

Expresionismo Abstraktua

GUGGENHEIM BILBAO

EKUAZIO AMAIGABE BAT	3
“ASKATASUN ESPIRITU BERRI BAT”:	
ESPRESIONISMO ABSTRAKTUA GERRAOSTEKO EUROPAN	33
KOMUNITATE INPROBISATU BAT	57
FEMINISMOA GEHIENBAT MASKULINOA ZEN GIROAN:	
NOLA BI EMAKUMEK ARTE-MERKATU BAT ABIAN JARRI ZUTEN.....	69
KRONOLOGIA.....	92

EKUAZIO AMAIGABE BAT

DAVID ANFAM

SARRERA

“Taldeei izenak ezarri, normalean, ezagutzen ez dituztenek edo gorroto dituztenek ezartzen dizkiete”. David Smith¹

Zergatik ez ekin Espresionismo Abstrakturako bideari, arin-arin eta besterik gabe, orainaldi errespetugabe baten sentiberatasunetik abiatuta? Azken batean, Espresionismoaren adierazgarri nagusiak orain dela ehun urte baino gehiago sortuak dira, seriotasun osoz betea dute beren gain hartutako zeregin estetikoak, eta seriotasun hori artearen alderdi guztietan islatuta ageri da egun. Urrutirago gabe, *Contraband* izeneko polizia-filmean (2012, Baltasar Kormákurrek zuzendua), billete faltsu eta kokaina kargamentu bat Panamatik Estatu Batuetara olana batez estalitako furgoneta batean eramatearen inguruan egituratzen da ekintza. Protagonisten kargaontzia New Orleansera iristen denean, Ameriketako Estatu Batuetako aduana-agenteek olana margoz titakatua baino ez dute aurkitzen: billeteak itsasora boteak izan dira eta droga, konfiskatua. Orduan, trafikatzaileretako batek furgoneta erosten du berriro. Hau ustekabea! Lapurtutako olana Jackson Pollocken margolan bat da, ordu arte filmaren muina izan den kontrabando arriskutsu hori guztia baino askoz ere balioetsuagoa dena. Lortu da helburua.

Hala, xehetasun ñimiño batek —trama konplexu horretan egindako norabide-aldaketa trebe batek— leiho txiki bat irekitzen dio perspektiba zabalago bati. Hain zuzen ere, *deus ex machina* zinematografiko horren atzean kultur suposizio asko ezkututzen dira. Besteak beste Pollock —Pablo Picasso eta Andy Warholekin batera— artista moderno nabarmenetako bat delako pertzepzioa, haren obrak hondakin-nahaspila hutsa direlako konstatazioa, eta materia arrunt hori, behin plazara aterata, urte bihurtzearen prozesu konkomitantea. Beste kasu askotan bezala, errealtatea eta fantasia nahasten dituzte mito horiek. Egia da, adibidez, duela gutxiko enkanteetako errekorrek Pollocken lanaren balioaren gorakada ikaragarria berresten dutela, baina ez da gutxiago egia hitz ospetsu hauekin erantzun ziola hark 1950ean kritikoa bati: “Kaosa, baita zera ere!”². Pollockek ondo zekien noski zer zeukan aurrean. Xehetasun kontrajarri horiek eratzen dute Espresionismo Abstraktuaren geruzetako bakoitza, batez ere haren gorputzezko hizkuntza —nolabait esatearren— zaluki higitzen bide delako goi kulturaren eta behe kulturaren artean, bohemio-bizitza txirotuaren eta aberastasun lotsagarriaren artean.

Gure helburuetarako, ordea, historia osoa da benetan kontatzen duena. Ez da soilik Pollocken arrakasta enblematikoa bihurtu dela bere horretan, baizik eta XX. mendeko gertaera artistiko funtsezkoetako bat bezala etiketatu duela Espresionismo Abstraktua bera ere, zeinak oihartzuna izaten jarraitzen baitu gaurko egunetan ere. Liburu edo erakusketa oso bat eskaini geniezaioke Espresionismo Abstraktuak utzitako ondare zabalari, baina ez dugu halakorik egingo oraingo honetan. Aski izango dugu

gogoraztea, entretenimenduaren alorrean betiere —horrek ere toki bat hartzen baitu gure kulturean—, Pollocken biografia film baterako gaia izan zela 2000an, Ed Harrisen izen bereko *biopic* batean (Oscar sari baten irabazlea), geroago Mark Rothkorena bezala John Loganen *Red* filman (2009, Tony sari baten irabazlea), edota haren margolanetako bat *Mad Men* (2007–2015) telesail ospetsuan agertu zela. Hala bata nola bestea dokumentazio zorrotza eta espekulazio interpretatiboa nahasten dituzten biografia banatan aztertuak izan dira, gainera. Hori guztia, ordea, beste hainbat alorretan ere daukaten itzal handiaren izeberg punta baino ez da. Hona alor horietako zenbait: rock taldeak, enkante-etxeak, moda-estiloak, faltsifikazio-eskandaluak eta abar³. Edonola ere, protagonismo horrek eragindako domino-efektuak garbi erakusten du Espresionismo Abstraktua gure artean gelditzeko etorri zela. Ikuspegi akademikotik begiratuta bada datu aipagarri bat: 1995ean, E. H. Gombrichek bere *Artearen historia* eguneratuta argitaratu zuenean —arteari buruzko historiako libururik salduena da—, azken kapitulu berriari hasiera emateko aukeratutako lana, eta liburuko irudi zabalgarri bakarra, Pollocken *Bat* (31. Zenbakia, 1950) [*One (Number 31, 1950)*] izan zen⁴. Pollocken estatusa hierarkia modernoaren barruan segurtatzeko ahaleginaz eta haren agorrezinezko sormen-gaitasunaz gain, Gombrichek aukeratu izanak honakoa galdetzeraz garamatza: ea nortzuk izan ziren espresionista abstraktuak, eta, aldi berean, ea haiek definitu zituen ezer egon zen.

Erraza da erantzuna: inoiz ez da kontsentsu bat egon, eta segur aski inoiz ez da egongo. Hori bai, badago izen multzo bat, fenomeno berritzaile hau agertzen hasi zenetik (New Yorken, 1940ko hamarkadan) gaur egunera arte nahiko konstante iraun duena. Berriz ere ondo etorriko zaigu argumentu herrikoi bat gaiari ekiteko. 2010ean, Ameriketako Estatu Batuetako posta-zerbitzuak hamar aleko oroitzapenezko zigilu-bilduma bat atera zuen, Espresionismo Abstraktuko zenbait artelan ezagutzera emateko. Haien artean ez ziren falta, noski, ez Pollock ez Rothko. Beste zortzi izenak ere (ordena alfabetikoan jarrita) aipagarriak dira: Willem De Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hofmann, Joan Mitchell, Robert Motherwell, Barnett Newman eta Clyfford Still. Mitchell ez beste guztiak Espresionismo Abstraktuaren definizioan, literaturan, pertzepzioan eta zabalkundean agertu izan dira gutxi gorabehera azken zazpi hamarkadetan zehar. Denak daude hemen; eta horiez gainera, baita Philip Guston, Franz Kline eta Jack Tworkov ere, besteak beste. Bere ibilbidearen hainbat unetan, Gustonek zubi-lana egin zuen, nolabait, pinturaren erabateko ezabapenaren eta irudikapenaren areagotzearen artean. Sinesgaitza bada ere Kline ez da agertzen zigilu-bildumako margolarien artean, eta Tworkov, berriz, keinu-pinturaren ordezkari garrantzitsuenetako bat izan zen 1950eko hamarkadan. Mitchellen izena zerrendan agertzeak, ordea, mahai gainera ateratzen du kanonaren gai korapilatsua.

Kanonak konbikzioaren eta halabeharraren arteko halako nahasketa batez osatuta daude, kalitate estetikitik datorren plazeraren eta joera irauli edo berritzeko nahi ezeztatzaile baten konbinazio batez⁵. Haien erdiguneak egonkorak izan ohi dira; ertzak, berriz, aldakorak. Artearen eta arte-sortzaileen berezko dibertsitatea kontuan harturik, harrigarritzat jo liteke kanona osatzen duten izenen zerrenda, urteak joan urteak etorri, hain gutxi aldatu izana. Kritikariak, artearen historialariak edo komisarioak ez dira ia inoiz ausartu, zeinahi ere den Espresionismo Abstraktuari buruzko beren ikuspegia, Pollock, Rothko edo De Kooning *persona non grata* izendatzera. Mitchell, berriz, ertzetatik erdigunera eramandako artista baten adibide bat da. Bigarren belaunaldi batekoa zelako argudioa erabil zitekeen hori arrazoitzeko. Ez da hala ordea. Izan ere, gazterik hartu zuen parte (1951n) *Ninth Street Art Exhibition* erakusketa historikoan, non 1880 eta 1927 urteen artean jaioetako artisten lanak jarri baitziren erakusgai⁶. Egia esan, emakumea izateagatik, beste ezergatik baino gehiago, izan zen bazterreratua⁷.

Zentzugabea litzateke pentsatzea espresionista abstraktuen eta haien jarraitzaileen jarrerak beren garaiko batez besteko herritarrenak baino hobeak zirela sexismo kontuetan. Zergatik izan behar zuten? Beste era batera esanda, eta Michel Foucault filosofo frantsesaren termino bat erabiliz, *épistème* bat partekatu zuten, hau da, denbora-bitarte jakin baten mugen barruan pentsatua izan daitekeen guztia —aurreiritziak barne— batura edo paradigma⁸. Feminismoak apenas izan zuen tokirik denbora-esparru horretan. Espresionismo Abstraktuaren defendatzaile Clement Greenberg nonahikoak zaintzen zituen haren mugak. Oso kritikari ona izanagatik, idatzi zuen guztian islatu zituen bere aurreiritzi ideologiko guztiak; eta ez ziren gutxi. Bere 1.269 orriko kritika- bilduman behin baino ez du aipatzen Mitchell, eta iragaitzaz bezala. Halaber, Greenbergek garrantzia kendu zion Janet Sobelen “*all-over*” sare-lanek Pollocken palinpestoetan izan zuten eraginari, haien artean antzekotasunak egon badauden arren. Antzeko beste arrazoi batzuk tarteko, eta baita Jacksonen itzalean egon zelako ere beti, Pollocken emazte Lee Krasner bera ere ahanzturaren putzuan sartuta egon zen denbora luzean. Kointzidentzia hutsa al da Krasner eta Mitchell feminista, gizonezkoetako batzuk ez bezala, artista hobeak eta ausartagoak bilakatzea haien kontrako erresistentzia gutxitu ahala? Haien azken maisulanak —*Begia da lehen zirkulua* (*The Eye Is the First Circle*) eta *Agur egiten dizut, Tom* (*Salut Tom*), hurrenez hurren— laburbiltze monumental eta zirraragarriak dira, gizonezkoen azken sorkuntza-lanekin alderatuta, zeinak barnerakoiagoak izaten baitira sarritan⁹.

Aintzat hartua izatea merezi du, halaber, Nina Leen-en “The Irascibles” izeneko argazkia, *Life* aldizkarian argitaratua 1951ko urtarrilaren 15ean eta behin eta berriro erreproduzitua. Argazkian, horrela deitu zitzaion (“Odolberoak”) artista talde bat agertzen da, Metropolitan Museum of Art-eko AEBko pintura garaikideaz erakutsia zuen ikuspegi erreakzionarioaren aurka protesta egiteko presaka elkartua. Argazki hau behin eta berriro erreproduzitu da [...] ez baitago talde horren antzeko beste irudirik, hainbeste kide toki batean elkartuta agertzen dituenik. Argazkiaren konposizioa, baina, arbitrario samarra da. Fritz Bultman, Odolberoek Metropolitan Museum of Art-eko egindako eskaeraren sinatzaileetako bat —eta artista abstraktu bikaina, baina ezezaguna—, ez da bertan ageri. Aitzitik, bertan da Jimmy Ernst, Espresionismo Abstraktuarekin inolako zerikusirik izan ez zuena. Heda Sterne, berriz, beste guztien gainetik agertuagatik, emakume-lorentzi baten papera betetzen du argazkian. Zoritxarrez, Sterne, ona izanagatik, ez zen goi-goit mailako artista izatera iritsi. Kanonak zehazteko orduan, aurreiritzien eta beste faktore kaltegarri batzuen kontra borrokatu behar da, baina inola ere ez (teoria garaikideren bati jarraituz) ezagutzaren eta kalitatearen kontura: loreontziak ez dira eskubide osoko moneta; hain gutxi kuotak. Hala generoan nola arrazan.

Norman Lewis artista afroamerikarrak parte hartua zuen 1950eko hamarkadan Studio 35 delakoan egin ziren Artista Saio historikoetan, eta bakarkako debuta egin zuen 1949an, Willard Gallery-n, Elaine De Kooningen laudoriozko hitzak jasoz, baina, hala ere, inoiz ez zen espresionisten artean onartua izan. Soilik azken urteetan, haren obra sotil eta obsesiboa, bere kideen lan batzuen gainean egindako bariazio zorrotzak barne direla, merezi zuen aitorpena jasotzen hasi zen¹⁰. Odolberoek taldeko gainerako kideei dagokienez, William Bazotes, Richard Pousette-Dart, Theodoros Stamos eta Bradley Walker Tomlinek aitorpen handia jaso zuten denbora luzean, nahiz eta inoiz ez zuten lau “izen” handien liga berean jokatu. Haien obrak arreta handiagoa eskaintzea merezi du. Azkenik, Ad Reinhardtek posizio zentral bat hartzen du argazkian, baina atzeko lerroan. Kokapen horrek badu zerbait propio bilatutakotik. Reinhardtek gogotik zirikatuta zituen bere kideak, beren gehiegikeria erromantikoak aurpegiaratu, eta nahita alden du zen, beraz, ildo nagusitik. Aldi berean, kolorearekin eta konposizio-

absolutuekin hartu zuen konpromisoak —eragiketa matematiko bateko gaiak balira bezala, buru-belarri ibili zen haien atzetik, azken egearaino iritsi nahiz— aparteko toki batean kokatzen dute.

