero eta handiagoa nabarmentzen du.

Bostongo sarraskiaren grabatua, Paul Revere-k (1735–1818) egin zuen, Westen pinturaren azpian zegoen esplotazio ekonomikoko egoera gaiztotu egingo zen azkenean, zerga handi batzuegatik protesta egiten zuten kolonoen eta agintaritza militar britainiarren arteko liskar indarkeriazkoarekin. Bostongo biztanleen eta interes britainiarrak babestearren hirian kuarteratuta zeuden tropa britainiarren antagonismo gero eta handiagoa elur-bolazko borroka batean lehertu zen halako batean. Herritarrek, sesio bila itxura, denbora zeramaten jada Aduana Etxearen aurrean guardia egiten ari ziren hogeit hamar soldadu britainiarrei elur-bolak eta harriak botatzen; halako batean, soldaduetako bat nazkatu eta tiro egin zuen jendetzaren kontra. Beste batzuek haren bidetik segitu, eta hiru kolono hil eta beste bi

hilzorian laga zituzten. Revereren grabatuan, liskar kaotikoa oposizio argi batez dago bideratuta, eta kolono amerikarrak kolonizazioaren biktima zapaldu bihurtzen dira. Independentzia gerran (1776–1783) eta gai horri buruzko koadroetan, eten egiten dira Mundu Berriko koloniaren eta Zaharreko aberriaren arteko loturak. Estatu Batuak herrialde independente gisa ageri dira, bai lurren eta mendetan zehar bertan bizi izan ziren jendeengandik bai koloniak itxuratu eta gobernatu zituzten europar nazio inperialen historiatik independente. Nazio berria iragan horretatik aske sentitzen da, are mundu historiatik aske. Eta iraganarekiko harremana ezkutatzeko horrek azaltzen du, neurri batean, gaur egun bizirik dirauen gatazkaren bizitasuna, gatazka hori honakoa baita: aurrerapenezko etorkizun batekiko autoidentifikazioaren eta herrialdearen sortzaileen printzipio eta dokumentuekiko atxikitze zorrotzaren artekoa. Estatu Batuetako artea, hango kultura bezalaxe zentzurik zabalenean, asmakuntza erradikalaren eta tradizioaren berrespenaren arteko gatazka bideratzen saiatzen da.

DEMOKRAZIA ETA AUTORITATEA

Britainia Handitik independentzia lortzeko borrokaren hasieran, kolonoen buruzagiek arazo zuten kolonia eta erakunde administratibo sorta askotariko bat nazio batu bihurtzea. Eginkizun horren praktika eta ideologia aldetiko dimentsioek eskatzen zuten printzipio batzuk identifikatzea, legeak horietan oinarri zitezten, nazio irudi propio batekin batera. Lehenik askatasuna eta berdintasuna daude, Independentzia-Deklarazioak dioen moduan: “Guk diogu agerikoak direla berez honako egiak: gizaki guztiak berdin sortuak direla; Sortzaileak zenbait eskubide alienaezinez hornitu dituela; eskubide horien artean bizitza, askatasuna eta zoriontasunaren bilatzea daudela”. Hitz horien autore nagusia Thomas Jefferson (1743–1826) izan zen, 1801etik 1809ra arte presidente izango zena bera, nazio berriko pentsalari eta politikoa pisu handienetako bat. Bere idatzietan dio lur jabe txikia dela herritar ideala eta errepublika estatubatuarren giltzarria. Nazioaren fundazio dokumentuetan jasotzen ziren eskubideak ez ziren estatubatuar guztientzat: esklaboek, emakumeek eta indigenek bat edo beste edo guztiak falta zituzten; kontraesan horiek izan arren, idealek sustrai sakonak egin zituzten.

Fundatzaileetako batzuentzat, demokraziarekiko, berdintasunarekiko eta askatasunarekiko konpromisoa eta arte ederren sustapena bateraezinak ziren. Uste zuten pintura eta eskultura aberastasun eta luxuaren eskutik loratzen zirela, hots, desberdintasunarekin eta esplotazioarekin batera zihoazela. Nazio berria Europaren antitesizat definitu nahi zutenentzat, han aristokrazia dekadentea, klero itzal handikoa, zapalkuntza historia, klase-borroka, jazarpen erlijiosoa, maizko gerrak eta tradizio artistikoak baitziren, onena zen artea kontu handiz planteatzea, are zeharo saihestea ere.

Presidente ohi batek, John Adams-ek (1735–1826, 1797tik 1801 arte presidente) beste bati, Jeffersoni, 1816an idatzi bezala, “arte ederrak, zuk horrenbeste maite eta gustu handiz gozatzen dituzun horiek, Elizaren eta erregeen zerbitzura egon dira, nobleziaren eta herriaren, monarkien eta errepubliken zerbitzura [...]. Historiaren hastapenetik, prostituitu egin dira, sineskeriaren eta despotismoaren zerbitzurako”². Liburu baten ertzean, historia eta bertutea sustatzearen antzinako erromatarrek arteaz egiten zuten erabilera deskribatzen zuen pasarte baten ondoan, honakoa idatzi zuen Adamsek: “Arte ederrek [...] bertutea sustatzen dute, bertutea modan dagoenean. Gero luxua, emetzea, ustelkeria, prostituzioa sustatzen dituzte”³. Nazio berriko beste herritar askok bezalaxe, Adamsek eragin

ustelgarritzat ikusten zuen artea. Erlijioa brida izana zen ikusizko arteentzat kolonietan; nazio berrian, eginkizun hori ideologia politikoak beteko zuen.

Errepublika gaztean bizirik irauteko, arte ederrek erabilgarritzat eta demokraziarekin bateragarritzat agertu beharko zuten, eta ez zuten denbora askorik behar izan horretarako. Susmopean bazegoen ere, arteak xede publiko bat aurkitu zuen, nazio berriko agintea eta legitimitatea finkatzen laguntzea. Fundatzaileetako batzuek aitortu zuten ezen arteak, eraikin publikoak altxatzeko eta apaintzeko beharrezkoa izateaz gain, ezinbesteko eginkizuna zuela zeharo askotarikoa zen biztanleriarengan batasun- eta konpromiso-zentzua sustraiarazteko. Herrialdearentzat nortasun bizia eta gogoragarria sortzen lagun zezakeen, historia kolektibo bat, heroi panteoi bat eta nazio-sinbolo eta -ikur sorta bat irudikatuz. Idazle batek eginkizun hori deskribatu zuen 1810ean: “Aurrerapena, are errepublika izatea bera ere, askatasunari eta bertuteari diogun maitasun sutsuaren mendean daude; eta arte ederrak, behar bezala bideratuz gero, zeharo dira bata eta bestea sustatzeko gai”².

Pintore batzuk, esaterako John Singleton Copley, Charles Willson Peale eta Gilbert Stuart, nazioaren fundatzaileen eta kargu publikoren bat zuten pertsonen erretratuetan espezializatu ziren. Copley (1738–1815) izan zen Bostongo erretratugile garrantzitsuena; hark hiriko eliteaz egin irudi biziek Ipar Amerika Ingalaterratik bereiztearen alde egiten hasitako pertsonaia batzuk ere jasotzen dituzte. Hala, adibidez, [Samuel Adams](#) (1722–1803) erretratatu zuen Bostongo sarraskia eta segidan, hark ageriki erakusten zuela Massachusettseko gutuna, gobernu britainiarraren ekintza zapaltzailea errefusatzeko. Britainia Handiarekiko leiala zen arren eta Independentzia gerra piztu zenean Ingalaterrara joan bazen ere, Copleyk sinpatiaz irudikatzen du Adamsen gaitzidura. Filadelfiako erretratugile garrantzitsuena, eta independentziaren aldeko sutsua halaber, Peale (1741–1827) izan zen. [John Beale Bordley](#) (1727–1804) epaileari, politikariari eta plantazio-jabeari egin zion erretratuan, Estatu Batuen askatasunaren babesle erakusten du modeloa, parlamentuaren boterea hedatzearen kontrako jarrera tinkoa duela. Oinarri duen liburua zabalik dago, eta honakoa irakur dezakegu ikusten den orrialdean: “Aldatu behar diren lege ingelesak gogoan ditugu”. Eskuinean, justizia zein askatasuna sinbolizatzen dituen estatua baten idulkian, Pealek asma-belar landare pozoitsuaren mulu batzuk irudikatu ditu, kolonien askatasunen esparrua inbaditzeak dakarren arriskuaren aipamen gisa. Erretratuetan, Pealek Copleyk baino garrantzi txikiagoa ematen die testura sentsualei, gainazal leunduei eta luxuzko artikuluei. Copleyk objektu irudikatuen substantzia eta ukigarritasuna nabarmetzen dituelarik erabiltzen dituen modeloen mailaren eta gustuaren sinbolotzat, Pealek haien bertuteak azpimarratzen ditu: jakinduria, gizatasuna, indarra, zuzentasuna. Estilo neoklasikoa erabiltzen du lerro orokor sendoz konposizio sinplifikatuak sortzeko, argitasun handia eta uniformea eta marrazki zehatza baliatuta. Nazioko pertsonaia ospetsuei egin erretratuetako asko buruzagi eta gerrako heroien galeria baten parte izango ziren gero; horiek artistaren erakusketa-aretoan jarriko zituzten lehenik ikusgai, eta lehenbiziko museo nazionalean gero, berak fundatu baitzuen Filadelfian. Erretratu bakoitzaren helburua zen herritarrek ezagutu eta imitatu beharko zuten *exemplum virtutis* (“bertute eredu”) izatea. Zenbait urte geroago Mathew Brady-k (ca. 1823–1896) estatubatuar ospetsuen argazki-galeria bat inauguratu zuen New Yorken, oso antzeko helburu bat gogoan.

Peale izan zen herrialdeari bere buruzagi militar garaile eta lehen presidente [George Washington](#)-en (1732–1799, presidentea 1789tik 1797 arte) erretratuak eman zizkion lehen artista. Baina beste pintore gazteago bati, Gilbert Stuarti (1755–1828), egokitu zitzaion Washingtonen erretratu kanonikoak izango zirenak egiteko ohorea; bi koadro ziren, *“Athenaeum”*, txikiagoa, eta *“Landsowne”*, gorputz osokoa

(koadroen jabe goren mailakoengatik emandako izenak dira horiek). Bigarren horrek errege eta nobleen erretratu ofizialetako konbentzionalismo guztiak jasotzen zituen, eta Washingtoni boterea eta agintea ematen zizkion, karguari zegozkion ezaugarri, jarrera eta jantziekin irudikatu baitzuen. Gobernuo fakzio politiko batentzat erakarmen berezia zuen, federalistentzat zehazki, uste baitzuten aginte politiko sendoa eta lider boteretsua eduki behar zirela gehiegikeria demokratiko batzuk, iraultza frantsesekoak kasu, saihesteko. “Lansdowne” erretratuak, bere aldetik, instituzio eta autoritatearekiko errespetua pitzarazteko gai izango zen artearen bilaketa gero eta gogotsuagoa islatzen du, demokrazia eta berdintasunarekiko konpromisoaren ordez.