Geografiak eta hedabideek ere garrantzi handiko papera jokatu dute honetan guztian. Bada Espresionismo Abstraktua izendatzeko beste modu bat: “New York School” esaten diote. Ironikoa bada ere, deitura horren sorburua New York hiritik kanpo dago: izan ere, erakusketa baten titulua izan zen, aurrena 1951n, Beverly Hillseko Frank Perls Gallery-n, eta geroago 1965ean, Los Angeles County Museum of Art-en (LACMA) egin zena. “Espresionismo Abstraktua” izenak dituen inplikazio guztiak jasotzeko ahalmenik gabea, itxuraz, “New York School” deitura arrunt baztertua izan da, besteak beste alde batera uzten duelako Mendebaleko kostaldea (Sam Francisek 1950eko hamarkada Parisen eman zuela ez aipatzearen). New York School izenak herren egiten du alde askotatik: ez du jasotzen, adibidez, Pollock eta Still ezin mendebaldarragoak zirela (Motherwell bera ere Washington estatukoa zen sortzez); Rothkok abstrakzioaren munduan egin zuen aurrerabidea San Frantziskoko egonaldiari esker egin zuela, 1946an, Stillekin batera; ez du aitortzen Francis eta Mark Tobey bezalako artisten meritua (eremuaren eta keinu-trazuaren erabileragatik bakarrik Espresionismo Abstraktuaren barruan kokatu beharrekoak biak), edota Minor White argazkilariarena, 1940ko hamarkadaren bukaeran Kaliforniako Arte Ederretako Eskolan (CSFA) irakasle aritutakoa, Stillekin batera. Gainera, aipatu eskolarekin gehienbat erlazionatutako artista multzo bat Espresionismo Abstraktuaren ordain sanfrantziskotarra bezala deskribatua izan da, eta ez arrazoi gutxirekin¹¹. Hemendik kanpo utzi izanak zerikusi gutxiago du taldearen kalitatearekin edo garrantziarekin, lerro banatzaileak nonbait jartzeko behararekin baino: izan ere, Henry Jamesek era gogoangarrian adierazi zuen bezala, loturak egiteko aukerak amaigabeak baitira¹².

Hedabideei dagokienez, ikuspegi kultural batetik begiratuta, argazkigintza ez da, bere horretan, arte edertzat hartua izan duela oso gutxi arte. Hala, Sandlerren *The Triumph of American Painting* (1970, Pintura iparamerikarraren garaipena) argitaratu zenean, White eta Aaron Siskind, adibidez, lan horren irismentetik kanpo geratu ziren; baita Hans Namuth bera ere, nahiz eta Pollocken jardunaz egindako irudi zirraragarriak, hala finkoak zein mugimendudunak, neurri berean bereganatu zuten idazle eta artisten irudimena¹³. Hala ere, bai Siskindek, bai Whitek, bai Barbara Morganek ezaugarri asko partekatzen dituzte espresionista abstraktuekin: batez ere naturaren immanentziaren tratamendua eta energia eta mugimendua (Pollocken hitz ospetsu haiekin esateko) idazketa arinaren eta gorputz keinuek sorturiko ideogramen bidez ikusgai egiteko helburu nagusi hori. Pinturarekin konparatuta, eskulturak —pinturaren aldean bigarren mailan beti— denbora pixka bat behar izan zuen eszenan sartzeko. David Smithek beti adierazi zuen beste bat gehiago bezala sentitzen zela bera beste pintoreen artean, eta haren eskultura-lanek, behin eta berriro, elkarrizketa isilak dituzte, nolabait esatearren, margolari garaikideen lanekin. *Hudson ibaiaren paisaia* (*Hudson River Landscape*), adibidez, Smithek Pollocken “lerroa pentsamendu gisa” planteamendu delikatuari emandako erantzuna da neurri batean, eta *Blackburn, irlandar errementari baten kanta* (*Blackburn: Song of an Irish Blacksmith*) bihurria, ondo egokitzen da Gorky-ren biomorfismo bilduarekin.

Aurreko faktoreak kontuan hartuta, saiakera honen helburuetako bat XXI. menderako Espresionismo Abstraktu bat ezagutzera ematea da. Espero izatekoa da hobeto ulertzen lagunduko digula fenomeno hau, neurri batean New Yorkeko eragin-gunetik kanpora aterea izan dena, bost hamarkada baino gehiago hartzen dituen, oraindik ere eztabaida mediatiko eta generokoetara —besteak beste— irekita

dagoena¹⁴ eta, eszena nagusia bigarren mailako jokalariz bete arren, panoramika orokorra bistatik galtzen ez duena. Ez dugu ahaztu behar, gainera, 1959. urtera arte egin beharko genukeela atzera gai honen inguruko azken berrikusketa garrantzitsua aurkitzeko Europan. Berrogeita zazpi urte geroago, Espresionismo Abstraktura hurbiltzeko beharra sentitzen dugu berriro ere, mugarri nagusiak — Pollocken pintura-isuriak, De Kooningen pintzelkada garratzak, Rothkoren ispilatze kromatikoak eta Newmanen espazio continuum transzendentalak— ikusiz atsegin hartuz, baina erne beti haren zokomoko eta zirrikitu ezezagunetara, sormenezko panoramika horretan dauden alderdi guztiak (asko eta elkarren artean ezberdinak izaki) behar bezala antzeman ahal izateko. Era horretako hurbilketa batek Espresionismo Abstraktua zer zen galdetzea eskatzen du ezinbestean.

Adierazgarria iruditzen zait Espresionismo Abstraktua deskribatzeko orduan, orain arte, “higikunde” ez baizik “fenomeno” hitza erabili izana nire saiakera honetan, baina hori da, hain zuzen, kontzeptua bere osoan har dezakeen hitz bakarra. Horrek badu, noski, bere logika. Espresionismo Abstraktua ez zen inoiz artista talde txiki eta kohesionatu bat izan; kubismoa ez bezala, adibidez, Picasso, Georges Braque eta Juan Grisekin. Alderantziz baizik: artista multzoak, New Yorken bertan jaioetakoez gain —Newman eta Gottlieb—, AEBko lurraldearen luze-zabal osoa hartzen zuen, hasi Wyomingo Codytik (Pollock), eta Indianako Decatureraino (Smith). Still, adibidez, Washington estatuan eta Albertan (Kanada) hasia zen margotzen, jada 1920an, eta 1950 arte ez zen kokatu New Yorken; hamaika urte baino ez zituen eman han. Beste artista batzuek leku guztiz desberdinetan zuten jatorria, hala nola Armenian (Gorky) eta Rotterdamen (De Kooning). Era berean, aurreko beste mugimendu batzuek (Suprematismoa, Futurismoa, Surrealismoa) ez bezala, espresionista abstraktuek apenas argitaratu zuten manifesturik, apenas egiten zuten adierazpen teoriko aipagarriak. Espresionismo Abstraktuaren inguruko “teoria”, inondik ateratzekotan, artista norbanakoaren adierazpenetatik atera beharra dago, baina baita 1940ko hamarkadan argitaratu zen aldizkari batetik —*The Tiger’s Eye*— ondorioztatu daitekeenetik ere¹⁵. Nolanahi dela ere, Erromantizismoan eta haren itzal luzean kokatu ohi da haren abiaburua. Salbuespen baten gauzarik antzekoena Rothkok eta Gottliebek 1943an *New York Times* egunkarira idatzi zuten artikulu bat izan zen, oso testu interesgarria Espresionismo Abstraktuaren oinarritzko printzipioetako batzuk zertan dautzan ulertzen hasteko. “Pentsamendu konplexuaren adierazpide sinplearen alde gaude”, idatzi zuten Rothkok eta Gottliebek, eta zera erantsi ondotik: “oso zabaldua dago pintoreen artean ez duela hainbeste axola zer margotzen den, ondo margotuta badago. Hori da, hain zuzen, akademizismoaren funtsa. Ez dago ordea margolan onik gairik ez duenik. Guk diogu funtsezkoa dela gaia, eta tragikoak eta atenporalak direla garrantzizko bakarrak”¹⁶. Baieztapen horiek baliagarriak dira soilik baldin eta edukia estiloaren gainetik —eta mezua bitartekoaren gainetik— jartzen duten joera moderno horietako bat bezala definitzen badute Espresionismo Abstraktua. Bigarrenik, iruditeria heldu baten “forma handiek” (Rothko eta Gottlieb berriro ere) berehalakotasuna transmititu nahi dute —Newmanen kromatismoa, Stillen osinak, Smithen altzairu zutak—, eta, aitzitik, haien ondorio emozional eta intelektual askotarikoak alderantzizko proportzioan ematen dira, zintzotasun formalak konplexutasun intelektuala barne hartzen duen neurrian. Behin berriro, analogiak Erromantizismoa seinalatzen du, bai eta sinboloaz duen ikusmoldea ere: esanahiz betea dagoen eta aldi berean berbalizazioa mehatxatzen duen irudi bat.

Izan ere, sinbolismoa —hots, Erromantizismoaren ondorengo bat— da agian Espresionismo Abstraktuaren aitzindari esanguratsuena. Sinbolistek emozioz hanpaturiko arte batean sinesten dute; arte hori kolorean eta lerroan funtsatzen da emozioak transmititzeko, eta irudia nabarmentzen du

gogoaren eta naturaren egoeren baliokide bezala, edo (Charles Baudelaire poeta frantsesaren hitzetan esateko) “korrespondentzia” gisa. Hala, Motherwellen *Mallarmen beltxarga* (*Mallarmé's Swan*, 1944) eta Kline-ren *Requiem* (*Requiem*), eta, jakina, *Siegfried* (1958) —Wagnerren opera gogorarazten diguna— bezalako tituluak, elkarrekin zerikusirik gabeak, aurki daitezke aipamen-izaeradun titulu-multzo horren barruan. Ez da harritzekoa, beraz, Pollock XIX. mendeko margolari erromantiko-sinbolista Albert Pinkham Ryder estatubatuarraren miresle izatea gaztetan; edota Stillen hasierako lanetan Vincent van Gogh-en eragina nabaritzea; edota Motherwell arteari buruzko teoria sinbolistak ikertzen aritu izana ikasle garaian, Harvard-en; eta Rothkoren 1930eko hamarkadako lanetan besteak beste Edvard Munch-en elementuak aurkitzea¹⁷. Izan ere, Munchen garrantzia ez datza soilik Espresionismoaren aurrekariak —oro har— pertsonifikatu izatean —hau da, arteak barne emozioak kanpora ditzakeelako ideian—, baizik eta, baita ere, artistaz duen ikuspegiari, ordezkari erlijio baten *de factoko* apaiz gisa ikusten baitu hura.

Munchek 1889an idatzi zuen bezala: “Eszena hau ikusten duen jendeak, haren izaera sakratuaz jabeturik, kapela erantziko du, elizan balego bezala”¹⁸. Antzeko zerbait adierazi zuen Rothkok beste hitz hauekin: “Axola zaidan bakarra gizakien oinarritzko zirrarak adieraztea da: tragedia, estasia, halabeharra [...] eta nire margolanen aurrean jendea, lur jota, negarrez hasteak oinarritzko giza zirrara horiek *komunikatzeko* gaitasuna dudala erakusten du [...]. Nire margolanen aurrean intzirika hasten direnek neronek haiek margotzean sentitu nuen esperientzia erlijioso berbera bizi dute”¹⁹.

la ezinezkoa da Espresionismo Abstraktuaren osteko artisten artean halako baieztapen suharra egindakoren baten berri ematea. Antzeko era batean, bai Newmanek bai Stillek goren mailara iristeko zuten kezka —XIX. Mendeko Erromantizismoaren giltzarria— bat zetorren beraien ikusmoldearen funtsezko muina “ideian” zetzalako uste sendoarekin. Behin berriro, teologia estetiko moduko bat dugu esku artean, barnekotasuna —hau da, musika klasikoan *Innigkeit* hitzak definitzen duen *pathos* modu hori— adierazpenaren funts nagusitzat duena²⁰. Azken batean, zer da, bada, ideia bat, ez bada barruan daramagun zerbait? Newmanek honela adierazi zuen bere ideologia: “Gure *katedralak* Kristoren izenean, edo gizakiaren edota ‘bizitzaren’ izenean eraiki ordeztu, geure buruan pentsatuz, geure sentimenduak gogoan hartuz eraikitzen ditugu guk”²¹. Bistan denez, Espresionismo Abstraktuak eskuan darama bihotza. Batetik, kontrakoek zaharkitutzat jotzen dute sentsibiltate hori, benetakotasunari, inmanentziari eta aurari buruzko eszeptizismo estetiko guztiak —Dadaismotik Pop Arteraino eta harago ere zabalduta— ahulduta daudela diote. Bestetik, artea zirrarak adierazteko hizkuntza gisa ikusten dutenen fedea agurgarriagoa da oraindik, eta kontra egiten zailagoa, nahiz eta badakigun sentimenduak ez direla hain aise ateratzen —ez behintzat hortzetako pasta tututik bezain aise—, eta eskema formal batzuen bitartekotza behar izaten dela horretarako. Hain zuzen ere forma horiek ematen diote “abstraktutasuna” Espresionismo Abstraktuari.

Gure fenomeno hau estilistikoki denifinitu nahi izatekotan, ezinbestekoa dugu ohartzea inoiz ezingo dugula haren zirkulua, nolabait esatearren, lauki bihurtu. Gehienez ere, haren polaritateak bereizi ahalko ditugu, mutur horiek haren ezaugarri nagusitzat harturik. Hala, Reinhardten “*azken margolanek*” bere pertzepzio-mugetaraino eramaten dute abstrakzioa, gure begirada bera desafiatuz, geure buruari galde diezaiozun non hasten eta non amaitzen den ikusgai dena; aitzitik De Kooningen “emakumeak” emakumezkoen sexuaren esplorazio erdiragarri bat dira. Reinhardtek munduz kanpoko intenporalitate bat eta garbitasun bat lortzeko zuen nahiaren aurrean, De Kooningek tazituki onartzen zuen arteak ez

zuela inoiz inor ez baketsu ez puru bihurtzen, eta “arrunkeriaren melodraman” harrapatuta sentitzen zela. Horrelakoak dira Espresionismo Abstraktua eratzen duen eredu bakarraren mutur banatan kokatutako aurkakotasunak. Newmanek, Rothkok eta Stillek sublimetasunaren bilaketan egindako lanari aurre eginez, hor ditugu bai De Kooningen erotismo lurtarra, bai Hofmannen lirismoa eta bai Klinek metropoliari egindako pinturazko ereserkiak ere. Pollocken konplexutasun hiperaktiboak eta Gustonek denboraz eta oroimenaz egindako gogoeta malenkoniatsuak elkarren oso bestelakoak dira. Gorkyk eta Tobeyk kaligrafia katramilatuak goraipatzen dituzte, eta Newmanek eta Rothkok, berriz, kolorearen eta neurriaren alde egiten dute erabat, iluntasuna bera gai bihurtzen den bezala De Kooning, Lewis, Motherwell, Nevelson eta Milton Resnickentzat zenbait alditan. Siskindek eta Whitek metaforak aurkitu zituzten graffitietan eta naturan; Smithek xirmi-xarmaz atera zituen bere jagole kriptikoak altzairu soldatutik. Antitesiak eta ardatzak *ad infinitum* luza ditzakegu ia, baina fenomenoak zer norabide hartu zuen argi dago. 1950ean, De Kooningek ezin hobeto adierazi zuen bere kideek beren ustezko batasunaren inguruan zuten iritzia, esan zuelarik: “Hanka-sartze itzela litzateke geure buruari izen bat jartzea”²². Hala ere, atzera begiratuz gero, garbi ageri da *abstraktu* eta *espresionismo* direla oraindik ere sare artistiko zabal honen benetako dimentsioa eta indarra hobekien adierazten duten hitzak.

JATORRIA ETA EBOLUZIOA

“Giza irudiaren gainean interesa duen belaunaldi batekoa naiz ni”. Mark Rothko²³

Espresionismo Abstraktuak 1930eko hamarkadan du jatorria. Hala ere, duela oso gutxi arte, hastapenetako hamar urte horiek gutxietsi dituzte, azterketa zorrotz baten atariko ez-duin bat balira bezala. William C. Seitzek 1955ean idatzi zuen saio aitzindari eta erudituan (doktoresia, 1983. urtera arte argitaratu gabea) garrantzi handixeagoa eman zien 1940ko eta 1950eko hamarkadei, aurreko urteetan ere obra interesgarri batzuk egon arren. Gai honi eskaini zitzaion lehen lan garrantzitsuan, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* delakoan (1970), Irving Sandlerrek gehiago azpimarratu zituen oraindik Seitzek lehenago seinalatutako hamarkada horiek beroriek. Erraza da aurkitzen horren zergatia: teologia modernoak Espresionismo Abstraktuaren ikasketa-kurbaren beharra zeukan irudikapena edo irudigintza suntsitzeko, bere helburu abstraktuen mesedetan. Murritzeta moderno mota horiek atzean utziz gero, aise antzeman dezakegu non duen bere abiapuntua Espresionismo Abstraktuaren etenik gabeko ibilbideak. Izan ere, lehen sarraldi horiek, askotan, era harrigarrian iragartzen zuten iristeko zegoena, artistek beren oinarritzko arrangurak inoiz utzi ez eta, besterik gabe, mezuak formulatzeko bide berriak aurkituko balituzte bezala.

Espresionismo Abstraktua izango zenaren lehen zantzuen ezaugarri bereizgarria hura eratu zeneko arragoa da, krisiak eta apokalipsiak biltzen dituen, muturreko etsipen egoeratan sorturiko giza harremanen multzo bat bezala ulerturik hor apokalipsia²⁴. Xehetasun handitan sartu gabe esan dezagun iragan mendea ez zela dena, eztiki esatearren, maitagarri ipuin bat izan, aurreko mendeko egonkortasun handi samarreko egoerarekin alderatuta behintzat. Bigarren Mundu Gerra baino lehen, bata bestaren ondotik etorri ziren mundu mailako hondamendi historikoak: Lehen Mundu Gerra, Depresio Handia, Espainiako Gerra Zibila. Espresionista abstraktuak, esan beharrik ez, ez zeuden

ohituago gerrako giza triskantzeta beste edozein pertsona baino. Motherwellen *Espainiako Errepublikari elegiak (Elegies to the Spanish Republic)* margolanak, haren helduaroko lanetako bat izateaz gainera, barne doluko ekintza bat irudikatzen zuen: “Elegia espainiarrak ez dira adierazpen politiko bat, baizik eta hondamendi ikaragarri bat gertatu zela ez ahazteko nire ahalegin partikularra”²⁵. Maila pertsonaletik politikora aldatuta, Smithen *Desohorearen dominak (Medals for Dishonor)* direlakoek antzeko ikaragarrikerien kondena esplizitu bat proposatzen zuten. Erreparatu bereziki nola parekatzen duen erliebeak krisian dagoen mundu bat giza gorputz setiatuarekin. Emakumezko irudiaren estatua bonbardatua izan da, zesarea bidezko erditze baten simulakro fantasmagoriko batean. Historiaren, traumaren eta gorputzaren —mikrokosmosean mehatxatzen gaituzten tentsio handienak gertatzen diren tokia— arteko ekuazio hau behin eta berriro errepikatzen da. Modu orokorrago batean, Gottlieben mihise bat, Wall Streeteko porrotaren ondoko urteko bat, espazio txiki batean gauza asko sintetizatzeagatik nabarmentzen da. *Lur eremua (The Wasteland)* lanean, paisaia monotono eta erdi industrial batean dauden gizon batzuen gogo-gabeziaren bitartez islatzen da etsimendua. Oso adierazgarria da Gottliebek hautatutako titulua, T. S. Elioten 1922ko oinarritzko poema gogoia ekartzen diguna, urtebete geroago poetak “gaur egungo historia den neurrigabeko hutsalkeria eta anarkia panorama” deituko zuenaren aipamena eginez²⁶. Beste edozein garrantzizko mugimenduk baino neurri handiagoan beharbada, Espresionismo Abstraktuak tragikotasunarekiko duen kezka iragan mendearen zama malenkoniatsua islatzen du²⁷. 1930eko hamarkadarako, jada, *avant la lettre*ko arte existentzialista bat izan zen²⁸. Faktore biografikoak ere hor daude, jakina. Espresionista abstraktuen artean gutxi dira bizitza axolagabeak bizitakoak edo izaera baikorrekoak, haien autorretratuak batzuek —txikiak, ilunak, zurrinak— garbi erakusten duten bezala. Hasiera zailak izan zituzten denek. Har dezagun Pollock, adibidez. Haren familia, baserriko bizimodu zailak behartuta, bederatzi aldiz aldatu zen etxer beraren bizitzako lehen hamasei urtetan. Eta bera beti sentitu zen traumatizatuta jaiotzako orduan bizitako arriskuagatik, zilborresteak itota hiltzeko zorian egon baitzen —haren mihise batek halaxe du izena horregatik: *Jaiotza (Birth)*—. Segurtasun falta mingarri batek hartuta, Pollockek aurrez aurre begiratzen digu ia haur batek egina dirudien autorretratu liliputar batetik, orainalditik bere iragan arazotsuan pentsatuz. Garai hartako haren gutunek erabat uxatzen dituzte haren mentalitatearen inguruan egon zitezkeen zalantzak. 1929an, hamazazpi urterekin, Pollockek honela aitortzen du: “Jendea beldurgarria eta aspergarria iruditu izan zait beti; horregatik egon naiz neronen eskolaren baitan sartuta”. Hurrengo urtean, zera gehitu zuen: “Bizitzako alde zoriontsutzat daukagun hau infernu madarikatu bat baino ez da niretzat. [...] Zenbat eta gehiago pentsatu horretan, orduan eta ilunago ikusten ditut gauzak”²⁹. Puntu funtsezko bat Pollock margotzera bultzatzen duten bulkada psikologikoek barnerakoitasunaren eta kanporakoitasunaren artean hara-hona mugitzen direlako da. Pollock gazteak bere burua modu solipsista batean harrapatuta sentitzen zuen gogoaren oskol ilun hura irauli egin bide zen artista, pintura han-hemen xirripaka isuriz, neurri handiko lanak egiten hasi zen garai hartan (1947–50), bere barne-dinamismoa kanporatzea lortu baitzuen hala, pigmentuan desegindako idazketa mental baten moduan.

Hasierako doilorkeria bitalismo kosmiko baterako tranpolin bihurtu zen. Bestela, zergatik esan ote zion aho betean Hofmanni: “Natura naiz”. Naturaren erritmoen ospakizun distiratsua askabidea izango da psikearen gau ilun harentzat. Subjektibotasunak aire zabaleko eremu handiei emango die bide. Ezinezko zaigu Pollockek pintura isuriaz egindako lan klasikoen bilduma oso bat egitea aintzat hartu gabe haien kanporako bulkada eta haien antitesiaren aurkako mugimendu etengabea; hori da, adibidez, autorretratu espektralaren kasua, non *shock* egoeran barrurantz bihurtua dirudien denak. Antzeko

introspektzioa aurkitzen dugu bai Krasnerren [autorretratuan](#) —Pollockekin harremanetan hasi aurrekoa bada ere—, bai Klinen haserre batenean ere. Era batera edo bestera, itzalezatuak agertzen dira aurpegi guztiak, *peintre mauditaren* imajina gisa.

Oso bizi-baldintza gogorak izan zituen Still autodidaktak ere. Albertako larredietako lur zikoitzak lantzen igaroa 1920ko eta 1930eko hamarkadak, Stillek zoritxarrari aurre egin behar izan zion, batez ere lehortekak eta Depresio Handiak erabat hondatu ziotelarik geratzen zitzaion apurra. Garai hartako obra goiztiarrek —izan ere, aurre hartzen diete etorkizuneko espresionista abstraktu gehienen lanei, beren irudimenagatik eta marrazki bikainagatik— dikotomia bat erakusten dute gaiaren aldetik. Paisaia suspengarri bat —argiz betea, zabala, sinplifikatua— mingarriro desitxuratuta dauden irudi izugarri batzuei kontrajartzen zaio; lurrarekiko maitasuna, batetik, eta existentzia material baten zailtasunak, bestetik, elkarren aurrez aurre; zeru distiratsuak, batetik, giza saminduraren erresuma goibel edo zurbila, bestetik. Begi-bistakoa da azken hori Stillen [konposizio beldurgarri batean](#): bi irudi ageri dira bertan, begiak falta dituztela, erorita dauden abaildurazko egoeraren adierazle gordin gisa. Anatomiak labirinto ia kartografiko batean laututa ageri dira; forma bat beste baten barruan sartuta balego bezala ageri den marrazki irregular hori Stillen pintura markatuko duen ezaugarri bat izango da 1940ko hamarkadaren erdialdetik aurrera. Horrek, gainera, erabat gezurtatzen du Stillen helduaroko lanak paisaia abstraktu garbiak eta soilak direlako herri-idea faltsua. Alderantziz, irudiaren (hots, niaren) eta haren ingurunearen arteko oinarritzko konfrontazio baten ondorio dira: psikomakia bat, alegia. Lehen elementua bertikaltasunaren baieztapenarekin lotu ohi da, bizi-indar gisa ulertuta; bigarrena, eremu edo sakontasun espazialekin. *PH-726* lanean modurik oinarritzkoenean agertzen da dialektika hori, multzoari halako baretasun-sentsazio bat ematen dion gisu-monokromiak erakusten duen moduan³⁰; salbuespen bakarra emakumearen adatsaren urrezko zutabe bertikal deigarria da (murgiltzeko edo hazteko etorkizun-indarrez hornitua, norabide bikoitz horrek ondorioz dakartzan asoziazio guztiekin). Karmesi iluneko ukitu leunek irudien titiburuak markatzen dituzte, estruditutako bizitasun baten azken trazuak balira bezala. 1950ean Stillek bere pinturak “bizitzaren eta heriotzaren bat-egite izugarri” gisa definitzen zituelarik³¹, berak bakarrik ezagutzen zuen ahotan hartua zuen historiaurre zabala.