Estatu Batuen zigilu ofizialaren aukeraketak jarrera-aldaketa hori berori erakusten du. Zigiluak, kolaboratzaile ugari diseinatu zuten zenbait urtetan zehar, europar autoritate guztiahaldunarekin lotutako sinbolo tradizionalak jasotzen ditu, monarkia zapaltzaileenak badira ere horietako batzuk. Arranoa inperioaren boterearen sinboloa zen antzinatik, eta bertsio estatubatuarak bere egiten duena Karlos I. Espainiakoa eta V. Germaniakoa enperadoreak XVI. mendean erabiltzen zuena da. Erpeetan daramatzen olibo-adarrek eta geziek indarraren bitartez lortu bakea iradokitzen dute. Hiruki baten barnean den probidentziaren begia, buru ageri dela piramide moztu baten gainean, masoneriaren ikonografian dago inspiratua; masoneria Erdi Aroko katedralen eraikitzaileekin sortu zen ermandade sekretu bat zen, eta zabalkunde handia lortu zuen Estatu Batuak fundatu zituzten politikarien artean. Sinbolo gaitzesgarriki hierarkikoa zen errepublikaren antolamendu sozial berri eta ustez horizontalarentzat. Zigiluko goiburuek estatuaren gaztetasuna azpimarratzen dute (*annuit coeptis*, “bedeinka itzazu hastapenok”; *novus ordo seclorum*, “denboren ordena berria”), baina latina erabiltze horrek elite baten erudizio tradizionalaren erreferentzia dakarkigu. Zigiluko ikonografiak batasuna azpimarratzen du sendotasun-iturritzat; gai hori hamahiru koloniei buruzko aipamen ugarietan ageri zaigu (olibo-adarreko oliba eta hosto kopuruak, gezi, barra eta izar kopuruak, piramideko maila-kopuruak; hori guztia *E Pluribus Unum*, “askotatik bat” goiburuarekin indartuta).

Zigiluaren arabera estatu berriak, bere autoritatea sendotu eta botere inpresioa emateko, aurrez finkatu eta errespetatutako sinboloak erabiltzen ditu, sinbolo kutsatuak badira ere erregimen antidemokratikoekin duten loturagatik. Frank Sommer artearen historialariak esan bezala, “aristokrata autokratikoenetako baten, Karlos V.aren, erudizio-jostailu izan zena nazio antimonarkikoenetako baten sinbolo ofizial bihurtu zen. Aldi berean, ikurrak ilun ageri ziren, enigmazko, ulertzen zail inolaz ere horiek asmatu eta botazio bitartez onartu zituzten zaldunen klase ertainaren eta goikoaren kide ez zen ororentzat”¹⁰. Washingtonen “Lansdowne” erretratuan gertatzen den bezala, zigiluko zeinu zein sinboloetako batek berak ere ez du askatasunaren edo berdintasunaren inolako aipamenik egiten.

Alabaina, demokraziaren eta autoritatearen arteko harreman gatazkatsua bideratzen ahalegindu zen beste obra mota bat historia-pintura izan zen. Genero horretan John Trumbull (1756–1843) nabarmendu zen; Independentzia gerrako eta gobernu berriaren fundazioko eszena ugari irudikatu zituen. Trumbull Connecticuteko familia ospetsu batean jaio zen, Harvarden ikasi zuen, eta Independentzia gerran borrokatu zen, pinturan hasi aurretik. Estatu Batuetako historia-koadroetarako enkargu ofizial garrantzitsua lortu zuen: [lau horma-irudi](#), Washington, D.C.ko Kapitolioaren eraikineko birbilgunerako. Kontratua lortzeko unean lagungarri izan zitzaion nazioari zerbitzu militarrik eta politikoko eskaini izana, eta baita gobernuo gizonik boteretsuenetako batzuekin zuen adiskidetasuna ere.

Baliteke estatuaren babesa errege, aristokrata eta Elizaren mezenasgoa baino laguntza modu demokratikoagoa izatea; gainera, artearen helburu demokratikoei ongi zetorkien Trumbullen estilo neoklasikoa. Alabaina, buruzagi militar eta politikoei idatzi zuten Trumbullek irudikatu zuen historia, ez herriak. Kapitulatorako egin zituen lau horma-irudi handiek [jeneral britainiarren errenditze](#) solemneko eszenak erakusten dituzte, [Independentsia-Deklarazioaren sinatzea](#), eta Washingtonek bere [kargu militarren dimisioa](#) eman eta horrela gobernu zibila ezartzen duen ekintza.

Artearen kontrako errezeloak gaur egun arte iritsi dira Estatu Batuetan. Presidentetzarako hauteskundeetan, zer liburuk eragin dien gehien galdetu ohi diete hautagaiei. Ia-ia inoiz ez diete galdetzen zer koadro, eskultura edo arte-erakusketa gustatu zaizkien gehien. Zentzu handirik gabeko galdera irudituko litzaieke hautesleetako askori; estatubatuar askok eta askok ez dute nahi presidentea gehiegi ohituta egotea ikusizko arteekin (ez poesia ez musika serioarekin). Zaletasun horiek klase pribilegioekin lotuko lituzkete, eta elitismo eta gehiegizko fintasunaren ezaugarritzat ikusiko. Artera bideratzen dituzten funtsak, urriak bestenaz ere European ohi denarekin alderatuz gero, murrizketa gehiagoaren mehatxua izaten dute, edo artista profesionali zuzendu beharrean arte-erakunde popularrei zuzentzen dizkiete. Alabaina, artea instituzio ofizialetan eta gobernu erakundeetan agertu izan da sarritan, Estatu Batuetako gizartearen eta kulturaren indarraren eta askatasunaren sinbolo gisa zabaltzearen atzerrian. Arteak aginte politikoa eta kulturala transmititzeko duen indarra adierazpen demokratikorako askatasuna irudikatzeko duen gaitasunean datza, neurri batean.

BATASUNA ETA DESBERDINATASUNA

XIX. mendearen erdialdean, Ipar Amerikako paisaiak eta eszena kostunbristak erakusten zituzten koadroek oso ospe handia lortu zuten, bai Estatu Batuetako artisten bai publikoaren artean. Horrelako pintura erakargarri egiten zitzaion askotarikoa zen publikoari, arrazoi asko tarteko. Demokratikoa zen, ezagutza eta esperientzia komunetan oinarriturik uler eta balioets zitekeen aldetik; are gehiago, norbanako arruntak eta leku ezagunak aukeratu ohi zituen gai artistikotzat. Nazionalista ere bazen, Estatu Batuetako jendeen eta lurraldeen irudi bat emango zuen aldetik. Kronikagileek laudagarritzat azpimarratzen zituzten koadro haiek ezen, haien iritziz, bizimodu estatubatuarraren jarraibide eta geografia goitik behera ezagutzen zituen artista batek baino ezin zituen pintatu. Izaera nazionalak esan nahi zuen koadro horiek erreferentzia-puntu bihurtu zitezkeela eta estatubatuarrak horien inguruan bilduko zirela, bere burua eta aberria ezagutuko zituzten-eta bertan. Pintura-mota horrek kontzientzia nazionala garatzeko prozesua sustatuko zuen, herrialdeko biztanle hain desberdinen artean.

Une hartan oso sakon sartu zen ideia bat izan zen Ipar Amerikaren erdialdeko lur emankorrak, natur baliabideetan aberatsa, topografian izugarri askotarikoa, batzuetan pintoreskoa eta beste batzuetan sublimea baitzen, agerian jartzen zuela Jainkoak bedeinkatua zuela nazio berria. Natura eta geografia nortasun estatubatuarraren funtsezko elementu bihurtu ziren, eta paisaia-pintura, berriz, arte nazionalaren giltzarri.

Paisajismo estatubatuarraren historia [Thomas Cole](#)-rekin (1801–1848) hasi zen. 1818an Estatu Batuetara iritsi zen, Ingalaterratik, hamazazpi urte zituela; Pennsylvaniako Akademian ikasi zuen eta

gero New Yorkera aldatu zen, eta han egin zituen Hudsonen ibaiertzeko paisaiek artista eta idazle handi zenbaiten arreta erakarri zuten. Coleren obrek, horietan New Yorkeko eta Ingalaterra Berriko paisaiak irudikatzen zituen, topografia garbia eta ikusgarria erakusten zuten, baso, aintzira, mendi, ur-jauzi eta zelai mundu abarotsua. Haren pinturak, bitarteko erromantikoak baliaturik, teatrozko argia eta ikuspegi goratua kasu, Estatu Batuetako natura basatiaren handitasuna nabarmentzen du. Turismoa eta industria hasiak baziren ere ordurako natura primitiboa inbaditzen, Colek ez ditu bere konposizioetan jasotzen. Turistentzako hotelen eta paisaiarako begiratokien ordez, indigenen irudiak sartzen ditu faunaren eta floraren artean, leku irudikatua ziurtasun osoz identifikatu eta “zibilizatu aurreko” izaera eman ahal izan dakion. Koadro horietan kritika inplizitu bat ere badago, industrializazioak, materialismoak eta aurrerapenak lurraldean eragiten ari ziren aldaketen kritika zehazki. Coleren paisaiek jainkotasuna iradokitzen dute, bai duten argitasunagatik eta emankortasunagatik bai erlijio sinbolo esplizituengatik. Estiloak eboluzionatu ahala, naturaz gaindiko zeinuak gero eta agerikoago eta fantasiakoagoak dira.

Frederic Edwin Church (1826–1900) Coleren jarraitzaile gisa hasi zen, eta XIX. mendeko paisajista estatubatuarrik ospetsuenetakoa izatera iritsi zen. Lurraren emankortasuna jainkoaren faborearen frogara eta batasun estatubatuarren iturri zelako ideiarekin bat egin zuen; bere koadroetan, neurritz handiak ziren sarritan, teatrozkoa eta ikusgarria nabarmenarazi zuen, aipatu ideia hori zabaltzera begira. [Niagarako ur-jauziak](#) irudikatu zituen konposizioak ikusleria izugarri handia erakarri zuen, eta nazioaren sinbolo handiostzat laudatu zuten. Churchek paisaia panoramikoak egin zituen naturaren maiestatezkotasuna islatzeko, zehatz-mehatz irudikatuta ordea, eta arranoak, ortzadarrak eta Estatu Batuen eta jasoak zuten bedeinkapen bereziaren beste sinbolo batzuk gehituz osagarri.

Dena den, herrialde barruko zatiketa politiko eta ideologikoen eragina izango zuten paisaiaren irudikapenean. Herrialdea gerra zibil baterantz abiatu zenean afrikarren esklabotza zela eta, geografiki ere ezaugarri zatitzaileak bereganatu zituen. Estatu Batuetako paisaia askotarikoaren zein partek alega zezakeen nazioa oso-osorik ordezkatzeko balio onenak zeuzkala? Ipar-ekialdeko eskualde industrializatuen eta hegoaldeko estatuen arteko aurkakotasunak gora egin ahala, izan ere lehenetan biltzen zen nagusiki esklabotzaren kontrako jarrera, bigarrenetan, aldiz, lur-jabe aberatsek esklaboen behar erabatekoa zutela, okerrera egin zuen pintore paisajisten arazoak. Gatazka horiek zirela, paisaiapintura batek nola eskaini ahal izango zituen balio nazionalak bateratzeko sinboloak?¹¹. Hala, esate baterako, Churchen *Ingalaterra Berriko Paisaia* (*New England Scenery*) tituluko koadroaren izaera eransgarri eta zatikatuak agerian jartzen du artistak leku jakin bat sinbolo onargarri bihurtzeko egiten duen ahalegina. Ingalaterra Berriko paisaia berezko zenbait elementu —aintzira, zubia, errota, herria, eliza, mendiak— bildurik ageri dira, espazioaren ikuspegitik erabat koherentea ez den multzo baten barnean. Are gehiago, Ingalaterra Berriko erretratu horrek baditu beste eskualde batzuekin lotutako elementuak ere, mendebalderako emigrazioan erabiltzen zuten conestoga gurdia kasu. Obrak agerian jartzen du une hartan paisaia nazional bat sortzeko zegoen zailtasuna. Nazioaren batasuna sustatzeko ondoen prestatutako arteak ere ezin zituen herrialdea zatitzen zuten alde gero eta handiagoak saihestu edo arindu.

Eszena kostunbristen pintoreen artean, William Sidney Mount-ek (1807–1868) lur jabe txikia hartu zuen gai nagusitzat; horixe zen, hain justu, errepublikako herritar ideala Jeffersonentzat. Mounten *Long Islandeko nekazaria artzuriketan* (*Long Island Farmer Husking Corn*) obra, 1833–1834koa, mota

horretako irudia zen, indartsu eta iraunkorra. Irudian nekazari ongi jantzi bat ikusten dugu, bere artasoro emankorraren mugan, irribarretsu lanaren emaitza aztertzen duen bitartean. Zutik dago, jarreraz duin, pozik Mundu Berriko ohiko zereal hori lantzen egin lanagatik eta inolako neke arrastorik gabe —ez da ez nekazari ez jaun, herritar lur-jabe txikia baizik—¹². Koadroak oso zabalkunde handia lortu zuen, hamar estatu baino gehiagotako bankuko hogeita bost billete baino gehiagotan erreproduzitu baitzuten¹³. Mounthen beste koadro ospetsu batean, 1835eko *Nekazariaren tratua* (*Farmer's Bargaining*) titulukoan, hizkera laburreko bi nekazari ikusten ditugu ondoan dagoen zaldi baten prezioa adosten; honi negozioa baino gehiago interesatzen zaizkio, itxura, gizonak egiten ari diren ezpalak. Obra horrek ere zabalkunde handia izan zuen, kopien bitartez.

Jendeari atsegin zitzaion Mounthen “pertsona funtsean estatubatuartzat” eskaintzen zuen herritar-nekazari duina, agerian jartzen baitzuen “benetako izaera estatubatuarra”. Alabaina, haren koadroek apaldu ere egiten zuten nekazariaren irudi prestua, efektu komikoa lortu eta hirietako publikoa erakartzearren. Mounthen obrek, garai hartako literaturan, antzerkian eta herri-hizkuntzan ere agertzen ziren karikatura komikoak jasotzen zituztelarik, kalekume sofistikatuena etorkortasuna eragiten dute, ikusleen arteko ezberdintasun sozialen aipamena eginez horrenbestez. Hala, esate baterako, tratuan ari den bitartean makila bati punta ateratzen ari zaion nekazari yankiaren irudia, orori zorrotz erreparatzen diola nahiz iruditu ezer ez zaiola interesatzen, klixek bat izan zen urte haietan zehar, eta ohikoa izan zen batez ere —baina ez modu eksklusiboan— ikusleria hiritarrari eskaintzen zitzaizkion ikuskizunetan.

Arraza gai beroa eta polarizatzailea izan zen, ezinbestean, mendearen erdialdean eguneroko edo herri-bizimoduko eszenak jasotzen zituzten obretan. Hala, esklabotzaren aldeko pertsonen afro-amerikarrak maila baxuagoko izaki barregarritzat karikaturizatzen zituzten koadroak interesatzen zitzaizkien, edo plantazioetako bizi-baldintzekin zeharo gustura erakusten zituztenak. Esklabotza abolitu nahi zutenek, aldiz, nahiago zituzten irudi zeharo gizatiartuak, etxea eta familia zaintzen zutenak, merezi zituzten askatasuna eta berdintasuna iristeko gogotsu. Baina politikoki progresistak ziren irudiek berek ere modu inkontziente batean berekin zeramatzen zenbait arraza estereotipo, eta afro-amerikarrek kultura zuri nagusiaren balio eta idealak bereganatu zituzten nahi zuten.

Hala ere, afro-amerikarren koadro batek oso ospe handia lortu zuen garai hartan. *Beltzen bizimodua hegoaldean* (*Negro Life at the South*) koadroan, Eastman Johnson-ek (1824–1906) margotu zuen 1859an, erortzeko zorian dagoen etxe baten patioa ikusten da, eta heldu- eta haur-talde batzuk bertan, musika-tresnak jotzen, dantzan, maite-jolasetan, janari-prestaketan, edo leiho batetik eszena ikusten. Etxearen eta patioaren egoera penagarriak kontraste handia egiten du murrutxo batez inguratutako aldameneko etxadi luxuzkoarekin; neska zuri bat irteten ari da bertatik, neskame beltza datorkiola atzetik, eta beltzei begira gelditzen da. Neska gazte horrek artista sinbolizatzen du, eta baita obra ikusten duten eta beltzen benetako bizitza zertan den jakin nahi duten arraza zuriko ikusleak ere. Neska zuriaren begirada sarkorra larru argiko neska beltz batenarekin gurutzatzen da. Eszena horrek, arraza eta gizarte-klase banatuko bi neskak elkar aztertzen dutela zurezko ate baten atalasetik zehar, koadroa bera ere parte den prozesu soziala islatzen du.

Irukingile gehienek aitortzen dute Johnsonen konposizioko pertsonaiak beltzen bizimoduko karikatura familiarak direla; horretaz gain, Johnsonek klixek horiek era atsegin batean berreraikitzen dituela diote. Idazle batek, konpromisorik hartzeke, aipatzen du ezen “koadroak, erakusten dizkigun eszenak ez baitira

ez estatu esklabista bateko bizimodukoak, ez zigorkatze zutabekoak edo esklabo lonjakoak, baizik eta barnealde atsegina, etxe apala, gazte bikote beltz eta maitemindu bat, karikaturizatu gabe eta mundu osoari etxeko iruditzen zaizkion eran, zabaldu egiten dituela gizateriak arraza baztertuarekiko sentitzen duen sinpatia komunaren ateak”¹⁴. Baina kritikarien erreakzioa ez zetorren bat agertokiaren egoera penagarria interpretatzeko uanean. Esklaboen bizi-baldintza zapaltzaileak islatzen ote agian, esklabotza amaitzear zela iragarritz? Edo beltzen ohiko etxe baten, beltzak, oro har, alferrak, arduragabeak eta axolagabeak zirelako inolaz ere etxe kalamasira behar zuen baten irudikapen zehatza ote? Erreakzio eta interpretazio zeharo kontrakoak eragin zitzaizkela eta, *Beltzen bizimodua hegoaldean* lanak onarpen handia lortu zuen, gai eztabaidagarria bazen ere. Paisaiako irudi bateratzaileak eskualdeen arteko aldeekin ezinbestean bilbatzen ziren moduan, herriko jendeen irudikapenak ezberdintasun sozialei lotzen zitzaizkien, eta zurien eta beltzen, aberats eta pobreen, hirietako eta landako klase ertainen arteko botere harremani. Koadroetako batzuek, estiloz eta gaiz sinpleak baziren ere itxura batean, eta sortzen ari ziren klase ertainak erakartzeko sortuak izaki, nazio batasunaren barnean garatzen ari ziren alde sozial eta politikoen negoziazio konplexuen parte ziren.

NAZIONALA ETA KOSMOPOLITA

1880an, S.G.W. Benjamin-ek (1837–1914), artearen kritikari eta historialariak, arte estatubatuarren historia berri bat argitaratu zuen; horretan deskribatu egiten zituen liburua idatzi zuen garaian bere ustez gertatzen ari ziren aldaketa ikusgarriak zirenak. Estatu Batuetako artistek eta publikoak baztertuta zuten mendearen erdialdeko pintura nazionalista —garai hartan dagoeneko gogaikarriki probintziano zeritzoten—, eta arte europarreko azken estiloen aldeko ari ziren agertzen. Estatubatuarrek munduko beste lekuetako artearekin alderatu nahi zuten berea, eta Benjamin ez zen horrek aldaketa nabarmena zekarrela uste zuen bakarria izan¹⁵.

Egia esateko, aldaketa horrek, neurri batean, lotura zuen nazio nahi edo anbizioak mundu-mailan zabaltzearekin. Estatu Batuak, ordurako, parte hartuak ziren Londresko Crystal Palacen 1851n izan zen erakusketatik aurrera Europan zehar loraldia izan zuten nazioarteko erakusketetan, baina 1876 arte ez zuten erakusketa unibertsalik antolatu, Independentzia-Deklarazioaren sinadura ospatzearen egin Filadelfiaren Menduurreneko erakusketa arte alegia. Erakusketa hura gertaera erabakigarria izan zen, neurri handi batean ikusle asko eta asko konbentzitu zirelako kultur produktu estatubatuarrek Europakoak eta munduko beste lekuetakoak baino mailaz baxuago zeudela. Handik aurrera baina, museoak eta akademiak sortu zituzten, manufakturako eta eskulangintzako sektore guztietako langileei prestakuntza akademikoa eskaintzeko helburu zehatzarekin. Herrialdeak bere kultur lorpenak nazioarteko baremoen bitartez neurtu beharra sentitze hori halako segurtasun-falta baten adierazle izan zitekeen, baina beste faktore batzuk ere izan ziren tartean. Maila apalagoko arte eta diseinu batek ekonomiaren arloan zeukan garrantzia oso gogoan hartu zuten nazioarteko merkatuak eskuratzearen lehian ari ziren fabrikatzaile estatubatuarrek. Industriako aberatsen klase berri baten harrotasuna sartu zen jokoan, horiek ospea lortu nahi baitzuten bai nazioarteko negozioetan bai gizarte kosmopolitan. Mundu osoko kultur altxorak Estatu Batuetara eramateko erabili zuten bere aberastasun eskuratu berria, bilduma partikular baliotsuak sortuz eta metropoli museoak hornituz horien bitartez.

1870eko hamarkadan, arte-akademia europarretan jaso prestakuntza ezinbesteko baldintza zen jada anbizioaren bat zuten artista estatubatuar gazteentzat; atzerrian bizi ziren pintoreek, esaterako James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) eta Mary Cassatt-ek (1845–1926), izen handia zuten dagoeneko nazioarte-mailan. Whistlerrek artifizioa eta fintasuna lortzeko egin ahaleginak eta artea arteagatik egiteko zuen teoriak pisu handiko figura bihurtu zuten bere garaiko pintore europar modernoaren artean. Japoniako eta Txinako arteak ere eginkizun garrantzitsua bete zuten Whistlerrek izan zuen gorakadan, arte horren aipu ugari egin zituen eta, baita sarritan inspirazio-iturritzat hartu ere. Cassattek gai eta estilo inpresionistez landu zituen aldaerek, pintura modernoaz egin defentsarekin batera, lagundu egin zuten Estatu Batuetako bildumagileen eta museoetako kontserbatzaileen artean inpresionismoarekiko interesa sustatzen.