Bi kasutan gutxienez, artista horiek bizitzaz zuten ikuspegi tragikoak desorientazioan eta deserrotzean zuen bere jatorria. Dvinsken sortua (egungo Daugavpils-en), errusiar kokagunean, Marcus Rothkowitzek inoiz ez zuen barkatu, hamar urte zituela, beti arrotz sentitu zen herrialde batera eramana izana. Rothkoren obraren malenkoniaren, higuinagarritasunaren eta izaera misteriotsuaren parte handi bat —mende erdi bat baino gehiagoan zehar hartu zuen elementua ikuspegi gorabehera: orain gainalde itxuraz distiratsuak, orain goibelak; orain pertsonaia kriptikoak, orain eite zehaztugabeak— haurtzaroko trauma hartan eta haren ondorioetan oinarrituta egon daiteke.

Rothkok ez zuen oso gogoko paisaiak margotzea (salbuespen dira Oregonen bizi zela margotutako urmargo batzuk), eta 1930eko hamarkadan bere obraren erdigunean jarri zuen berriro irudia (gorputza). Giza presentziak ugaltzera jotzen du batzuetan, koadroa mukurua betetzeraino (biluzi sobera oparoen kasuan bezala), edo urritzera eta konfigurazio espazial klaustrofobikoen mehatxupean geratzera bestetzueta, hala nola metroko kutxa-itxurako eszenetan. Hala, “sentsualitatea” eta “hilkortasuna” —Rothkok 1950ean oraindik ere bere “errezeta” artistikoaren osagai nagusitzat hartzen zituen bi elementu antagonikoak, hain zuzen ere— aurrez aurre geratzen dira³². Helduaroko lanen aurretikoen artean [Barrualdea](#) (*Interior*) haren konposizio profetikoena dela esan daiteke. Rothkok adierazi zuen bere

abstrakzioak “fatxadak” zirela: adibide literal bat dugu hau. Mailakatua dago, ondorengo laukizuzenak bezala, eta marrazkian nabarmena da eskuzko trazua, apenas zalantzarik gabea —nolabait esatearren—, 1950 ondoko mihiseen teknika eta estiloari jarraiki berriro ere. Aipagarria da, baita ere, margolanaren inspirazio-iturria Medicitarrek Florentziako San Lorentzon duten hilobietako bat izatea. Gogoratu beharra dago, *Barrualdean*, hiru protagonista goibelak arkitekturak estututa, hertsatuta eta bilduta edo inguratuta daudela. Horra hor Rothkoren eszenario kutunena: “heriotzarekiko kezka garbi bat” sentiberatasuna eta espazioa iradokitzen dituen kode-joko baten bitartez adierazia. Espazioarekiko enpatia ezinbestekoa da: espazialitateak zehazten du nola sentitzen garen munduarekiko erlazioan eta zein toki daukagun bertan.

Beste emigrante batek, Gorkyk, argi egiten digu 1930eko hamarkadako Espresionismo protoabstraktuaren konplexutasunaren gainean. Haren *ethos* osoa sortzeko Armeniaren galera-sentipenean oinarritzen da. Behin premisa hori onartuta, errazago ulertu ahalko dugu artista berdingabe hau. Galerak utzitako hutsunea betetzeko, Gorkyk maisu handien artetik hautatutako aitzindari beneratuen talde bat bildu zuen —hasi Paolo Uccelloengandik eta Jean- Auguste-Dominique Ingresenganaino—, bai eta erretratu sorta bat ere, bera hainbat jenderekin batera irudikatuta agertzen zena: pertsona ospetsuak, lagun artistak, hala nola bere begiko De Kooning, familiako kideak eta baita emazte irudizko bat ere. Halaxe da, Gorkyk bere burua birsortu zuen aurreko artea emulatuz, genealogia piktoriko bat fabrikatuz. *Artista eta haren ama* (*The Artist and His Mother*) lanak ondo laburbiltzen du oroimenean funtsatutako prozesu hori. Armenian, 1912an, ama gosez hil baino zazpi urte lehenago, egindako argazki bat oinarri hartuta, mihisea erdizka da erretratua eta zirriborroa: amasemeen eskuak bendaz lotuta ageri dira, beren artean bizitasuna atxiki nahi balute bezala, begiek begirada hila dute (alderatu Stillen *PH-726* laneko ikusmen-gabeziarekin) eta modelaketa lausotuz doa zuriune zabaletan. Baten bati burura etorriko zaio agian Julia Kristeva filosofo frantziarraren teoria, zeinaren arabera “ez dago heriotza irudikatzerik [...] Irarrita dago, baina, [...] bitarteen bidez, zuriuneen bidez, etenen bidez edo irudikapenaren suntsiketaren bidez”³³. Zer besterik adieraz lezakete Gorkyren pinturazko arropetan agertzen diren tarte zuri bitxi horiek, haren 1937ko *Autorretratua* (*Self-portrait*) era desagertzeko zorian jartzen duten horiek beroriek? Zergatik Pollocken *Petrolio putzuak zulatzeko dorredun landa* (*Camp with Oil Rig*, ca. 1930–33; bilduma pribatua) lan hitza ezleku baten irudikapena begitantzen zaigu? Zer dela-eta Gustonen *Gladiadoreak* (*The Gladiators*, 1938; MoMA) margolaneko borrokalariak erabat itsutzen dituen armadura inprobisatu hori? Edo Rothkoren 1936ko *Autorretratua* lanari darion malenkonio giro nabarmena, edota artistak berak bere begirada betaurreko ilun batzuen atzean ezkutatzea bezalako xehetasun adierazgarria? Smithen *Zerra burua* (*Saw Head*) bera ere erraldoia da, eta haren ondorengo eskulturetan nahastuko diren bi ezaugarriak iragartzen dizkigu: zentralitatea (zer besterik izan daiteke begi bakar bat?) eta muzinkeria (noraino luza dezake begirada begiak berak bakarrik?). Begirada munduaren hondamenetik aldaratuta, barnealdera begira jartzeak —Rothkok, modu esanguratsuan, *Barrualdea* deitu zion bere obrari— kanpo-itxurak birkonfiguratzeko hasiera bultzatuko zituen, agian, artista hasiberriak.

Artista eta haren ama lanak espresionista abstraktuek lehen aldiz baliatu zituzten iturriei ere —abiapuntuei— egiten die erreferentzia, modu tazituan bada ere. Eredu konbentzionalak froga-harri nagusitzat ditu Kubismoa eta Surrealismoa. Ez dago ezer okerrik tesi horretan, batez ere kontuan harturik Gorkyk bi joera horiek nahasten saiatu zela —*Natura hila mahai gainean* (*Still-life on Table*)— ia konbultsibo eta picassianoan bezala, baina arinegi ibili zen nonbait. Maisu modernoak asimilatu baino

lehen, espresionista abstraktu guztiz gehienek maisu handien eskutik egin zuten inimizio-aldia. Gorago ikusi dugun bezala, Gorkyk Uccello eta Ingres aipatu zituen, are erreferentzia zaharrago batzuk ere, Armeniako Erdi Aroko eskuizkribu batzuk barne (gehienbat haren lanak abstraktura jo zuelarik), eta haren *Artista eta haren ama* lanean baita Egiptoko Beranduko Aroko hil-oihal bat ere³⁴. Iragan urruna oraina baino gehiago arakatzeko joera hori oso ohikoa izan zen haren belaunaldikoen artean. Modu sinplean esateko: bat XX. mendearen lehen hamarkadan edo inguruan jaioa bazen, haren ohiko herentzia aurreko mendekoa zen, eta ez zen, beraz, ez kubista, ez surrealista edo ezta konstruktibista ere, adibidez. Hofmannek berak maisu zaharrengandik ikastera bultzatu zituen ikasleak³⁵. Gorago esan dugunez Rothkoren *Barrualdea* lanean Michelangeloren aipamena egin beharra dagoen bezala, *Autorretratu*a izenekoan Rothkok 1659ko Rembrandt batean oinarritzen du bere pose berezia³⁶. Klinek ere oso miresten zuen Rembrandt eta bi horma-irudi margotu zituen Greenwich Village auzoan, adituen ustez Canalettoen eragin nabarmenekoak. Beste inorena baino omniboroagoa, Stillen begiak Rembrandtengandik hasi eta J. M. W. Turner, Jean-François Millet, Vincent van Gogh eta Paul Cézannenganainoko guztia hartu zuen ikusmenean (azken horri buruz, tesi esanguratsu bat idatzi zuen 1935ean). Rembrandten izena hemen behin eta berriro aipatzea haren ekoizpenak alderdi nabariki moderno bat duen seinale izan daiteke: barnekotasuna, nabarmen objektibo den hori gogo-egoera subjektibo bihurtzeko gaitasuna. Nolanahi den ere, behin osotasunean ikusita, bistan dago Espresionismo Abstraktua ez dela soilik kronologia moderno batean oinarritzen, baizik eta, batez ere, artearen historiari buruzko ikuspegi panoramikoago batean.

New Yorkeko eszena artistikoak gerra arteko denboran izan zuen hazkunde ezohikoak Europako azken berrikuntzekin egunean jartzera adoretu zituen espresionista abstraktuak. Hainbat museok, hala nola A. E. Gallatinen Museum of Living Art (Arte biziko museoak) museoak eta Museum of Non-Objective Painting (Pintura ez-objektiboaren museoak, gerora Guggenheim izango zena) delakoak, hainbat arte-merkatarik, hala nola Curt Valentinek (1939an *Gernika* erakutsi zuena), Pierre Matissek eta J. B. Neumannek, eta, ororen gainetik, Museum of Modern Art (MoMA) lan handia egin zuten abangardia europarra eta haren aurrekari “primitiboak” ezagutarazten. MoMAren urte haietako historiala bikaina da: 1931n, Henri Matisseren lanaren atzerabegirako bat; 1934an, David Alfaro Siqueiros eta Jose Clemente Orozco mexikar muralisten erakusketa bana; 1933an, *American Sources of Modern Art: Aztec, Mayan, Incan* izeneko erakusketa; 1935ean, *African Negro Art*; 1936an, *Cubism and Abstract Art*; eta 1939an, Picassoren lanaren atzerabegirako handi bat. New Yorkeko hiria museo bat zen bere osoan.

Ugaritasun hori ustiari zuten lehenengoen artean Gorky eta De Kooning daude (Stillek bere kabuz jardun zuen Mendebaldean). *Artista eta haren ama* obra dela-eta arestian aipatutako erreferentziez gainera, kritikariek diote margolan horren monotonía lauak Gorkyk Kubismo “sintetiko”ren berri bazuela erakusten duela, eta bai lan horretan eta bai beste batzuetan agertzen diren fisnomiak, berriz, Picassoren “iberiar” moldeak gogorarazten dutela. De Kooningen erretratu txiki xaloak gehiago du Picassoren 1920ko hamarkadako marrazki neoklasiko ultralinealeetatik Ingresen eraginetik baino. Iturri edo estiloak berariaz nahastea garrantzi handiko aurrerapausoa izan zen, Espresionismo Abstraktuaren sinkretismorako joera iragarri baitzuen, eta, aldi berean, espazio piktorkoen alderako bilaketa-jarrerak bultzatu haren jarraitzaileen artean. Espazio piktorko hori metaforiko gisa deskriba liteke agian (eta aldi berean tradizional eta probokatzailerik ere bai); bada, Gorkyk mugaraino eramane zuen joera hori bere azken lanetan.

Azalekoaren eta sakonekoaren esploratze gero eta ohikoago horren eskutik hiztegi biomorfikoak sortu ziren —bizitza organikoaren erritmoak transmititzen zituzten kurba, zulo eta arabeskoak— eta Gorky berak beste inork baino lehenago baliatu zituen haiek. Haren *Gaua, enigma eta nostalgia* (*Nighttime, Enigma and Nostalgia*) izeneko sailak [ikus [The Arshile Gorky Foundation Image Gallery](#)], hainbat euskarri eta teknika erabiliz landuak, norabide horiek guztiak fusionatzen ditu. Tituluak erreferentzia egiten dio Giorgio de Chiricok zuen “enigma” zaletasun handiari; forma biomorfiko flotatzaileak keinu bat dira 1920ko hamarkadako Surrealismoari, hasi Joan Miró eta Hans Arpengandik eta Max Ernsten *Amodio gau bat* (*A Night of Love*, 1927) laneraino; zutabe batek (erdialdeko eskuin-behealdean) eta beste bertsio batean *écorché* bat denak (eskuin-eskuinean) antzinagoko garaiak oroitarazten dizkigute. Marrazkia argi-iluntasunen eta geometria irmo baten artean egituratzen da: argi-ilunek gaueko misterioak gogorarazten dizkigute; geometriak, berriz, gailu mekaniko baten plano lauen antza hartzen du marrazkiaren eskuineko aldean. Sintesia orain jada ez da perfektuki egokitzen Kubismoaren edo Surrealismoaren alorrean, edota natura hilaren, irudien eta barne paisaiarenean ere. Beraz, Gorkyk bere aurreko artearen ikaskuntza-prozesuan sakondu ahala egindako autoaurkikuntzaren atarikotzat hartu behar da.