Artista estatubatuarrak bizkor bereganatu eta egokitu zituzten europar estiloak, eta bere artea estetika kosmopolitan txertatzeko unean izan zuten arrakastak kritikari eta ikusle askoren laudorioak bildu zituen, alarma piztearekin batera inolaz ere. Jada 1878an kezka azaldu zuen *The New York Times*-ek: “Estatubatuar asko atzerrira joan dira artea ikastera, eta hantxe bertan geratu dira artea lantzeko; hala, jaiotzez eta oroitzapenez baino ez dira jada estatubatuar. Badakigu gure herrikideak direna, eta harro gaude lortu dutenaz, baina artista gisa ez dira europarregandik ezertan aldentzen. Batzuk itzuli egiten dira, baina hain datoz han aurkitu zituzten tradizio eta ideiez blai eta maisu europarren baten irakaspenei loturik, ezen ia-ia atzerritarrak baitira jaio ziren herrialdean bertan”¹⁶. Nazioko ikusizko arteen izaera atzerritar horrengatik kezka Estatu Batuetako hirietan immigrazioak eragiten zuen errezeloarekin zegoen lotuta, industriaren indarrak eskaintzen zuen lanak mundu osoko langileak erakartzen zituen eta. “Haragi-hezurrezko europar nekazarien erlauntzak eragin izurriari [...] gehitzen zaio gure erakusketaretoetako paretetan batean zein bestean ikusten ditugun pintura alemaniar, italiar, holandar eta frantsesek eragin betekada”¹⁷.

Nazio-identitate kultural propio baten beharrak ez zuten indarrak galdu nazioarteko errekonozimendurako grinak gora egitearekin batera. Ildo horretatik, Winslow Homer (1836–1910) izugarri estimatua izan zen, gai eta estilo argi eta garbi nazionalak zituen pintura-mota bat garatu zuelako, nazioartean ere oihartzuna eta errespetua iritsi zituen arren. Homerren konposizioek —landako bizimoduko eszena nostalgiaz beteak eskaintzen dituzte, nekazariak lanabes zaharrekin lan egiten dutela eta haurrak zelaian jolasean ari direla edo eskolara doazela— ikusle estatubatuarren sentiberatasunari eragiten zioten, gerra zibilaren ondoren. Ikusizko freskotasan eta berehalakotasun bat ere badute koadro horiek, ongi definitutako marrazkiagatik eta kolore biziengatik. Homerren obra benetako inpresionismotzat kalifikatu izan dute: artistak zehatz-mehatz jasotzen ditu argia eta giroa —naturaletik pintatzen zuen, itxura—, nahiz irudia ez duen pintzelkada independente sorta batez desegiten inpresionista frantsesek egin moduan. *Zigorraren klaska* (*Snap the Whip*), 1872koa, aire libreko naturalismo horren adibidea dugu: haur batzuk jolas egiten ari dira ikasgela bakarreko eskola polit batean, une hartan dagoeneko bizkor galtzen ari ziren eskola horietako baten aurrean. Pinturaren eta marrazki sendoko formen erabilera sinplifikatu eta zuzen hori zeharo aldentzen da Monet-en eta Renoir-en gainazal irisatuetatik, baina efektu orokorra oso antzekoa da batzuetan. 1879an kritikari batek idatzi zuen bezala, Homer “bizimodu estatubatuarrarekiko zeharo *rapport*-ean” zegoelako miresten zuten; kritikariak elementu frantses bat sartu zuen bere iruzkinean, hain zuzen Homerrek bere koadroetan egiten zuen moduan¹⁸. Homerren izaera estatubatuarra gero eta gehiago miretsi eta laudatu zuten, europar eraginak arte-mundu estatubatuarra blaitu zuen neurrian.

Henry James-ek (1843–1916) berak ere, idazle estatubatuar konbentzimendu osoz erbesteratua eta kosmopolita zen, Homerren lana gustuko izateko eta elementu nazionalistekiko zuen gorrotoa gainditzeko adina dohain aurkitu zituen. Paradoxan are gehiago sakonduz, honakoa idatzi zuen 1875ean: “Homer sinplea da, modu barbaroan ia-ia, eta gure begiradarentzat izugarri itsusi gertatzen da; alabaina, harengan bada gustatzen zaidan zerbait. Zer da ordea? [...] Argi eta garbi aitortu behar dugu gorroto diegula haren gaiei —haren zurezko hesi aspergarriak, zeru urdin izugarri distiratsu eta hutsak, zelai handi ugariak, beldurgarriak, soilak, mutiko yanki oreztaz beteak, ile tentedunak, bular leuneko neskatoak, herriko kausera plater bat gogorarazten dutenak, perkalezko kofiak, flanelazko alkandorak, unai-botak—. Paisaiako eta zibilizazioko garrantzi txikieneko eskaintza piktorikoko balio piktoriko txikieneko elementuak aukeratu ditu; erabaki sendo batez landu ditu, piktorikoak balira bezala, hazbete bakoitza Capri edo Tangerang bezain interesgarria balitz bezala; eta erakutsi ausardia horren saritzat, sekulako arrakasta izan du [...]. Gainera, Homer jaunak ez du meritu makala, dena era natural batean, bat-batean, eta argi eta airez bildurik ikusten baitu”¹⁹. Jamesek onartu behar izan zuen gustatuko zitzaiokeela Homerrek masak gehixeago haustea, estilo frantsesera egokituta; hori eginez gero, “pintore ia-ia handia” izatera iritsiko zatekeen.

Fintasan kosmopolita eta nolakotasun nazionalak ezaugarri artistiko beharrezko eta desiragarriak ziren, XIX. mendearen amaiera aldean Estatu Batuek bere interesak eta boterea areagotu ahala. Munduko kulturekiko arreta gero eta handiago horrek zigilu inperiala zuen, eta hori ez zen oharkabean igaro garai hartan. Charles M. Kurtz (1855–1909) pintura-kontserbatzaileak, 1898an, hots, Estatu Batuek Espainiaren Karibe aldeko lurraldeak eta Pazifikoko uharteak bereganatu zituzten gerra hispano-iparramerikarraren urtean, honakoa idatzi zuen: “Zalantzarik gabe, gure pintore eta eskultoreak garaipenak lortzen aritu dira arte-munduan, gure armada eta gure armada osatzen duten gizonak gerran garaipenak lortzen aritu diren bezalaxe; eta, nahiz eta lehenengoen lorpenak bigarrenen lorpen ugariak bezain nabarmenak ez izan, ez dira horregatik garrantzi eta iraupen gutxiagokoak, betiere gure herriaren ohorerako eta loriarako”²⁰.

KULTURA ETA MERKATARITZA

Demokraziarekin eta populismoarekin zein kapitalismoarekin eta marketinarekin konprometitutako nazioa izaki, Estatu Batuek gogotsu egin zuten industri produkzioa eta artearen zabalkunde masiboa ahalbidetu zituzten teknologia berrien alde. XIX. mendearen erdialdetik aurrera, lurrin-inprentaren, xilografia galbanizatuaren, litografiaren eta argazkigintzaren asmakuntzaren ondorioz, zenbait motatako artelanek, merke eta eskuragarriak baitziren —tartean esaterako egunkari eta aldizkari ilustratuak, kolorezko argazkiak, argazki estereoskopikoak, mahai gaineko eskulturak eta kartelak—, erraz aurkitu zituzten enpresariak eta merkatuak. Eta mende amaieratik aurrera, inprimatze fotomekanikorako prozedura berriek aukera eman zuten zabalkunde handiko argitalpenetan argazkiak erreproduzitzeko, irudi mugimendudunak ikusleria handia eta askotarikoa erakartzen hasi ziren bezalaxe.

Masen ikusizko kulturaren hazkunde izugarriak aukera berriak eskaini zizkien artistei, eta hauek, hedabide berrietara igaro zirelarik, bere diru-sarrerak handitzea eta egonkortzea lortu zuten²¹. Horietako askok eta askok teknika desberdinak landu zituzten, erraz landu ere, ilustrazio popularrak eta kritika bikainak jaso zituzten koadroak eginez aldi berean.

Dena den, artearen eta merkataritzaren arteko tentsioak saihetsezinak izan ziren. Ulertzen zen arte ederrek merkataritzaren mundutik kanpo funtzionatzen zutela, eta horrek ahalbidetzen zuen haiek enpresa-mundu berekoia eta gupidagabearen zentzagarri izatea. Egiazat jotzen zuten kontratu-estipulazioak zein herriaren gustua ez zirela artistaren askatasuna eta indibidualtasuna hertsatzeko gai. Tentsio horien ondorioz, arte ederrek eta ikusizko arte komertzialek, XX. mendearen hasieran jada, esparru desberdinak, are antagonikoak ere, betetzen zituzten.

Artista batzuek aurka egin zioten bereizketa horri. Ash Can eskola osatzen zuten pintore gehienak — eskola hori New Yorkeko ikuspegi batere ez pintoreskoengatik zen ospetsua, hiriko bizimoduaren latza islatzen baitzuten horiek— egunkarietako marrazkilari eta ilustraziogile gisa hasi ziren, eta publizitateko artista gisa jardun zuten, pinturan aritu eta askoz geroago. Sarritan masa-ikuskitzunen mundu dinamikoa irudikatu zuten —zinema, antzezlanak, kabaret-emanaldiak eta erakusleihenetako dekorazioa—. Egiten zituzten obretan, hiria ikuskizun-sorta bat zen; koadroetan hara-hona dabiltzan jende osteak ikusten ditugu, eta hiriko voyeurrak, elkarri begira, atsedetik gabe, berak murgilduta dauden panoramei eta mugimenduei beha²². *Vaudevilleko emanaldia* (*Vaudeville Act*), Everett Shinn-ena (1876–1953), *Sharkey's-eko marrualdia* (*Stag at Sharkey's*), George Bellows-ena (1882–1925) eta *Hauteskunde-gaua* (*Election Night*), John Sloan-ena (1871–1951), interes horren aniztasuna ageriak jartzen duten obrak dira.

Beste artista batzuek merkataritza eta ikuskizunaren munduari kontrajartzen zioten bere obra, nahiz hartatik inspirazio-motiboak atera. Alfred Stieglitz (1864–1946) argazkilariaren eta honek New Yorken zeukan 291 galeriaren itzalpean lan egin zutenek berrikuntza modernoa bereganatu zuten, forma piktoriko sinplifikatu eta ez-imitatzaile baten bidez, horren osagaiak zirela autoespresioa, eduki emozional eta espiritualen komunikazioa, naturarekiko erreferentzia, eta etxe orratzen hiriaren eta teknologia modernoaren izaera izugarriaren irudikapena. Horietako batzuek herri-ikuskitzuna izan bazituzten ere inspiraziorako abiapuntu, argi zeuzkaten ikuskizun modernoan dimentsio positibo eta negatiboak. Joseph Stella-k (1877–1946) honakoa esan zuen Coney Island-i buruz berak egin koadroz: “Irudikatu ahal izan nuen arabesko dinamikorik kementsuena sortu nuen, jende oldearen eta martxan ari ziren makinaren asaldura era nahasi batez transmititzearren; izan ere horiek, lehen aldiz, ez dute ez larritasunik ez minik sorrarazten, plazer bortitz eta arriskutsuak baizik”²³. *Argi-borroka*, *Coney Island* (*Battle of Lights, Coney Island*) lanaren konposizio kaleidoskopikoak eszenako frenesi egundokoa eta kaotikoa nabarmenarazten du.

Stieglitzen ustez, berak eta bere lankideek ikusizko masa-kulturaren aurka ez ezik, gizarte estatubatuarren materialismoaren, merkantilismoaren, sentsazionalismoaren eta ustelkeriaren aurka ere egiten zuten, zentzurik zabalenean. Masen gustuekiko konpromisoa lortzea baino gehiago, bere obraren indarra balioesteko prest zeuden eta ulertzeko gai ziren pertsonen —asko izan ez arren— irakastea interesatzen zitzaion.