De Kooningek Gorkyren urratsak segitu zituen. Haren *Titulurik gabea* lanean, zirkuluak, karratuak eta arkuak bizidun bihurtzen dira, obra dramatiko txiki eta bitxi bateko izaki jostalari eta lirain batzuk balira bezala. Haiekin alderatuta, Hofmann eta Reinhardt araua berresten duten salbuespenak dira. Gorky eta De Kooningekin batera, haietako bakoitzak larritasunik gabeko espazioekin esperimentatu zuen, eta sensualitate biomorfikoa saihesturik bide formal zuzen eta estuagoak aukeratu zituzten. Hofmann mugimendu europar batzuk sintetizatzen saiatu zen, hala nola Fauvismoa (kolorea), Kubismoa (espazioa) eta Espresionismo Alemaniarrak (pintzelkada). Reinhardtek bat egin zuen American Abstract Artist (AAA, Amerikar Artista Abstraktuak) taldearekin, 1937an, eta hurrengo urteetan bere egin zituen haiek erabiltzen zituzten geometriak, haiei bizitasun handi, ia bitxi bat emanez; *Titulurik gabeak* badu zerbait Rothkoren distira lasai baina iradokitzaile horretatik. Abstrakzioa formak edo itxurak sortzeko modu objektibotzat zeukaten biek. Jarrera horrek urrundu egin zituen, nolabait, karga emozional handiagoa zuten beste kide batzuegandik. Denborarekin, diziplina horrek bere fruituak eman zituen: haien azken lanak haien obra osoaren laburbildumak suertatu ziren.

Azkenik, batzuek kontuan hartu zituzten tokiko iturriak —Erregionalismoa, Errealismo Soziala, edo, hegoaldera begira jarrita, Mexikar Muralismoa—, baina beste batzuek, aldiz, errefusatu egin zituzten, edo bazter utzi. Gorkyren ustez, Stalin begi onez ikusi izana gorabehera (turkiarren kontrako borrokan Errusiak Armeniaren alde egiteagatik), motibazio politikoek hau baino ez zekarten: “arte pobrea jende pobrearentzat”. Reinhardtek —ezker muturraren aldeko joerakoa— bineta, irrimarra eta antzekoetan agertu zituen bere mezu erradikalak, eta De Kooning apolitikoak, berriz, ez ikusia egin zion erabat Estatu Batuetako arte garaikideari. Newmanek —anarkista— filisteismotzat zeukan Erregionalismoa. Stillek —antitotalitarioa hil arteko gutzian— bazituen antzekotasun batzuk Erregionalismoarekin, Grant Wooden deformazio kitzikatzaileekin eta Thomas Cravenen postulatuekin batez ere³⁷. Siskindek Manhattango auzo pobreenak fotografiatu zituen Film and Photo League —komunistekin loturak zituen talde bat— organizazioarentzat. Nolanahi dela ere, Pollock —institutuko kideek “errusiar erreboltari doilor”tzat zeukatena³⁸— zuzenean inplikatu zen Erregionalismoaren proiektuan, 1930eko hamarkadan zehar, haren mentore Thomas Hart Benton bezala. Gainera, artista horietako batzuen arteko elkarlanetik —De Kooning, Gorky, Guston, Krasner eta Pollock zeuden tartean— bertako argi-

izpi bakarra izango zena sortu zen, Depresio Handiaren erdian: Federal Art Project (FAP, 1935–1943) delakoa, Works Progress Administration (WPA) agentziak babestua. Proiektuak nongotasun- eta elkartasun-sentimendu pixka bat zabaltzen lagundu zuen behintzat.

WPAko pertsonaleko kide gisa, Pollockek proiektu federal horrek enkargatu zituen mural pila haietako asko ikusteko aukera izan zuen, eta horrek areagotu egingo zuen segur aski margolan haiekiko —batez ere Benton, Diego Rivera, Siqueiros eta Orozcoren pintura monumentalarekiko, bai zuzenean horman egindakoa, bai, sarriago, mihise eramangarrietan egindakoa— lehendik ere —1929. urteaz geroztik, gutxienez³⁹— hark erakutsia zuen interesa. Ildo horretan, Pollocken *Titulurik gabeko panelak A-D* (*Untitled Panels A-D*) suharrek —1930eko hamarkadakoak segur aski— irakaspen handi bat utzi ziguten, beren neurri txikiak gorabehera. Hango zirkunboluzio eskeletiko eta ilunen linealtasun zorrotzak Orozcoren lanetan du jatorria. Baina lau panelen segida horizontala orobat da keinu bat Bentonen horma-irudi erraldoi eta luzeei, zeinak, horizontalean hartuta, pinturazko mega-friso baten gisa irakur baitaitezke. 1933an, Pollock honela idatzi zion bere aitari: “Bentonek proiektu erraldoi bat du Indianapolisen, estatuko eraikinetako baterako: hirurogei metro zabal eta hirutik gora luze hartuko du”⁴⁰. Pollocken artista-ibilbidean lehen aldiz, artista gerora gidatuko zuen bulkada epikoa agerian uzten duen mugimendu jarraitu baten abiapuntua izan zen *Titulurik gabeko panelak A-D* panel multzo hura.

GERRATIK ETERNITATERA

“Garai hartan, 1941 aldera, munduaren amaiera gertu zegoelako sentsazioa neukan” Barnett Newman⁴¹

Sarritan ziurtzat eman izan da, oker eman ere, Espresionismo Abstraktua 1945 aldera sortu zela bertako jatorriko inolako aurrekaririk gabe. Greenbergekin indartu egin zuen iritzi hori, Bigarren Mundu Gerra aurreko hainbat artista iparamerikarren garrantzia gutxiestean: Arthur Dove, Georgia O’Keeffe, Marsden Hartley, eta abar. Gainera, bere “‘American-Type’ Painting” saiakeran (1955), Gerra Hotza bere goren puntuan zegoela argitaratu baitzen, Greenbergekin bereziki nabarmendu zituen estatubatuartasuna eta originaltasuna. Liburu hartatik ateratako datuak baliatuta, gehi CIAk Espresionismo Abstraktuari 1950eko hamarkadatik aurrera —eta 1960ko hamarkadan haren “garaipen” globala amaitu bitarte— atzerrian eman zion bultzada ere kontuan hartua, iruzkingile batzuk beren ondorioak ateratzeko⁴². Baina artistak, zalantzarik gabe estatubatuarrek sentitzen zirela eta horrek beren lanean eragina izan zuela onartu arren, ez ziren ez chauvinistak ez nazionalistak. 1944an eskainitako elkarrizketa batean, ezin hobeto azaldu zuen egoera Pollockek: “Pintura estatubatuar isolatu baten ideia, hain arrakastatsua herri honetan 30eko hamarkadan, matematika edo fisika amerikar hutsa sortzearena bezain zentzugabea iruditzen zait. Gaur egungo pinturaren oinarritzko arazoek ez dute zerikusirik herri batekoa edo bestekoa izatearekin⁴³. Espresionismo Abstraktua guztiz “estatubatuarra” den zerbait gisa definitzea zeregin gogaikarria da oso, fenomeno guztiz kosmopolita izan baitzen, ezer izatekotan; “estatubatuartasuna”, hori bai, ikuslearen begian egon daiteke, neurri handian. Still eta Newmanen erretorika antieuroparrak berak ere, funtsean, haien antiprobintzianismo zuhurra ezkututzen zuen. Egia da Stillek argi kondenuatu zuela 1913ko Armory Showk Estatu Batuen gainera “jaurti” zuen harako “Europa mendebaldarraren gainbehera” hura⁴⁴, baina, ironikoa bada ere, Marcel Duchampek —

guztiz bestelako norabide batean— XX. mendean artearen mundura zabaldua zuen joera emersoniano bati jarraituz egin zuen. 1915ean, honela aldarrikatu zuen Duchampek: “Amerikak hobe luke ikusi europar artea azkenetan dela —hila— eta Estatu Batuak direla etorkizuneko herria, egiten duen guztia Europako tradizioetan oinarritzen saiatzea baino”⁴⁵. Beraz, horren guztiaren irakurketa zuhurrago bat egingo bagenu, Espresionismo Abstraktuaren elementu “amerikarrak” baliagarriak bai baina dena besarkatzeko ahalmenik gabeak direla onartu beharko genuke.

Hori horrela, 1945 aurretiko abstrakzioaren eta ondotikoaren arteko jarraitutasun horretan sartzen diren artisten artean Dove nabarmentzen da, besteak beste Stillenari aurrea hartu zion abstrakzio organiko mota baten aitzindari izandakoa⁴⁶. Hala, Doveren *Ekaitza (Thunder Shower)* bezalako pinturak garrantzi handiko aurrekari gertatu ziren Still, *White* eta *Baziotesezentzat*, edo *Harry Callahanen* argazki bakan eta lirikoentzat, eta are Newmanentzat berarentzat ere —haren lanen artean bada bat horren oso adierazgarria: *Ostertzeko argia (Horizon Light)*—, natura argi hutsera, lerro hutsetara, eta kolore garratzeko plano hutsetara murrizteko orduan. Whitek, gainera, lotsarik gabe onartu zuen 1945 aurreko beste aitzindari baten eragina, Alfred Stieglitz argazkilariarena. 1923tik aurrera, Stieglitzek hodeien argazkiak egin zituen —beharbada, era hartako lehen ikuspegi ez-objektiboak ingurunean—: *Baliokideak (Equivalents)* deitu zien. Whitek adierazi zuen: “Argazki batek erakusten digunean zer den berarentzat *Baliokide* bat, zera ari zaigu esaten: ‘Sentimendu bat nuen zerbaiten gainean eta honako haxe da sentimendu horri buruzko nire metafora’”⁴⁷. Newmanen *Galaxia (Galaxy)* berak ere bat egiten du, moduren batean, joera horrekin, eta, tazituki bada ere, gogora ekartzen dizkigu Doveren 1940ko lehen hamarraldiko geometria zurrinak, zeinek, hala ere, natura baitzuten xede. Newmanek ez zituen gustuko Piet Mondrianen lauki-sare perfektuak, itogarriak iruditzen zitzaizkion, baina, aitzitik, kolore biziak argi eta irrika gisa joka zezaten desiratzen zuen (gorriaren eskala osoa, marroi sakonetik laranja bitarte, lurrarekin eta gizatasunarekin lotzen zuen); lerro zutak, berriz, niaren ordezeko bihurtu ziren harentzat.

Irudiak, metafora gisa, zirraren edo ideien korrelatiboak, garrantzizko estrategia bat sortuko zuen Espresionismo Abstraktuan zehar, batez ere Siskinden argazkietan, non naturaren elementuek —algek, horman ezustean egindako markek (*Martha's Vineyard (Seaweed 2)*, 1943 . *Chicago*, 1947, *Chicago 8*, 1948— dantza, sexualitatea, indarkeria, topaketa estrainioak... gogorarazten dizkiguten. Baliokidearen eta metaforaren baturak esanahiak seinalatzen ditu, haiek irudiztatu gabe. Ludwig Wittgenstein filosofoak egindako bereizketa egokituz, gehiago da erakusten duena esaten duena baino. Urteetan zehar jarraitutasunak areago nabarmenduz, O'Keeffek Dove goraiatu zuen esanez “pintore estatubatuarren artean hura zela lurtar bakarra”, eta horrekin orobat iragarri zuen ezen Still bera ere Rothkok 1946ko otsailean, Art of This Century galeriaren debuteko liburuxkan, iradoki zuena bihurtuko zela azkenean: “Hark berak adierazi duen bezala, haren pinturak ‘lurrekoak dira, madarikatuak eta birsortuak izan direnenak’”. Stillen aurrerabideak 1945 baino lehen eta ondoren izan zuen jarraitutasunak haren ikuspegi irmoaren eta eraldatu zituen iturrien aberastasunaren isla da. *PH-554* enigmatikoa bat dator 1941–44 aldiko zenbait konposizioekin; monolitoak ageri dira horietan, Stillek ingerada geologikoekin eta harrizko den ororekin duen obsesioaren oroigarri profetiko gisa. Harekin erlazonatuta dauden beste lan batzuek agerian uzten dutenez, margolanaren motibo nagusiak Arnold Böcklinen *Heriotzaren Uharte (The Isle of the Dead)*, 1880; Metropolitan Museum of Art, New York) labar itzaltsuan du bere sorburua⁴⁸. Nolanahi dela ere, *PH- 554* horretan Stillek hiru zatiko masa batean modelatu zituen formak, eta ezin ukatuzkoa da masa horrek antz handia duela O'Keeffen Ranchos de Taosko Misioko elizarekin⁴⁹. Zergatik ote? Eliza lurrez egina dago eta espiritualtasun oinarritzkoenaren

enblema bat da, eta segur aski nolakotasun horiek giharrean hunkitu zuten artista, ktonikoarekin eta espiritualtasunarekin hain konprometituta egonda. Bi urte geroago, konposizio horien ertz latzek Stillen *PH-235* obran agertzen den odol-gorri koloreko silueta itxuratu zuten, bai eta haren iluntasuna areagotu ere, tonu zoragarri bat emateraino, eta margolana bera ere formatu handiko obra espresionista abstraktu iraultzaileetako bat bihurtzeraino. Bai O'Keeffek bai Böcklinek *PH-235* erradikalera egindako jauzi azkar horrek agerian uzten ditu Bigarren Mundu Gerratik eratorritako jarraitutasunak zein hausturak.

Ez dago dudarik gerrak koiuntura dramatikoa markatu zuela fronte askotan. Asko dira Europa utzita New Yorkera jo zuten artistak: André Breton, Max Ernst, André Masson eta Roberto Matta (jatorriz txiletarra), besteak beste. Nahiz eta emigranteek, berez, iheskor jokatu zuten, migrazioak berak, bere aldetik, Estatu Batuak artistentzat iman bat bihurtzen ari zelako iritzia sustatu zuen, herrialdearen ahalmen militarra eta ekonomikoa haztearekin batera⁵⁰. Bidean aurrera ahala dena hankaz gora jarri zuen agitazio global gisa, gatazkak berak ere eragina izan zuen, segur aski, artisten sorkuntza-etapetan, intuizioak aurrekaririk gabeko gertaera batzuetan parte hartzen ari zirela esaten zien testuinguru batean.

Rothkok, adibidez, margotzeari utzi zion 1940 aldera. Handik urtebetera berriro margotzen hasi zenean, metroko irudiek eta antzeko beste eszena “errealista” batzuek margolan fantastikoagoei eman zieten bidea, zeharka Greziako mitologia tragikoa aipatuz, eta horren segida gisa baita *Getsemani* (*Gethsemane*) laneko mezu judeokristaua zabalduz ere, baina, hori bai, Max Ernesten ohiko hegazti-iruditeriarekin maneaturata beti. Aldi berean, Gottlieb bere piktografiak lantzen hasi zen; haietan, sinbolo txundigarriak, erruniar karaktereak eta gaizto-aurpegi doilorrek gaizkiak oinazetutako unibertso bat ekartzen digute gogora, sare antolatzaile bati loturiko logikak nagusi izateari utzi dion unibertso bat. Espresionista abstraktuek erabili zituzten estrategia horiek eta antzeko beste batzuek guztiz bat datoz 1940ko hamarkadako Hollywoodeko cinema beltza generoak baliatu zituen leitmotivekin⁵¹. Norberaren barne-iluntasunean zein historiaren beraren iluntasunean dute hala batek nola besteak beren jatorria.

Motherwellen ibilbide artistikoa 1941ean hasi zen, pinturrekin aurrena, eta indarkeria eta heriotza nagusi ziren collageekin gero. *Pancho Villa, hilda edo bizirik* (*Pancho Villa, Dead and Alive*, 1943; MoMA) odol-gorri kolorez titakatuta dago; *Ikuspegia dorre altu batetik* (*View from a High Tower*, 1944; bilduma pribatua) lanak agerian uzten du nolako garrantzia hartzen duten kartografiak eta airetiko ikuspegiek gerra garaian. Azken horiek espazioa bi dimentsiotara murrizten zuten perspektibak sustatu zituzten eta beharbada Pollockek berak ere haien eraginez hartu zuen, 1947an, mihiseak lurrian jartzeko erabakia, goitik behera begiraturata haiek hobeto menderatu ahal izateko⁵². Siskinden argazkiak dokumentu izaera galduz joan ziren gero, haietan gerraren hondamendia iradokitzen zuten zatiak txertatzen hasi zelarik. Antzeko modu batean, Gustonen *Portxea* (*The Porch*) lanak —Max Beckmanekin duen zorra gorabehera— lotura zuzenak ditu nazien kontzentrazio-eremuetako argazkiekin, *rigor mortis*ak zurrundutako hilotzak eta abandonatutako objektu pertsonalen pila izugarriak barne —erreparatu eskuin behealdean ageri den zapata zola/arimari [ingelesez, “sole” (zola) eta “soul” (arima) berdin ahoskatzen dira], markatzeko burdina plebeio baten moduan estanpatua koadroaren planoan—. De Kooningen pertsonaiek berek ere —

Aingeru arrosak (*Pink Angels*) lana den mugarriraino iristen dute gorena— geroago eta desintegrazio eta urradura handiagoa erakusten dute, protagonistak modu *rumpelstiltskiniano* batean zirtzilatuak balira

bezala. Asaldagaitz eutsiko ziotela ematen zuten haiek ere inarrosiak izan ziren. Hala, White apolitiko eta, bestalde, mistiko eta barnerakoia, behartuta sentitu zen, behin gerra amaituta, atzera begiratzea eta “hondamendiaren ondotik etorritako hondamendiaren hondamendia” azaltzera⁵³. Smithen eskulturetan sorkari basatiak eta kanoiak agertzen hasi ziren, eta baita fantasmaren bat edo beste ere, arma animistak astintzen, Orozcoren harako *Bonbaketaria amilka eta tankea* (*Bombardero en picado y tanque*) haren oroitzapen gisa, agian. Hofmannen aurreko beste lan batzuetan ez bezala, hala nola natura hiletan, etxeko bizitzako eszenetan eta paisaietan, haren *Emakume idolatra I* (*Idolatrix I*) orrolariak halako aire erritual eta mitiko bat du. Reinhardt izan zen hartan nahastu ez zen bakarra, nahiz armadan zerbitzatu; gainera, artearen izaera autoerreferentziala aldeztu zuen beti. Pentsamendukorrante marxistek ere —espresionista abstraktu batzuk harremanetan egon ziren (haietako zenbait ikasle gisa) Columbia University-ko artearen historialari eta troskismoaren defendatzaile Meyer Schapirekin⁵⁴— arte erradikalaren eta politika iraultzailearen arteko bereizketa defendatu zuten.

Mitogintza orainaren desmasiei unibertsaltasuna emateko atera zen plazara, eta historiaurreraino bertaraino eta ustez bizitzari berari zetxekion basatasuneraino hedatzen zen *longue durée* batean txertatu zituen haiek. Denboraren hondoraino murgiltzeko ahalegin horrek ikonografia berri bat ekarri zuen berekin, kultura “primitiboak” oinarri hartuta: natibo amerikarrak, afrikarrak, greziar arkaikoak eta abar; izan ere, kultura horiek ez ziren arrazista gisa gutxietsiak izan, *nota bene*, haien maiseatzaile akademiko batzuek nahiago izango zuten bezala; alderantziz baizik: sintonia onean zeuden “zibilizazio mendealdarrak” bere burua murrizturik erdietsia zuen sakontasunarekin⁵⁵. Pousette-Darten *Uhindura* (*Undulation*) lana, bere begirada finkoko bere begi horiekin, garrote itxurako bere kreaturarekin, eta bere organismo lastuekin, gehienek baino lehenago irudikatzen du morfologia primitibistaren asimilazio hori, desintegrazioaren eta ugalketa zelularren artean oszilatzen duen nahasketa beldurgarri batean. Totema ere —forma gaitzesgarri ia abstraktueta itzulia— baliagarri gertatu zen kontzientziaren ikur gisa. Smithen bere aukerak esploratzen jarraitu zuen 1950eko hamarkadan oso aurrera egin arte. Denetariko emaitzak lortu zituen: batzuk *Zortzigarren dorrea* (*Tower Eight*) bezain etereoak eta beste batzuk *Heroia* (*The Hero*) karratua bezain sendoak. Bere asmoari leial, Pollockek gerra gertakari horietako gehienetan aurrera eginez marraztu zuen bere bidea —*Gaueko lanbroa* (*Night Mist*) eta *Titulurik gabea* gainezka betetzen dituzten espektro deseginetatik hasita *HMren erretratua* (*Portrait of HM*) laneko printza zorrotzetaraino—.

1940–41 urteetan, Baziotesekin eta Gerome Kamrowski pintore surrealista abstraktuarekin batera egindako *lanetik* hasita, Pollockek 1940ko hamarkadan zehar egindako bidea harrigarria izan zen. Hainbat eskutara margotutako mihise horrek garbi erakutsi zuen pintura isuriz margotzea ez zela inondik ere teknika berri bat. Izan ere, surrealistek erabili zuten lehen aldiz, beren automatismo psikiko delako harekin, zeinaren arabera inkontzientea inolako esku-hartzerik gabe adierazten zen, ustez. Pollocken pentsatzeko bidea pintura zenez (Motherwellen 1944ko aipu baten arabera)⁵⁶, pigmentuaren manipulazio hori —hala nola prozesuaren gaineko inplikazioa gero eta handiagoa izatea— aterabide logiko bat zen. Lankidetzaren fruitu den *Titulurik gabea* lanean, pintura-xirripa eta orbanak totem itxurako forma zutekin elkartzen dira. 1940ko hamarkadaren hasierako sail oinarritzkoan —izenburu mitiko batzuk tartean: *Ilargi emakumea* (*The Moon Woman*, 1942; Peggy Guggenheimen bilduma, Venezia); *Sekretuaren jagoleak* (*Guardians of the Secret*), eta *Maskulinoa eta femeninoa* (*Male and Female*) —gogara manipulatu edo isuritako pinturaren emaitzek bat egiten dute sinbolismo ezkutuzko batekin. Pollocken jungiar sinesmenak gorabehera, akatsa litzateke haren lanetan agertzen diren

zenbakiak, maskarak, sinbolo sexualak eta beste motibo probokatzailerik batzuk kontakizun mitologiko konplexu baten adierazpen gisa hartzea⁵⁷. Hitz gutxitan esateko, Pollock ez zen pentsalari sistematiko bat eta haren obrak ez zeuden, ezta ere, programa baten arabera taxutuak. Horren ordean, margolan horretan eta beste hainbatetan, iragarpeneko aire lodi batek hartzen du mezu desfagarrien tokia. Horregatik, Pollock, Siskind, Gottlieb eta Tomlinen testu gehienak hizkuntza bat edo zeinu-sistema bat izateko itxura hutsak egiten dituzten testu ezezagunak dira; Smithen *Gutuna* (*The Letter*) guztiz ulertezina eta haren glifo errenkadak ez aipatzearen. Benetan axola duena Pollockek bere sinboloak sortzeko orduan erakusten duen azkartasuna eta irudimena da, zeinak *Maskulinoa eta femeninoa* lanean, adibidez, bat egiten baitu haren kolorista-dohain oraindik ere gutxietsiarekin. Peggy Guggenheimen Manhattango apartamentuko atondorako egindako *Horma irudia* (*Mural*) lan transzendentalean, Pollockek, azkenean, bere esku eta eskumuturrari ez ezik bere beso eta gorputz osoari ere lotutasunik gabe jarduteko aukera emango zion lana aurkitu zuen. Inoiz egon bazen Espresionismo Abstraktuaren gailurrerako bidea bultzatu zuen obrarik, obra hori, zalantzarik gabe, *Horma irudia* izan zen: Estatu Batuetan inoiz sortutako tamaina handiko lehen abstrakzio piktoria⁵⁸. Obraren tamainak, ausardiak eta benetakotasunak berehalako eta izugarritzko arrakasta izan zuten. Bi urteren buruan nekez sinesteko moduko toki bateraino heldua zen *Horma irudiaren* oihartzuna: Rothkoren jardueraraino bertaraino, alegia. Haren *Lilithen erritualak* (*Rites of Lilith*) lanak beraren ibilbidean aurrekaririk ez zuen eskala bat eta kaligrafia uhintsu bat uzten dute agerian. Eta uhin sismiko horiek hedatuz joan ziren: hasi Gorkyren *Gibela oilarraren orrazia da* lanetik (*The Liver Is the Cock's Comb*, 1944; Albright-Knox Art Gallery, Bufalo), zeinaren dimentsioak pentsaezinak lirateke *Horma irudiaren* aurrekaria gabe, eta Richard Serraren *Uhalak* (*Belts*) saileraino —neurri industrialeko erantzun aitortu bat Pollocken mihise biomorfiko asaldatzaileari—. Azken finean, *Horma irudia* izan zen handik lau urteren burura xirripakako pinturaren lan-zikloa (1947–50) eragin zuen jauzi kuantikoa.

Eta Pollocken *Horma irudia* lana inflexio-puntu bat izan bazen, 1946–48 bitarteko urteek Espresionismo Abstraktua heldutasun aro batean nola sartzen zen ikusi zuten. Handik aurrera, azkar joan zen dena. Ordu arte, amaiera ilunak eta desintegrazioa izan ziren artisten kezka nagusiak. Newmanen lanen tituluak eskatologia hori transmititzen zuten —*Hutsune paganoa* (1946, *Pagan Void*; National Gallery of Art, Washington), *Euklideren heriotza* (1947, *Death of Euclid*; Frederick R Weisman Art Foundation, Los Angeles), eta abar—, haren eguzki beltzek, eremu kaotikoek eta noraezeko bertikalek bezala, haren garai hartako bertako saioak —ondoezan, krisian eta beldur existentzialean zentratuak— ez aipatzearen⁵⁹. Gerra amaitzean, gauzak bere onera etorri ziren. 1948an, Newmanek bere estilo propioa aurkitu zuen *Bat eginez I* (*Onement I*) lanarekin. Ordu arte haren eremu piktoria zatituta egon bazen, handik aurrera osotasun koherente bat bezala agertu zen, *continuum* bat bezala, non haren ohiko “kremailera”k mihisearen gorritasun iluna biltzen eta distirarazten baitzuen. Tonuaren intentsitateak Newman transmititzen saiatzen den sakontasuna konnotatzen du. Kremailerak, berriz, irudiaren aurrean hartzen dugun ikusle kondizioa berresteko balio du, geure orientazioari berari erantzun baitio —hortik eragiten digun “bat egite” sentsazioa. Funtsean, Newmanen bertikalak arima zuzenen moduan mintzo zaizkigu (erreparatu, baita ere, gramatika bisual horren ñabardura moralei)⁶⁰. Ludwig Mies van der Rohe eta beste arkitekto batzuek beren sare-egituradun arkitektura-moldea —gerraosteko Iparramerika korporatiboan gero eta gehiago zabaltzen ari zen anonimia orokor eta bihozgabearen adierazpen zorrotz bat— garatzeko aurki eredu eta jarraibidetzat hartuko zuten “unibertsal” motako espazioa ez bezala, Newmanen espazioak eremu biziki pertsonalak eta distiratsuak izatera deituta zeuden —haren 1967ko *Argi profila* (*Profile of Light*) mihiserako tituluak ez du zalantzarako lekuri uzten—, eta horrek

areagotu egin zuen ikuslearengan beraren buruaren posizioaren kontzientzia eta, beraz, munduaren aurrean egoteko beraren modua (Alemaniaren politikak gogor kritikatuagatik, Newmanek bazuen Martin Heideggerren filosofiaren berri). Hori da Newmanek, aurrerago, hau adierazi izanaren arrazoia: “Pinturaren eta eskulturaren aztergai nagusia nia da niretzat, nia izugarri eta konstante hori”. Eta gero gehitu zuen ezen haren kezka nagusia “tokiaren santutasuna” zela⁶¹. Behin berriro, hona teologia suzedaneo bat, hebrearra neurri handian, sinesbidetzat sublimitatea hartu duena: giza sentimenduen gorespena. Jasoa eta ozeanikoa, *Ulysses* (Ulysses) lanak itsasoa bezalako sakontasun urdinetan murgilduta erdiesten du zerua.