XIX. mendean masen ikusizko kultura komertzialaren gorakadak izan zuen beste ondorio bat artisten eta ikusleen arteko harremana aldatzea izan zen. Ikusizko arteak gero eta gehiago lotu zitzaizkielarik enpresa komertzialei eta masa-salmentari, irudiek gero eta gehiago hartzen zituzten ikusleak pertsuasioaren xede. Gainera, irudiek ikusleengan eragitea bilatzen zuten neurrian, hain zuzen ere hauek zerbait sinets, desira edo eros zezaten, edo zerbait era jakin batean ikus zezaten, ikusleak ikasten

joan ziren, haietara kontu, errezero eta zuhurtzia handi-handiz nola hurbildu. Iruzurratiko salaketak ugaldtu ziren, masan produzitutako irudiak bizimodu modernoaren ehunaren parte bihurtzen joan ahala. Kromolitografie (kolorezko estampak, merkeak, seriean produzituak ziren) pintura faltsifikatuak izatea leporatu zieten, eta aldizkari ilustratuei irudi generikoak eskaintzea. Argazkiak berak ere manipulazio iruzurrezko baterako erabil zitezkeen²⁴. Eta ikusizko arteek lagundu bazuten ere irudiekiko orientazio eszeptiko hori sortzen, horren aurrean erreazionatzen ere ikasi zuten.

Thomas Eakins-ek (1844–1916) eta William Michael Harnett-ek (1848–1892) egoerari eman oso erantzun desberdinak erakusten dituzte, nahiz biak “errealista” jo genitzakeen. Eakins-ek oso ikerkuntza zabala garatu zuen anatomiaren, perspektibaren, argiaren islaren eta mugimenduaren arloan, eta horretan ikasitakoak bere koadroetara eramaten saiatu zen. Arte hori ahalegin asmo handikoa izan zen, ilusioz eta gezurrez bete mundu batean errealismoa birplanteatzeko. Objektu irudikatuen autentikotasuna azpimarratzen saiatu zen, printzipio zientifikoz, neurketa egiaztagarritz eta haien egiturarik barnekoenen gaineko ezagutzaz. Eakins-ek pinturak ezaugarri-konbinazio baten bitartez helarazten du konpromiso hori: xeheki zehaztutako formak, espazio ilusionista batean doitasunez jarritako figurak eta objektuak, argazkia gogorarazten digun tonu balioen disposizioa, eta argazkiaren ikuspegi bateratzailearen eta homogeneizatzailearen errefusa. Konposizioetako etenak eta desadostasunak, berriz, ikerketara bideratutako prozesu gehigarri eta analitiko bati eta ezagutza irudikatze konpromisoari dagozkie.

Eakins-ek azaleko itxurekiko erakutsi errezeroa eta ezagutzan oinarritutako errealismoa iristeko egin ahalegin konprometitua kontrajarri egiten zaizkio Harnetten ilusioaren esplorazio atseginari. Doi eta zehatz irudikatzen ditu objektuak natura hiletan, sakontasun txikiko espazioetan jarrita, eta horrela gainazalen itxura eta testura fisikoak azpimarratzen ditu. Egiten dituen obrek artistak ilusionista gisa duen trebezia mirestera gonbidatzen dituzte ikusle eszeptikoak, eta norberaren buru-argitasuna pintorearenarekin alderatzera. Harnettek zailago egin zuen jokia, ilusionismoaren atalasea nabarmenduz edo murriztuz eta sarrera-gune engainagarriak sartuz eremu ilusionista: erdi irekita dagoen atea, sarraila baten begia, ebakin baten ifrentzia. Alabaina, egiten zuen artearen izaera engainagarri atsegin hori jolas simple bat baino gehiago zen. Plazerezko egiten zuen, larritasuna lagun izan ohi duen esperientzia bat: bizimodu modernoko ilusio panopliarekiko konfrontazioa. Gainera, konbinatu egiten zituen ilusioen munduan sartzeko eta haren sekretuak ikasteko gogo eta gauzek baldintzatutako mundu batean gizarte kontaktua ezartzeko asmoa. Harnettek natura hiletan hain modu mamizkoan eta ukigarrian irudikatutako objektuak zaharrak eta erabiliak izaten dira; sarri erabiliak izanak ematen dien lustrea dute, eta bildu eta erabili zituen pertsonaren presentzia iradokitzen dute biziki. Haren koadroetan gainazal sentzual bat ukitzeko sariaren desira eta giza kontaktu bat ezartzeko desira konbinatzen dira, identitateak eta gizarte-harremanak jabetza materialez gero eta baldintzatuagoak dauden une batean. Harnetten obrek eszeptizismoa erakusten dute, kontsumitzaileen eta kontsumo-ondasunen mundu batean pertsonekin eta gauzeekin harreman zuzena eta gogobetetzkoa ezartzeko aukerarekiko.

Herrialdeak kapitalismoa sustatzeko eta merkatuak zabaltzeko erakutsi gogo grinaz beteak era askotan moldatu du, sakon moldatu ere, artea, batzuetan beste batzuetan baino era agerikoago batez. XX. mendean, masa-kultura komertziala eta modaren eta publizitatearen industriak hain bihurtu ziren suntsitzaile eta azpiratzaile ezen horietatik kanpo bere espazioa sortu nahi zuen arte orok neurri etsiak hartu beste biderik ez zeukan.

BOTEREA ETA EZINTASUNA

Bigarren Mundu Gerraren osteko urteetan, arte moderno mota berri bat sortu zen New Yorken: espresionismo abstraktua. Talde horretako artista nagusi Jackson Pollock-en (1912–1956), Barnett Newman-en (1905–1970), Mark Rothko-ren (1903–1970) eta Willem de Kooning-en (1904–1997) koadroek ez dute elkarren antz handirik, nahiz printzipio eta kezka-sorta oso bat partekatzen duten, europar pintura modernoan sustraitutako sorburu berarekin batera.

1940ko hamarkadaren erdialdean, etorkizuneko espresionista abstraktu izango zirenetako batzuek bat egin zuten arte-proiektu berean, zera baitzen, arte moderno europarreko bi korrante kontrajarri batzea. Forma eta egiturari buruzko lan analitiko, sistematikoa eta deliberatua —horren eredia Picasso-ren Kubismoa zen— konbinatu egin nahi zuten surrealisten garatutako zori, inkontzientearekin eta irrazionalarekin lotutako bitartekoekin. Forma eta filosofia artistiko terminoetan aurkakoak zirenen sintesia eskatzen zuen horrek. Ikuspegi teknikitik, nola konbina zitekeen obra moderno sofistikatua sortzeko eginkizun arrazionala eta zorrotza, prozedura irrazionalak edo zoriaren mendekoak erabiltzearekin? Adimenaren eduki primitiboa eta inkontzientea aska al zitekeen, hori, hurrena, tradizio modernoari jarraipena emango zion arte aurreratua eta errespetagarria sortzeko erabiltzearen? Galdera horietatik ondoriozta daitekeen moduan, proiektua ez zen ariketa artistiko lehor hutsa, filosofia eta historia aldetiko pisu handiko kontuak ere biltzen zituen eta.

Jackson Pollocken obrak indar kontrolatzaileen eta kontrolaezinen arteko borrokatzat hartzen du pintatzeko ekintza. Lan egiteko, mihisea estudioko lurrean jarri eta gero gainean botatzen zuen pintura, bai tantaka bai makila, brotxa edo sukaldeko mahuka bitartez zabalduz hura, are pototik zuzenean isuriz ere zenbaitetan. Lanean ikusten dugun argazkiek eta filmek erakusten dutenaren arabera, eta hark berak egin adierazpenak eta koadroek bere erakusten dutena ere gogoan, Pollocken sortze-erritmoa motela eta nahitakoa zen batzuetan, frenetikoa eta bortitza beste batzuetan. Prozesu horrek berariaz eragozten zuen Pollockek zehatz kontrolatu ahal izatea pinturaren aplikazioa eta pinturak mihisean hartuko zuen forma. Hala ere, haren koadroetan maiz ageri diren elementuetako batzuek —forma erregular eta errepikatuek, elementu figuratiboez, lerroen trinkotasun sendoak, egitura kubistak— agerian lagatzen dute Pollockek askoz kontrol handiagoa zuela bere obren gainean, erabiltzen zuen prozedurak itxura batean ahalbidetzen ziona baino. Marka pintatuek zeharo aplikazio askotarikoa irudikatzen dute: ziprztin lausoak, lerro lodiak, orban lisoak, gainazal eskuilatutak. Lerro energia basako eta kaotikoko zonen ondoan, kontrol birtuosoko, zehatzeko eta delikatuko beste batzuk ikusten ditugu. Eta marka aniztasunak iradoki balezake ere koadro bakoitzean zenbait artista ari direla elkarlanean, arretaz begiraturaz gero borondate bateratzaile bera antzematen da marken errepikapen eta efektu orokorrean.

Barnett Newmanen koadroak Pollocken koadroen oso ezberdinak dira: kolore-eremu handiak, batzuetan leunak, beste batzuetan oso asalduak, orokorrean zerrenda bertikal estuetan banatuak, horiek ere batzuetan lisoak eta beste batzuetan pinturaz kargatuak direla. Konposizioek, itxura batean oso egituratuak dira, sotilki aldatu edo ahuldutako barne-ordena erakusten dute. Prozedura agerian geratzen da formen ertzetan ikusten diren kolorezko geruzetan, mihisea pinturatik babesten zuen zinta itsaskorra kendutako tokian batzuetan. Horrela, ikus dezakegu kolore-eremuetako bakoitzak trantsizio-eta asko igaro dituela, eta nahiko elementu desberdinez osatuta dagoela. Kasu batzuetan, zinta

itsaskorra gorde da, erakustearren nolabait Newmanek uko egiten diola aurrez pentsatutako plan bat garatzeari, ustekabeko emaitzak lortzearen. Beste batzuetan, formak aldendu egiten dira bertikaletik eta horizontaletik, urratuz horrela konposizio batzuetan ikusten den egituraren erregulartasuna.

Newmanek bere obretako askori jarri zizkien tituluak Bibliatik edo mitologia klasikotik ateratako pertsonaia edo gertaeretatik ondorioztatuak dira; erreferentzia horien sendogarri, horiei lotutako metaforak jaso zituen bere idazki eta adierazpenetan. Titulu horietako batzuek Jainko Sortzailearen mandamentuak gogorarazten dizkigute, sortu ondoren mundua antolatu zuenekoak alegia. Newman liluratu egiten zuen bizitza eta ordena sorrarazten zituen hitz mitikoaren botereak, *Hitza (The Word)*, *Mandamentua (The Command)*, *Ahotsa (The Voice)* tituluetan erakutsi moduan²⁵. Gainera, bere artea irudizko sorkari baten deiadarrarekin alderatu zuen, “lehen gizakia” baitzen sorkari hori, oihuka ari zela “beldurrez eta amorruez, bere izate tragikoarengatik, bere buruaren pertzepzioarengatik eta hutsari aurre egitean babesgabe egoteagatik”²⁶. Zorigaiztoko bereizmen-une itxurazko hori ere Newmanek bere obretan harrapatu nahi zuen zerbait zen, dirudienez. Ez zion kezkarik eragiten bere botere- eta ezintasun-metaforen arteko kontraesanak: “Gizaki bat bere hurkoari zuzendu zitzaion lehen aldia boterezko eta ahultasun solemnezko deiadar batez izan zen, ez ura eskatzeko”²⁷. Boterearen eta ezintasunaren erretorika hori da, zerrenda eta eremuzko eta egitura hautsizko harreman batean bistaratu hori alegia, Newmanen eta Pollocken artean dagoen lotura, azken honetan lerro-, orban- eta ziprintin-eremuen bitartez sortzen baitira gatazkak.