1950eko hamarkadan hartutako argazki ospetsu batek nahigabe eta ia modu komikoan laburbiltzen du —hala iduri du behintzat— gerraosteko Amerika horren —Newmanek, Stillek eta Rothkok borrokatzen zuten horren— etsipenaren eta kosifikazioaren eragozpenen esentzia. Beren 3D betaurrekoen atzean eroso jarrita, badirudi zinemako ikusleek, *tout court*, banakotasunaren ezdeustasuna aldarrikatu nahi dutela, ikusteko ekintza baldintzatua dagoela eta merke-zurreko teknologia benetako esperientzia baino kitzikagarriagoa dela. Ez da harritzeko, beraz, McCarthyren garaiko gizarte zientzietako libururik arrakastatsuenak *The Lonely Crowd* (1950,) eta *The Organization Man* (1956,) bezalako tituluak izatea eta, bien bitartean, Theodor W. Adorno filosofo marxistak totalitarismo arrazionalista batez gaitzestea Estatu Batuen kidesasun harremanak⁶². Hori da, hain zuen, Espresionismo Abstraktua, gerraosteko bere azken urteetan, ikuspegi kritiko sotil baina zorrotz batez hornitu zuen ernamuin kultural kontserbadore eta merkantilista. Urte pare bat geroago, espresionista abstraktuek —bata bestearen ondotik, domino-jokoan bezala— nork bere estiloa (“estilo klasikoa”) aurkitu zuten. 1946 aldera, Stillek lanak sofistikazio berri bat hartu zuen, ezagut daitezkeen motiboen azken aztarnak espatulaz zanpatuta (*inpasto* deritzen teknika erabiliz) irudikatzean; bide horretan, lurpeko lur-koloreko tonu gama bat baliatu zuen, distira bizi eta sarkorrekoa. Urte hartan bertan, Rothko bera ere “gauzen identitate ezaguna birrintzen” hasi zen —haren hitzetan esatearren—, hark “multiforma” deituriko lanetan. Lan horietan, pinturak halako arintasun lurrintsu bat hartzen du, aldeztu aurretik aztertutako zituen organismo zelular birakari batzuek bizitoki duten urrezko erresuma delikatuaren oinarri dena⁶³. Rothkok berehala laburbildu eta birkonfiguratu zituen “jokatzaile” amorfo horiek (artistaren *hitzak* dira berriro), eta hala, 1950eko hamarkadaren amaierarako erdietsia zuen jada bere azken urtetako (1969–70) lanetan inoiz utziko ez zuen hizkuntza-modu ospetsua. Sortzen duen liluramendua honako bi ezaugarri hauen arteko nahasketa baten ondorio da: berehalakotasuna (aitzinaldeko laukizuzenak) eta estalketa (ertz dardarakorrek eta beloek iradokitzen dutena).

1950ean bertan ere, oztopoka dabilzan jende-saldo handiek, abiadurak eta hiriaren ikuspegi askotarikoek kitzikatuta, Klinek mihise gaineko zuri-beltzeko olioetara aldatu zituen lehen aldiz bere aurreko marrazkietako *pintzelkada bortitzak*. Haren koadroek badute zerbait komikietako binetek (Kline oso zalea zen) berezkoa duten onomatopeia kolpekari horretatik, baina goren mailaraino jaso⁶⁴. Handik gutxira, Tworkevek berak ere ekintzez beteriko hizkuntza bat sortzea lortu zuen, labankadak bezalako pintzelkadak erabilita, gogoan nonbait —kortina edo pantaila baten atzean— ezkututzen direla diruditen bortxazko gertakarien arrastoa hartzen dutenak. Artistaren iruzkinek berez hitz egiten dute: “Sasi artean, antzezleak maitale pare bat zein hiltzaile bat eta haren biktima izan daitezke; antisietate latentea ez hotsik ez zentzurik ez duen ekintza baten isiltasunarena da. Ikusle batek bere burua antzezleetako batekin identifikatzen duenean, oihuka esnatzen da, eta une horretan, dena desagertzen da”⁶⁵. Zinema beltzeko pentsamendu hutsa⁶⁶. Halaber, baina Kline eta Tworkeven hiri-

sentsibilitatearen alderantziko norabide batean, eta behin Long Islandeko ekialdeko mugalde bukolikoetara aldatuta, Pollockek perfekzionatu egin zuen esmalte-pigmentua xirripaka edo tantaka isurtzeko teknika. Une hartan, amesgaiztoetako deabruen aztarnak eta espazialitate bortxaz urratu eta torturatua —horren adibide dira *Gaueko lanbroa eta Begiak beroan* (*Eyes in the Heat*) mihiseak, oso konposizio trinkokoak— desagertu egin ziren —nolabait esatearren— *Baso sorgindua* (*Enchanted Forest*) jasoaren etereotasun eta gardentasunean edo *Fosforeszentzia* (*Phosphorescence*) lanaren filigrana distiratsuan. Fisizitate basatiak jariakortasun arin bati eman zion bide; berliluramendua da nagusi. Zenbait mihiseren zabaltze horizontal apartekoak zera erakusten du, baita ere: Pollocken abilitate nekaezina bere gogoaren edukia euskarri batean —ia beti ezkerretik eskuinera— transkribatzeko, hitzik gabeko abesti baten moduan, edo biribilki batean jasotako musika-partitura bat bezala: friso klasikoen antzinako eredua, hain aldatua, non ia inork ez baitu ezagutzen. Erreparatu, baita ere, nola tituluek ere —Pollockenak izan edo ez berdin du: *Kometa, uda* (*Comet, Summertime*), *Hartz Handiaren isla* (*Reflection of the Big Dipper*) eta *Udazken erritmoa* (*Autumn Rhythm*)— unibertsoaren baitako gozamina iradokitzen duten, aurretik gaueko arazoetara egina zuen jaitsierarekin kontrastean dagoena⁶⁷.

1943an, Pollockek *Action Photography* erakusketa ikusi zuen MoMA-n, alor horretan inoiz antolatutako atzerabegirako erakusketarik handiena, eta horrek, jakina, beste dimentsio bat eman zion haren pintura-isurizko lanei⁶⁸. Han, Morganen lanak topatu bide zituen, *Life* aldizkariko argazkilari emankor Gjon Mili-renak, haren lagun min Herbert Matter-enak (bidenabar esanda, hari dagozkio *HMren erretratua* tituluaren inzialak), baita mugimendua argizko lerro bihurtuta agertzen zuten beste hainbat ere *Untitled*, ca. 1939-43, *Untitled*, ca. late 1940s, eta kosmoseko irudiei eskainitako sekzio oso bat, kometen, nebulosen eta abarren argazkiak zituenak. MoMAko beste areto bat bortxazko ekintzaren eta ekintza hori kamera bidez izozteko moduaren arteko ekuazio belikoan zentratzen zen. Horiek guztiak gogoan hartuta, ez da inondik ere erokeria 1947-50 bitarteko obra kolosalak transzendentala denaren aldeko apustu bat bezala deskribatzea: Moebius banden labirinto infinitu eta korapilatsu gisa konfiguratutako pinturak bezala. Haietan, higadura zurrunbilotsuak eta oreka zaindu bat batera existitzen dira (matazak, konposizioen barne-oreka lortzeko, periferietatik aldentzen diren lekuko). Korapilatsuak dira eta zentzumenen ikuspegitik harrigarriak; tenpoari edo tonalitateari dagokionez, ez dago bi berdinik; eta eskalaz oso handiak edo apal ñimiñoak izan daitezke, 1950eko masonita gaineko *olio karratuek* erakusten dutenez, Espresionismo Abstraktuan tamaina handiko margolanak beti nagusi izan zirelako ustea gezurtatuz. Baina, 1960ko hamarkadatik aurrera “kubo zuri” erako galeria/museo handia boladan jarri baino lehen, eta horrekin batera, etxea haren arabera dekoratzeko irrikaz dagoen megabildumazalearen irudia agertu baino lehen, gauzak bestela ziren⁶⁹. (Izan ere, 1955ean, Sidney Janis galerian Rothkoren lanak erakusgai jarri zituztenean, doi-doi sartu ahal izan zituzten haren mihise bikainak zoruaren eta sabaiaren artean)⁷⁰. Pollocki buruzko hitzontzikeria guztia alde batera, hark zenbait idealen gainean egindako oharpenetako batzuk aintzat hartzeko modukoak dira, hain dira argigarriak:

Ordena-egoerak –
intentsitate organikoa – energia eta mugimendua
ikusgai eginak –
espazioan atzitutako oroitzapenak⁷¹.

Behin-behinekotasuna da nagusi. Nola bestela gerta daitezke “mugimendua”, “oroimena” eta haren “atzematea”, “ordena-egoera” bihurtzen dituen, denboraren joanaren gaineko kontzientzia sakon bat izan gabe? Krasnerren *Iruditxoak* (*Little Images*) saila Pollockekiko elkarrizketa bat bezala irakur daiteke, elkar zertan deuseztaturik ez duten bi zentzutan. Lehenik eta behin, senarraren indarrari eta hark zenbaitetan erabili zuen eskala maskulinoari emandako genero-erantzun bat bezala; Krasnerren kasuan, zehaztasunak eta baretasunak hartzen dute bi ezaugarri horien tokia. Bigarrenik, barnekotasunaren ospakizun bat bezala; izan ere, Krasnerrek hizkuntza pribatutzat hartzen ditu irudi horiek. Pieza horiek William Blakeren “harea-ale batean mundu bat ikustea” ideia harekin loturiko panteismo bat partekatzen dute Tobeyren gutun bizi eta kartsuekin —erreparatu tituluari: *Ordokietan idatzia* (*Written over the Plains*)—. Frederick Sommer-en hodeiertzik gabeko paisaiek eta testurek antzeko *horror vacui* irudikor bat dute (*Sumaré*, 1951)⁷². Espresionismo Abstraktuaren esentzian bertan bada modalitate bat edo eroale konplexu bat, Tobey, Krasner, Pollock, Rothko eta Still batera hartzen dituen: eremua.