Mark Rothkoren koadroak pilatuta edo bata bestearen barruan sartuta dauden kolore kartsuko laukizuzenak dira, eta aldaketak eta ñabardurak proposatzen dituzte ertzak, pintura-geruzak, enkoadraketak eta zeharrargitasunaren eta opakutasunaren dinamika tratatzeko orduan. Egiten dituen konposizioek eta kolore-konbinazioek aipamen eta asoziazio adierazgarri sorta aberatsa sorrarazten dute, argiaren, paisaiaren, giroaren eta beste elementu batzuen efektuetan oinarrituta. Neurri handi batean inkontzientea den metafora askotariko eta kontraesanezkoen erabileraren bitartez, horietan ikus baititzaiegu zeruko argitasuna eta infernukoa, mundu materiala eta immateriala, atalaseak eta irteerarik gabeko kale-zuloak, Rothkoren koadroek erreakzio bizi eta gatazkatsuak eragin izan dituzte, sarritan, ikusten dituen pertsonarengan, artistak eragin nahi zituen erreakzioak hain zuzen. Rothkok espero zuen ikusleak gatazka emozional sakona jasatea obren aurrean zegoenean: lasaitasuna eta asaldura, egonkortasuna eta ezegonkortasuna, itxaropena eta etsipena. Paradoxan are sakonagora egin zuen, elkarrizketa egiten ari zitzaion pertsona bati aitortu zionean bere koadroek “lehertzeko zorian den baretasuna”²⁸ zutela.

Rothkoren adierazpenek argi uzten dute arte tragikoa sortzeko xedea, gertaera kosmikoen eta gizateriaren historiaren aurrean ezintasun-sentsazioa transmititzen duen artea sortzekoa alegia. “Interesatzen zaidan bakarra da oinarritzko giza emozioak adieraztea —tragedia, estasia, zorigaiztoa, etab.—, eta jende askok, nire koadroak ikusten dituenean, barrena jotzen eta negar egiten duelarik agerian geratzen da oinarritzko giza emozio horiek transmititzen ditudala”²⁹.

Espressionismo abstraktuaren ezaugarrietako bat egin zuen ahalegina izan zen; izan ere, arte bat sortu nahi zuen, giza naturaren, adimenaren eta izatearen gaineko ezagutza berri samarra —ezagutza psikologikoa, antropologikoa eta filosofikoa— gogoan hartuko zuen arte bat. Europako tradizio modernoak egokitu zituen, norbanako bat —eta norbanako batek— irudikatzen; norbanako horren

gogoa eta izatea gatazkan zeuden, aldi berean arrazoian eta irrazionaltasunean, aurrerabidean eta jatorrizko indarkerian murgilduta. 1930eko eta 1940ko hamarkadetako trauma historikoek lagundu egiten dute giza norbanako eredu horien erakargarritasuna ulertzen. Faxismoaren gorakada, mundu gerra, deuseztatze-esparruak eta bonba atomikoa ulertzearen jendeak egin ahaleginek bilakaera izan zuten, norbanakoa gatazkan ikusten zuten nozioetarantz, norbanakoa bulkada inkontziente eta primitiboek loturik ikusten zutenetarantz alegia, edo norbanakoa bere patu tragikoaren aurrean ezinean, babesgabe erakusten zuten nozioetarantz³⁰.

Gerraosteko urteetan, arte horrek ospea eta eragiteko indarra bereganatu zituen nazioarte-mailan, arte estatubatuarra ordura arte inoiz iritsi gabeko mailan. Espresionismo abstraktua herrialdearen gorakada militarren, ekonomikoaren eta teknologikoaren kultur baliokidetzat hartu zuten; izan ere herrialdea, Bigarren Mundu Gerran zehar eta hurrengo urteetan, mendebaldeko hemisferioaren leku nagusira iritsia zen. Uste zuten ezen ikusizko arteek Estatu Batuetan lortutako heldutasun- eta independentzia-maila adierazten zuela eta, gainera, klase ertainaren, pentsamolde nagusiaren kultur ezaugarri eta ideal gogokoenen mami eta bihotz artistikoa ordezkatzeko zuela, erran nahi baita askatasun indibiduala, ausardia, tolesgabetasuna, anbizio zintzoak, eskuzabaltasuna, konfiantza, boterea. Estatu Batuen askatasunaren eta indarraren sinbolo gisako balioa aitortu ziotelarik, Estatu Departamentuak eta beste gobernu erakunde eta erakunde afiliatu batzuek nazioarteko erakusketa zabalak babestu zituzten, gerra hotzean zehar diplomazia kulturalak garatuko zuen programaren partetzat. Gobernuak artea erabiltzen segitzen du, munduan zehar nazioaren irudi bat sustatzeko, eta espresionismo abstraktua ahalegin horien “urre-patroia” izaten segitzen du³¹.

Paradoxa bat ere gertatzen da, zeren eta horren arte indartsua, ikuspegi diplomatikotik eragin sakonak lortzeko eta eraginkorra izateko gai delarik, mundu-mailako gertaera traumatiko batzuen aurreko ezintasun-sentsazioan inspiratzen baita neurri handi batean. Pollock, Newman, Rothko eta izan zituzten kideen obrek gerraosteko urteetan bizi izan zen botere- eta ezintasun-esperientzia gatazkatsuen erreferentzia egiten dute. Ikusten zituzten pertsonentzat oihartzun oso sakonekoak ziren koadroak konplexuak, ederrak eta harrigarriki originalak izatea lortu zuten artista horiek. Zalantzarik ez dago larritasun horiek ez dutela atzera egin, nahiz espresionismo abstraktua horiei buruz egin aipamenak zaharkituztat jo ditzakegun, itxura.

FINKATZEA ETA OPOSIZIOA

1962an Andy Warhol-ek (1928–1987) erakusketa bat egin zuen, hogeita hamabi obrarekin; horietako bakoitzean zopa-lata bat, Campbell markaren etiketa gorri-zuri ospetsuarekin, zopa mota bat erakutsiz bakoitzean, txandaka, eta guzti-guztiak publizitate edo komikietako lengoia sinplearekin eta eskematikoarekin eginak. Koadroak, funtsean, Campbell enpresak bere markako produktua sustatzeko sortu publizitate irudiaren kopia pintatu eta handituak ziren. Publizitatearen eta kontsumo-ondasunen produkzioaren munduan erabat murgilduta zegoela azpimarratzearen, Warholek zureko apal txiki banatan jarri zituen koadroak, supermerkatuetan zopa-latak egon ohi diren apalen antzekoetan alegia. Koadroak harri eta zur laga zituzten bai ikusleak bai kritika. Warholen asmoa artelan baten eta iragarki edo kontsumo-ondasun baten arteko alde oro ezabatu nahia ote akaso? Arte-edertasuna aurkitzen ote

zuen publizitate komertzialaren eta masa-kulturaren ikonografia hutsalean? Txantxetan ari al zen? Hutsalkeria hura analisisa eta kritika eragiteko jarri ote zuen?

Elkarrizketagileek asmoak argitzeko eskatu zioten artistari, baina Warhol iheskor agertu zen, zuhur. Esan zuen bera eta bere artea hantxe zeudela, denen bistan, eta egiten zuen artea zela gauzak maitatzea, eta berak makina bat izan nahi zuela; baina adierazpen horiek egiten zituelarik irribarrea zuen ezpainetan, eta bazirudien ezen esaten ari zenaz gain, edo esaten ari zenaz bestela, bazela beste zerbait ere. Bere estudioari "The Factory" (Fabrika) izena jarri zion, eta ahal izan zuen neurrian ihes egin zion bere koadroak egiteko prozesuari. Enpresa komertzialei ematen zien berak egunkari eta aldizkarietatik aukeratzen zituen irudien serigrafiak egiteko enkargua; ondoren laguntzaileek, Warholen laguntza handiagoarekin edo txikiagoarekin, pantailak erabiltzen zituzten estudioan, irudiak inprimatzeko. Irudiak aukeratzeko, ikusizko kultura komertzialak eta masa-kulturak eskaini sorta zabalera jotzen zuen: zinemako izarren fotogramak izan zitezkeen, prentsa sentsazionalistan argitaratutako auto-istripuen argazkiak, egunkari eta aldizkarietan agertutako iragarkiak, dantza-diagramak eta brikolajerako pinturak.

Urte haietetan, beste artista batzuk ikusizko kultura komertziala eta masa-kultura garaikidea ari ziren esploratzen, gai artistikotzat. Roy Lichtensteinen (1923–1997) koadroek ironikoki islatzen dituzte publizitatearen eta aisiaren munduaren ikusizko lengoia zeharo abstraktu eta eskematikoak. Hark egin golfeko pilota, ikuzgailu eta bitxien irudikapenek publizitatearen eta komikietako ilustrazioen notazio-sistemak baliatzen dituzte, eta haien berezitasunak dauzkate halaber. Puntuak eta lerroak esangura anitzen eroale dira, eta irudi bakar batean bolumena eta sakontasuna islatzeko zenbait teknika ikus ditzakegu. Lichtensteinek komikietako ilustrazioak ere landu zituen zuzenean, gaitzat, horietako ikusizko konbentzionalismoak zein emozioaren eskematizazioa, fantasia erromantikoa eta indarkeria aztertuz. Warholek bezala, bazirudien ezen ikusizko kultura komertzialari eskaini omenaldia zela, eta aldi berean horren berorren parodia bat egiten zuela.

Pop artea, izen horixe eman zioten Warhol, Lichtenstein, James Rosenquist (1933an jaioa), Tom Wesselmann (1931–2004) eta beste batzuen obrari, komozioa izan zen espresionismo abstraktuaren asmo handiekin eta seriotasunarekin ohitutako ikusleentzat. Kulturaren eta gizarte bizitzaren arloetako bakoitzean merkataritza eta publizitatea lortzen ari ziren zabalkunde etengabearen jakitun zirela erabat, kezka zuten popa ez ote zen izango arteak merkataritzaren aurrean egin behin betiko kapitulazioa. Artea, letra larriz idatzia, baldin bazen oin bat behintzat merkatu kapitalistatik kanpo edukitzeko asmo laudagarriari eutsi ziezaiokeen esperientziaren arlo urrietako bat, Warholen edo Lichtensteinen eskuetan kontsumo eta aisia komertzialaren beste produktu bat baino ez zen. Bazirudien ezen horien arteak erakusten zuela hobe zela 1960ko hamarkadako ikusizko kultura komertzialaren dibertsio joriatsuekin eta pindartsuekin bat egitea, ustezko nagusitasun moraleko jarrera hartzea baino kultura horretatik kanpo. Planteamendu alternatibo batek azpimarratu egiten zituen arte horren ondorio kritikoak, esanez ezen kultura komertzialaren aurreko bestelako erresistentzia mota bat eskaintzen zuela, eta erresistentzia horrek, sotilki, ironia eta umorearen bitartez egiten zuela bere bidea. Susan Sontag-ek (1933–2004), azterketa kritiko batean, paralelismoa ezarri zuen planteamendu horien artean, halako tarte ironiko bat mantenduz ordea azpikultura homosexualari baina, era berean, aspertzearn eta ugaritasunaren kulturei ere lotutako gehiegikeria eta artifizioarekiko³². Benjamin Buchloh artearen historialariak zioen ezen Warholen arteak tradizio kritiko abangoardista handi baten amaiera ezartzen bazuen ere, zoliki azaltzen zuela 1960ko hamarkadako artistek lan egiten zuten egoera berria³³. Allan

Kaprow (1927–2006) artistak 1964an, eta harrezkero ospetsu egin den esaldiaz, aipatu bezala, “1946an artistak miserian bazeuden ere, orain negozioen olatuaren aparretan doaz”³⁴.

Pop arteak planteatu egiten du zentzurik ba ote duen, gizarte ospetik harago, asmo handiko arte “ez hain komertzial” batek, ikusizko eta aisiako kultura komertzial bizi-bizi eta azpiratzailea duen gizarte batean. Letra larriz idatzi arteak atera al dezake inspirazio-gairik masa-kulturatik, azkenean honek irentsi gabe edo kultura horretatik bereizteari uko egin beharrez?

1960ko hamarkadako azken urteetan —urte gorabeheratsuak, inolaz ere, ikuspegi politikotik—, afro-amerikarrentzako giza eskubideen defentsa mugimenduak eta ikasleek Vietnamgo gerraren kontra egin erreboltek herrialdea polarizatuta zutenean, artista batzuek beharra sentitu zuten bere obretan eduki esplizituki politikoa sartzeko, eta beste batzuk, aspalditik konprometituta baitzeuden politikoki, publikoarengan interes handiagoa pizten hasi ziren. Philip Guston-ek (1913–1980) baztertu egin zuen hamarkada bat baino gehiagoz landu zuen espresionismo abstraktua, eta beste koadro mota baterantz jo zuen, zeinetan komikietako pertsonaien antzeko batzuek, tunika eta txano zuriak jantzita, Ku Klux Klan erakunde arrazistarekin identifikatuak horiek eta batzuetan odolez zipriztinduta, [autoak gidatzen zituzten](#), komikietako hirietan barrena, borraz armaturik eta zigarretak erretzen zituztela hondamendi-eta heriotza-paisaia batean. Gustonen estiloak R. Crumb-en (1943an jaioa) estiloaren antza du; azken hau *underground* komikien sortzaile eragin handikoa da, ikasleen artean eta “kontrakulturaren” munduan zabalkunde handia lortua. Gustonek komikien estiloan egin koadroen eta Lichtensteinen obren arteko alde sakona ez datza soilik dauzkaten erreferentzia-puntu desberdinetan, baizik eta baita Gustonen obretako narrazio anbiguotasunean, espresionismoko abstrakzioetik hurbilekoa den gainazal piktorikoan, eta inplikazio politiko argian ere.

Betye Saar-ek (1926an jaioa), 1960ko hamarkadaren amaieran eta 1970ekoaren hasieran egin konposizioetan, ñabardura politikoa eman zion publizitateko ikonografiari. *Jemima izebaren askapena* (*Liberation of Aunt Jemima*) obrak, 1972koak, opiltxoak egiteko irin baten iragarkitik hartzen du pertsonaia, emakume beltz baten estereotipoa baita, hegoaldeko plantazio bateko sukaldari esklaboa iradokitzen duena bera, eta [eskubide zibilen aldeko militante aktibista](#) bihurtzen du, esku batean erratza eta bestean erriflea daramatzala.

Egin zuten obraren eragiletzat [Vietnamgo gerraren kontrako](#) protesta izan zuten artisten artean, Leon Golub (1922–2004) izan zen bere esperientziarengatik figura nabarmena izatera iristeko ondoen kokatuta zegoena. 1950eko hamarkadatik ari zen gerraren kontrako gaiak lantzen, eduki politikoa artearen antitesia zelako ustea nagusi zenetik alegia. Golubek, pertsonaia zeharo basa bihurtuak irudikatzen zituelarik koadroetan, itxura erre eta higatua lantzen zuen, ezohiko materialak erabiliz eta pintatze- eta karraskatze-prozesu landua jorratuz hurrena. Mihisea formatu irregularrekoa zen sarri, ebakia eta urratua, bastidorerik gabe zintzilikatzen zuen, paretan txintxetaz josi, pinturaren eta gorputz gaizki tratatu baten arteko bat-egitea iradokitzeko.

Bere obren konplexutasuna, aberastasuna eta anbiguotasuna hor badira ere, Gustonek, Saarrek eta Golubek ez zuten lengoia zalantzagarririk erabili bere oposizio politikari zegokionez. Arrazoiak zirenak zirela, kulturak haien artearekiko erakutsi interesa nahiko mugatua izan zen, pop artearen kasuan erakutsiarekin alderatuta. Pop artistek erakutsi zuten kultura moderno komertziala sendotzea eta

parodia edo kritika inplizitua konbinatzea estrategia eraginkorra zela ikusizko eta aisiako kultura komertzialarekin lehiatzeko, eta irakaspen hori ez zitzaion alferreko izan hurrengo belaunaldiari.

KULTUR ANIZTASUNA ETA MONOKULTURA

Batasunaren eta desberdintasunaren kontuak premiazkoak izan ziren, atzera, arte estatubatuarrean, hirurogeiko hamarkadaren amaiera aldetik aurrera. Urte haietako aktibismo sozial eta protesta politikoek bazterkeria pairatzen zuten biztanle-taldeek askapen-mugimenduak sorrarazi zituzten; talde horien artean ziren emakumeak eta homosexualak, afro-amerikarrak, asia-amerikarrak, natibo amerikarrak eta hispanoak. XX. mendearen amaierako arte estatubatuarren parte handi batek talde horien kultur identitateei ekarpena egin nahi izan zien, ez baitzeuden ordezkatuta edo kultura nagusiak karikaturizatuta agertzen baitziren. Korrante horri batzuetan “multikulturalista” esaten zaio; termino horrek berekin dakar biztanleria estatubatuarren barnean dauden kultur aldeak onartzea eta errespetatzea, talde etniko, arraza eta sexu-orientazioekin batera. Arte horren adierazpenetako batzuek ulertu egin nahi dute, halaber, nola sortu diren biztanle-talde marjinetuen identitateak, eta irtenbideak aurkitu nahi dituzte estereotipoak eta horien azpian dauden botere-harremanak aldatzeko; kezka horiei “politika identitario” deitu ohi zaie.

David Hammons-en (1943an jaioa) artearen parte bat afro-amerikarren bizitza-zatiez osatua da —ile-bakiak, janari-motak, kirol parafernalia—, horiek bizimodu afro-amerikararen errealitatea eta klixek azaltzen baitituzte. Saskibaloiko baloi baten punpa errepikatuen aztarnak jaso dituen paperezko orri batek kirol horretan izar izatera iritsi nahi duen nerabe baten ohiko jarduera gogorarazten digu. Itxura batean sinpleak diren obrako bitartekoek gogoeta eragiten digute, gazte beltzei eskaintzen zaizkien aukera urrien gainean eta aisiaren kulturak gazte horien nahietan eta identitate-zentzuan dituen eraginaren gainean. Dada artisten gaiaren aldaera bat ere bada, paper fotosentikorrezko orrien gainean jartzen zituzten edo paper-bilkari batean zehar mugitzen ziren objektu arruntek lagatako aztarna fisikoekin egiten baitzuten haiek lan.

Félix González-Torres-ek (1957–1996), hiesak eraman zuen, esfera publikoaren eta pribatuaren arteko intersekzioak zenbait mailatan aipatzen dituzten obrak sortu zituen. Ezkon-ohe huts baten argazkiak, duela gutxi bertan bi buru egon direla iradokitzen duten hondoratzeak dituela burkoan —eduki pertsonal biziko irudia da—, zenbait publizitate-hesitan erakutsi zuten New York osoan zehar. Irudiak egiten duen maitasun- eta galera-iradokizuna pertsonalizatu eta biziagotu egin ahal izango zen, jakinez gero ohea González-Torresena berarena zela, eta koadroa maitaleari egin eskaintza pertsonala zela, hiesaren ondorioz hila baitzen hura. Dena den, ikertu egin beharko zen datu horiek jasotzeko, hesiek ez zuten eta inolako informaziorik eransten. Pentsa zitekeen, era berean, artista hura publiko egiten ari zela espazio pribatu bat, baina Auzitegi Gorenak egina zuen hori lehenago, 1986an dekretatu zuenean sexu-jardunbideak gobernatzen dituzten legeak arau zirela espazio pertsonalean eta pribatuan ere³⁵. Hesiaren argazkiak oso ederki gorputzen du pribatuaren eta publikoaren arteko intersekzioa, poetikoaren eta politikoaren arteko oreka fin baten bitartez.

Barbara Kruger-ek (1945) argazki aurkituak eta testua konbinatzen ditu; horien bitartez gogoetara bultzatzen gaitu, horretarako gai dugula zer mekanismo diren inguratzen gaituzten irudiak ikusleei

zuzentzen dizkietenak, eta ikusle horiei identitateak atxikitzen dizkietenak. Testuetan lehen eta bigarren pertsonako izenordainak erabiltzen ditu —“ez mugitzeko aginduak jaso ditugu”, “zure begiradak nire aurpegiaren alde bat jotzen du”, “ez dugu esango zuen kultura dela naturala”—, halako argitasunez ezen ikuslea bultzatu egiten baitu, hitz egiten ari den pertsonarekin edo hitzak zuzentzen zaizkion pertsonarekin txandaka identifikatzera³⁶. Testu- eta irudi-konbinazioetako askok interpretazioa iradokitzen dute, genero-terminoetan, nahiz Estatuaren aginte politikoaren eta boterearen oihartzuna ere jasotzen duten. Krugerrek boterearen edo botere faltaren zentzu indibidualaren kontua planteatzen du, espresionista abstraktuena baino ikuspegi politikoago batez, baina haien maila tragikora edo psikologikora iristeke.

Ikusle guztiek miresteko eta gogoetarako askoz gehiago aurkituko dute artista hauen obretan; bakoitzak biztanle-talde bati lotuta, afro-amerikar, homosexual, emakumeei lotuta planteatzen ditu identitate-gaiak. Batzuetan, talde baten abantaila kulturalak babesteak beste talde bat ofenditzea dakar, batez ere eduki zeharo sexual bat baliatzen denean edo esanguraz betetako sinboloen inguruko polemika bat erabiltzera jotzen denean. Gehienetan, gatazka horren adierazpen politikoak ekarri izan du talde kontserbadoreak saiitzea ez moral edo Estatu Batuen kontrako jotzen dituzten obrak dauzkaten erakusketei funts publikoak ukatzen. Behin baino gehiagotan, talde kontserbadoreen erreakzio bortitzari egin behar izaten dio aurre 1960ko eta 1970eko hamarkadetan abiatu ziren erreforma liberalak eta kultur aniztasun edo multikulturalismoa azaldu nahi dituen arteak, talde kontserbadore horiek monokultura batua eta normatiboa aldeztu baitute, kristautasunaren, nazionalismo patriotikoaren eta klase ertainaren berezko familia-estiloaren printzipioetan oinarritua. Arte horrelako aurkitzen gudu-zelai bihurtzea harrigarri irudi dakiguke, kulturaren duen eragina, oro har, mugatua da eta; baina, hain zuzen ere horregatik, arrisku txikiko helburua da zatiketaren bitartez eta pagaburu bat sorturik abantaila politikoak eskuratu nahi dituzten politikarientzat. Multikulturalismo, aniztasun eta politika identitarioetan biltze horrek balio izan du, era berean, arreta orokorra herrialdean diren zatiketa ekonomiko larrietatik eta klase gatazketatik desbideratzeko³⁷.

Bat-egite eta diferentziazioan arteak betetzen duen papera izugarri aldatu da XIX. mendean geroztik. Denbora asko igaro da, gauzak asko aldatu dira, Churchen paisaiek edo Stuartek Washingtoni egin erretratuek biztanleria askotarikoa batzeko balio zezaketela uste zuten garaietatik. XX. mendeko kultur erreformatzaileak saiatu ziren, arte hori gizarte-zatiketak bideratzeko eta immigranteak sozializatu eta kulturizatzeko erabiltzen, balio eta ideal nazionalak buruan sartu nahi zizkietelarik. Lehenago aipatu dudana bezala, obra haiek ere ez ziren baina gai izan herrialdeko lurralde aldeak edo alde sozialak leuntzeko. Aitzitik, gaur egun itxaropen handirik ez dago ikusizko arteek eragin bateratzailezik izango dutenik. Eta lortzen dutenean, aberrazio irizten zaio. Maya Lin-en (1959) obra, *Vietnamgo veteranoen oroimenezko monumentua* (*Vietnam Veterans' Memorial*), Washington, D.C.n eraikia, erregela berresten duen salbuespena da. Beterano-talde batzuek kementsu egin zioten kontra monumentuari 1982an inauguratu zutenean, baina gaur egun bisitari pila handiak erakartzen ditu, miresgarri ikusten baitute; eta herrialdeko monumenturik ospetsuenetakoa bat da egun. Granito beltzeko panel dotoreetan inskribatuta daude Vietnamgo gerran hil edo desagertu ziren 58.000 soldadu estatubatuar baino gehiagoren izenak, testua eta ikusizko formak konbinaturik, aldi berean monumentu moderno eta hilarri kolektibo itzela iradokitzen dituen moduan. Obra aipagarria da, paregabea agian, duela gutxiko proiektu artistikoen artean, arrakastaz gainditu dituelako XX. mendeko azken urteetan eta XXI.eko lehenetan izan diren politika zatitzaileak eta kultur gerrek planteatutako zailtasunak.

Hastapenetik gaur egun arte, Estatu Batuetako arteak aldeko, praktikatzaile eta kritikari sutsuak izan ditu, eta horiek haren indarra, edertasuna, asmo handiak eta konplexutasuna sendotu dituzte. Arte nazionalaren bertuteak eta lorpenak, dituen gatazka eta paradoxa iraunkorrekin batera, biztanleria askotariko eta aurrez aurre jarri baten baitan loratu izanari esker iritsi dira neurri handi batean, asko baitziren aurkitu beharreko egiak, eta asko halaber mantendu beharreko ilusioak, murriztapen gehiegirik gabeko ekonomia kapitalistaren barnean eta funtsean merkatua eta merkatuko agente boteretsuenak babesteko funtzionatzen duen sistema politikoan kokatuta; eta, aldi berean, gehiengoaren interesekiko eta askatasun- eta demokrazia-ideologia nazionaletikiko konpromisoa aldarrikatzen du. Sistema estatubatuarra globalizatzen segitzen badu, artistei ez zaie lanik faltako, eta paradoxak ugaritu egingo dira.

[Itzultzailea: Luis M^a Larrañaga]

Oharrak

1. William Cronon, *Changes in the Land* (New York, Hill and Wang, 1983). [itzuli]
2. Janet Berlo eta Ruth Phillips, *Native North American Art* (Oxford, NY, Oxford University Press, 1998). [itzuli]
3. Michael Warner, "What's Colonial about Colonial America", in Robert Blair St. George, ed., *Possible Pasts: Becoming Colonial in Early America* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 2000). [itzuli]
4. Wayne Craven, *Colonial American Portraiture* (Cambridge, Erresuma Batua, Cambridge University Press, 1986). [itzuli]
5. Ann Uhry Abrams, *The Valiant Hero, Benjamin West and Grand Style History Painting* (Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1985). [itzuli]
6. Laura Rigal, "Framing the Fabric: A Luddite Reading of Penn's Treaty with the Indians", *American Literary History*, 2000. Argudiatzen du ezen "natibo amerikarrek partaidetza aktiboa, edo beren modukoa, izan zutela merkatu globalean, eta horretaz gain askok eta askok aurre egin ziotela, agerian, teknologia britainiarrak kontsumitzaile eta ikusle papera atxikitzen zien moduari". [itzuli]
7. Aipatua in Neil Harris, *The Artist in American Society* (Chicago, IL, University of Chicago Press, 1966), 36. or. [itzuli]
8. *Ibid.* 36. or. [itzuli]
9. *Port Folio* magazina, 1810, aipatua in William Gerdtts, "The American 'Discourses': A Survey of Lectures and Writings on American Art, 1770-1858", *American Art Journal*, 1983ko uda, 75. or. [itzuli]
10. Frank H. Sommer, "Emblem and Device", *Art Quarterly*, 24. lib. (1961), 73.-74. or. [itzuli]
11. Gai honen garapena in Angela Miller, *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875* (Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993). Churchen *Ingalaterra Berriko Paisaia* lanari buruzko nire argudioa testu horretatik ondorioztatua da. [itzuli]
12. Elizabeth Johns. "The Farmer in the Work of William Sidney Mount", *Journal of Interdisciplinary History*, 17. lib. (1986ko uda), 259. or. [itzuli]

13. John Muscalus, *Popularity of Wm. S. Mounst's Art Work on Paper Money, 1838-1865* (Birgdeport, PA, Historical Paper Money Research Institute, 1965). [itzuli]
14. "American Artist", Harper's Weekly, 11. lib. (1867ko maiatzak 4), 274. or., aipatua in John Davis, "Eastman Johnson's Negro Life at the South and Urban Slavery in Washington, D.C.", *Art Bulletin*, 80. lib. (1998ko martxoak), 87. or. [itzuli]
15. S.G.W. Benjamin, *Art in America: A Critical and Historical Sketch* (New York, Harper and Bros, 1880). [itzuli]
16. "American and Foreign Art", *The New York Times*, 1878ko azaroak 9, aipatua in Laura Meixner, *French Realist Painting and the Critique of American Society, 1865-1900* (Cambridge, Erresuma Batua, Cambridge University Press, 1995), 58. or. [itzuli]
17. Clarence Cook, 1888an idatzia National Academy-ren urteroko erakusketari buruz, in *Studio*, 1888ko ekaina, 112. or. [itzuli]
18. *Appleton's Journal*, 1879ko maiatza, 471. or., aipatua in Margaret Conrads, *Winslow Homer and the Critics: Forging a National Art in the 1870s* (Princeton, NJ, Princeton University Press eta Nelson Atkins Museum of Art, 2001), 162. or. [itzuli]
19. Henry James, "Pictures Lately Exhibited", *Galaxy*, 1875; berrinprimatua in John L. Sweeney, ed., *The Painter's Eye* (Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1989), 96.-97. or. [itzuli]
20. Saint Louis Exposition and Music Hall Association, Fifteteenth Annual Exhibition, Art Department Illustrated-en katalogoa, 5. or. Aipatua in Julie Dunn-Morton, *Art Patronage in St. Louis, 1840-1920*, doktore tesia (Newark, NJ, University of Delaware. 2004). [itzuli]
21. Michele Bogart, *Artists, Advertising, and the Borders of Art* (Chicago, IL, University of Chicago Press, 1995). [itzuli]
22. Rebecca Zurier, Robert Snyder eta Virginia Mecklenburg, *Metropolitan Lives: The Ashcan Artists and Their New York* (Washington, D.C., Smithsonian Museum of American Art, 1995). [itzuli]
23. Joseph Stella, aipatua in John Kasson, *Amusing the Million Coney Island at the Turn of the Century* (New York, Hill and Wang, 1978), 88. or. [itzuli]
24. Michael Leja, *Looking Askance: Skepticism and American Art from Eakins to Duchamp* (Berkeley, CA, University of California Press, 2004). [itzuli]
25. Thomas Hess, *Barnett Newman* (New York, Museum of Modern Art, 1971). [itzuli]
26. Barnett Newman, "The First Man Was an Artist", *Tiger's Eye* (1947ko urria), 59. or. [itzuli]
27. *Ibid*, 59. or. [itzuli]
28. Ethel Schwabacher-ekin elkarrizketa, 1954ko azaroak 7; aipatua in James Breslin, *Mark Rothko: A Biography* (Chicago, IL, University of Chicago Press, 1993), 356. or. [itzuli]
29. Selden Rodman, *Conversations with Artists* (New York, Devin-Adair, 1957), 93.-94. or. Enfasia Rothkorengan dago. [itzuli]
30. Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s* (New Haven, CT, Yale University Press, 1993). [itzuli]
31. "Hona hemen Estatu-Departamentuak 1989an iritsarazi zitana, nire obretakoren bat Enbaxadara eta Arte-Programara bidal nezala eskatuz. George Bernard Shawen aipu bikaina bat du, honela dio: "Torturaz aparte,

artea da armarik limurtzaileena”. Eta nik ez nekien Estatu-Departamentuak torturari uko egina zionik –seguruenik horretarako asmorik ere ez dute izango—; aitzitik, bitarteko biak ari da erabiltzen. Dena den, errepara iezaiozu gutunari zeren eta, eman nahi dizuten mezuak ihes egin ez diezazun, Franz Kline bat erreproduzitzen dute [espresionismo abstraktuko koadro bat], argi eta garbi azaltzen baitu programa horren bitartez zer lortu nahi duten. Oso gutun interesgarria da, begi-bistakoa da eta”.

“Here is something the State Department sent to me in 1989, asking me to submit work to the Art and Embassy Program. It has this wonderful quote from George Bernard Shaw, which says, ‘Besides torture, art is the most persuasive weapon’. And I said I didn’t know that the State Department had given up on torture –they’re probably not giving up on torture- but they’re using both. Anyway, look at this letter, because in case you missed the point they reproduce a Franz Kline [Abstract Expressionist painting] which explains very well what they want in this program. It’s a very interesting letter, because it’s so transparent”. Felix Gonzalez-Torres, Robert Storr-ekiko elkarrizketa, Art Press, 1995eko urtarrila. [\[itzuli\]](#)

32. Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’”, in *Against Interpretation* (New York, Dell, 1966). [\[itzuli\]](#)
33. Benjamin Buchloh, “Andy Warhol’s One-Dimensional Art”, in Kynaston McShine (ed.), *Andy Warhol, A Retrospective* (New York, Museum of Modern Art, 1989). [\[itzuli\]](#)
34. Allan Kaprow, “Should the Artist Become a Man of the World?”, *Art News*, 1964, berrinprimatua in Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* (Berkeley, CA, University of California Press, 1994). [\[itzuli\]](#)
35. Anne Umland, *Projects: Felix Gonzalez-Torres* (New York, Museum of Modern Art, 1992). [\[itzuli\]](#)
36. Nancy Campbell, “The Oscillating Embrace: Subjection and Interpellation in Barbara Kruger’s Art”, *Genders*, 1988ko udaberria. [\[itzuli\]](#)
37. Walter Benn Michaels, *The Shape of the Signifier: 1967 to the End of History* (Princeton, NJ, Princeton University Press, 2004). [\[itzuli\]](#)