Lineala izan edo kromatikoa izan, eremua espazioaren adierazpen muturreko bat da definizioz, harekin proportzionala den inpaktu emozional bat duena. Adibidez, 1940ko hamarkadan, artista figuratibo batzuek —Ben Shahn, Andrew Wyeth eta Bernard Perlin— hedadura monolitiko hutsak zein bete-beteak erabili zituzten, haietan abandonatuta utzitako biktimen alienazioa eta bakardadea iradokitzeke. Espresionista abstraktuek hedadura horietara jo zuten kontrakoa sortzeko: giza kontzientziaz beteriko eremu bat. Horregatik nahi zuten Newmanek eta Rothkok ikusleak pinturetara hurbiltzea eta haietan murgiltzea; barnekotasunari buruzko garai bateko kezka birkonfiguratzeko duten sistema bat: gu, ikusleak, irudian “bertan” gaude orain. Ikuspegi horretatik begiratuta, *Vir Heroicus Sublimis* lanaren —adibidez— itxurazko banaketa geometrikoa disolbatu eta ozeano sentsozial kadmio-gorri batean eraldatzen da, eta gu, berriz, bost bertikalak elkartzen dituen izendatzaile komun bihurtzen gara bertan. Beste hitzetan esateko, gure zentralitatea funtsezkoa da esperientziazko dramarako, halako eran non, guk bazterrak erdigunearekin, finkotasuna otasuna kroma-oldearekin, lotu ahala, gure autokontzientzia areagotuz baitoa. Zuzeneko pertzepzioa apertzepzio sotil baterantz higitzen da. Wallace Stevens poetak —espresionista abstraktuen garaikidea eta haiek ongi ezagutzen zuten gizona— honela adierazi zuen sentimendu hori, labur-labur:

Gainera datorkio dena
bere eremuaren erdigunetik [...]
Bere izatea bera ukitzen du han.
Dagoen tokian dagoela
Bada.⁷³

Antzeko modu batean, Pollockek *Bat* gehitu zion *31. zenbakia*, 1950 tituluari, haren bizitasunarekin bat sentitzen zelako. Bere aldetik, 1952an, Rothko ohartu zen tamaina handiko koadroak margotu nahi izatearen arrazoia hau zela: “kutun eta gizaki izan nahia [...] Dena dela, koadro handiak eginez gero, zu barruan zaude”⁷⁴. Orobat azaldu zuen ezen kolorea (entitate objektibo bat) bere-berez ez zitzaiola askorik axola, “neurrien” aldean (giza pertzepzio bat). Krasner eta Tobeyren morfologia ñimiñoan sakontzean (are *Reinhardten* aberastasunik konplexuenean ere), haren elektrizitate dardaratiak ezinbestean biltzen eta kitzikatzen du gure ikuspegia; *Lewis*en zertxobait leundu zuen egoera mistiko hori, arrazako konnotazio urbanoz beteriko ikusezintasun baterantz eramanda⁷⁵. *Mutatis mutandis*, nahiz eta De Kooning “ekintza-pintore”-tzat hartzen den, “kolore-eremuko” pintoretzat bainoago,

haren abstrakzio bikainenek —hala nola *Urmael iluna* (*Dark Pond*), *Zot* eta *Collagea* (*Collage*)— atal horzdunen —aldizka gauekoak, zurbil-zurbilak, garraztasun distiratsukoak— fluxu integral batean murgiltzen dituzte azken giza ezaugarriak, halako eran non dena *in media res* harrapatuta dagoela ematen duen. Lehen gizatiarra eta erlatiboki osoa zena, buru-hausgarri baten antzeko zurrumbilo apokaliptikoa bihurtua da orain: erreparatu, *Abstrakzioa* (*Abstraction*) lanean, burezur kristologiko, iltze eta eskailera zoritxarrekoel⁷⁶. Conrad Marca-Relli transatlantikoak De Kooningen gestualismoaren handitasuneraino jaso zuen collagea —itxura gehienbat hauskorreko baliabide zahar bat—, azpialdeko giza gorputza *corps morcelé* gisa ikusteari utzi gabe (*East Wall* (LL-10-59), 1959). Stillek, segur aski denetan zorrotzena, “bere kasa” utzi nahi izaten zuen ikuslea, margolanaren aurrean “bere arimaren egoerari” errepara ziezaion⁷⁷—. Horregatik, haren sakontasun ilunek, azentu txikienekin konbinatuta, inplosio-efektu bat dute; aitzitik, bertikal gorakorrek edo ia hondoratuek giza erresilentzia zutituta irudikatzen dute, eremu inbasoreen artean (ez da harritzeko Still eta Newman, aurrerago, bertikala erabiltzen lehena nor izan zen eztabaidatzen aritu izana elkarrekin; eztabaidak eztabaida eta lehiak lehia, historiak argi erakutsi du Still alde handiz atera dela garaile). Oro har, garai hartan nagusi zen *zeitgeist*aren eraginpean gertatu zen guztia: hots, existentzialismoaren eraginpean, hori bai, existentzialismoa zentzu zabal batean hartuta.

Planteamendu horiek Espresionismo Abstraktua abstrakzio humanistaren *marka* bat izatea nahi dute, hori da haien helburua —oraindik erreparatu ez bagenio bezala *Vir Heroicus Sublimis* lanaren “vir” horri, Smithen *Heroia* tituluari berari, eta batez ere “gizatiar” izatearen gainean egindako zuzeneko aipamen guztiei—; garbi ikusten da hori *Adam* eta *Eva* (*Eve*) zintzilikarioen mezuan, adibidez, eta are Motherwellem *Platonen leizean, 1. zk. (In Plato's Cave No. 1)* lanean giza kondizio ezjakinez egiten den tratamenduan. Zergatik? Artistek bizi duten gizakiaren krisi garaiak —lehen ere aipatua dugun Bigarren Mundu Gerra horretara eraman zuten hondamendi gupidagabeek— gizakiek beren ustezko kondizio legitimoa berreskuratzea eskatzen zuen. Mark Greif kultur historialariaren hitzetan esateko: “Mendearen erdialdera, denen ustez zuzendua, ezagutua, lagundua, erreskatatua, erdigune gisa eta neurri gisa hartua izan behar zuen irudia bihurtu zen gizona”⁷⁸. Hori da Espresionismo Abstraktua, bere goren unean zegoela, izan zuen benetako ideologia. Oso ideologia sexista, jakina. Honela zioen Newmanek 1965ean: “Nire lana, abstraktua izanagatik [...] gizonaz arduratzen da”⁷⁹. De Kooningen *Emakumeak* (*Women*) sailak behintzat —polemikoa, emakumeari eman zion tratamenduan ondo erakutsi zuen bezala: beldurgarria, barregarria, idolatra— agresibitate eta tentsio berriak gehitu zizkion fenomenoaren oinarritzko humanismoari. Hala egin zuten, baita ere, Louise Nevelson-en eskultura lau ikaragarriek. Beltzez, zuriz edo urre kolorez ñabartuak, isileko erritu edo sekretuen lekuko mutuak dirudite, ezin ikusizkoa denaren jagole. Erliebeak eguneroko bizitzako gauza hutsalak baliatuz moldatuta egoteak are magikoago egiten ditu oraindik. Azkenik, Espresionismo Abstraktuaren jenioa bi ezaugarri hauetan datza, oroz gain: batetik, estilo klasikoek itxuraz izan behar zuten gerruntze horren gainean artista bakoitzak inprobisa ditzakeen ezin konta ahala aldaeretan; bestetik, artistak mihise eta paperezko obren artean arintasunez mugitzeko duen gaitasunean. *Loreen errotako ura* (*Water of the Flowery Mill*) lanean, Gorkyk kolorearen erabileran erakutsi zuen —arrandiaz erakutsi ere— maisutasuna —agerian jarria jada haren obra grafikoan (*Untitled (Virginia Landscape)*, 1943) — bere goren unera iritsi zen. Handik aurrera, artista koloreak moteltzen hasi zen, harik eta, arian-arian, *Limurtzaile baten egunerokoa* (*Diary of a Seducer*) ia kolore bakarrekora iritsi arte, bizimodu gero eta zorigaitzokoago baten isla gisa segur aski; izan ere, handik gutxira, gaitz batek, trafiko-istripu batek eta depresioak goitik behera itzulipurdikatu zuten haren bizitza. Hala, *Hizlari onak* (*The orators*) lanean hileta bateko eszena

bat kamuflatzen da, oroitzapenetik sortua, irudi biomorfikoek aitaren zerraldoa (irudiaren erdi-erdian) inguratzen dutela. *Muga* (*The Limit*) lanaren titulua eta haren espazialitate ezin neurtuzkoa ere ez dira inondik inora kasualitate hutsa. Gorky atzera bueltarik gabeko puntu batera iritsia zen eta horrek, azkenean, bere buruaz beste egitera eraman zuen. Rothkoc —sentsuala batzuetan, guztiz soila beste batzuetan— askotariko moldeak baliatu zituen: 1954ko *Titulurik gabea* (Christopher Rothkoren bilduma) lanean, adibidez, tonu lizuna eta egikera delikatuak dira nagusi; 1960ko *Titulurik gabea* goibelean, berriz, zorrozatasuna eta gogortasuna. Zenbait kasutan, zorigaiztoko sarkinek eteten dute eguerdiaren distira, hilkortasunaren zantzuak diruditen zerrenda ilun eta zurrunetan (*Untitled (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red)*, 1949 eta *No. 4 (Untitled)*, 1953). Gottlieben *Eztandak* (*Bursts*) deituriko lanak —beste murgilaldi bat kosmikotasunean— leherketatik (*Penumbra*, 1959) baretasunera igarotzen dira eta belaunaldi gazteago bateko artisten *hard-edge* (ertz zehatzeko) kolore-eremuen estilora hurbiltzen dira. *A fortiori*, gauza bera esan daiteke Motherwellen berrehundik gora *Espainiako Errepublikari elegiak* lanei buruz (*Elegy to the Spanish Republic, No.126*, adibidez): kontrapuntu egiten diete haren collage guztiz proteikoei, dotoretasun bare eta ugaritasun bizi, askotan urratu batez hornituei (*New York City Collage*, 1959, adibidez). De Kooningek, Gottliebek eta Newmanek sarraldi batzuk egin zituzten eskulturaren munduan. Horietako azkenaren lanek (Alberto Giacomettiren espektro tente eta higatuak ekartzen dizkigute gogora) halako presentzia jaso batez hornitu dute beti piezak kokatuta dauden tokia, eta, aldi berean, inguruneak berak indarrez jantzi ditu pieza horiek beroriek. Newmanen hiztegiak, 1950eko hamarkadan zehar eta ondoren, barnean hartu zituen mihise gorriak, gizateriaren berotasunari lotuak (*Eve*, 1950 eta *Adam*, 1951, 1952, bai eta tonu urdin ilunak ere, gaueko mundu ozeanikoari lotuak (*Profile of Light*, 1967), edo zerukoari, bertikaltasuna bere gorabidean galtzean bereziki. De Kooningek hamarkadetan zehar erakusten dituen emakumeetako bakoitzak bere nortasun propioa du: edo ezin gehiagoraino desitxuratua, edo pinpirina (*Woman as landscape*, 1965–1966), edota paisaian ponperiaz disolbatua. Hain zuzen paisaia izango da protagonista nagusi haren pintura-pastoral berdeetan (*Villa Borghese*, 1960. 1970eko hamarkadan, likidoak eta malenkoniatsuak bihurtzen dira, titulu honek —John Keatsen hilobiaren *Whose Name Was Writ in Water* epitafioari aipamena eginez— agerian uzten duen bezala: *...Zeinaren izena uretan idatzi zen (...)*. Smithen eskulturak gauza ziren bai inbaditzaile estralurtarren moduan zamalkatzeko (*Tanktotem III*, 1953), bai espazioa planaritate bortitz batekin barrentzeko (*Volton XVIII*, 1963), eta bai Pollocken suntsikortasun zilarkarekin eta zeruko jolasekin bat egiteko ere (*Number 20*, 1950). Gustu, duintasun eta distira halako bat ere hartu zuten, haiek aire zabalean instalatzera gonbidatzen zuena, eremu hedatu bat heroitasunez okupatu nahiz bezala (*Sentinel V*, 1959) eta (*Voltri Bolton X*, 1962). 1940ko hamarkadaren amaieran, Gustonek iluntasunean hondoratu zuen irudikapena, baina gero, hurrengo hamarkadaren lehen urteetan zehar, pastel-tonuko argitasun bat aztertzen jardun zuen. Irudikeria dardaratsu horiek gero eta oldarkorragoak bihurtu ziren, gero eta aseagoak, harik eta, hurrengo hamarkadan, erabat itxita geratu ziren arte. Klinek zuri-beltzak eskaintzen zizkion aukera guzti-guztiak aprobeztatu zituen, eta nahitako desorekaren estetika batekin lotu zuen hura, zeinaren arabera gauza guztiak elkarrekin talka ari zirela ematen zuen, eta kolapsatzen, eta ahal moduan berriro altxatzen. Barrek, altxagarriek eta masa ekaiztsuek elkar neutralizatzen dute eszitazio biolento eta delikatu bateko laburpen burutu gabeetan, paradoxa bisual mingarri moduan. Honela aitortu zuen Klinek berak: “Irakurtzeko moduko ikur bat egin ordez, ezin irakurtzeko modukoa egiten duzu”⁸⁰. Bere heriotza goiztiarra baino pixka bat lehenago, Klinek indar horizontal esanguratsu bat irudikatu zuen urdin eta laranja distiratsuak erabiliz (*Andrus*, 1961); 1960ko hamarkadan, Kline obra berritzen hasteko zorian zela adierazten digu horrek. Neoia, esan genezake, zinema beltzarekin ezkondu zen. Beste

zenbaitetan, kolorea keinu bihurtu zen. Adibidez, 1950eko hamarkadan zehar, Francisek uko egin zion geldid egoteari, eta hala, ñimiñotasunetik magistraltasunera igaro zen (baina energia konprimatu berarekin kasu bietan), ñabardura korpuskularrak zituzten errai-masa ilunetatik (gaztetan pairatutako orno-tuberkulosiaz zuen oroitzapenarekin lotuak) hodei kromatikotara eta, geroago, hustasunaren infinitutasun lasaigarritasunera *Untitled (Black Clouds)*, 1952 eta *Summer No. 2*, 1957. Sublimazio-prozesu baten aurrean gaude behin berriro: gauza hilkorretatik goratze inmaterialera igarotzea.

Aldez aurretik irudi bakarreko artistaren estereotipoaren arabera ikusia izan bada ere, behin 2011n, Denverren, haren museo propioa zabaldu denez geroztik (haren lanen % 96 inguru daude bertan, imajina daitezkeen ia bitarteko guztiak erabiliz eginak), Still, bat-batean eta azken momentuan, espresionista abstraktuen artean obrarik askotarikoena duen artista bezala onartua izan da, garai bateko “guztiz ezezaguna” kondizio marjinala eta bere gogozkoa atzean utzita⁸¹. Still formatu, modu eta metodo ikaragarri pila menderatzeko gauza izan zen: iluntasun misterioitsu bat, argi distiratsu bat, inpasto trinko bat, gaza mehe-meheen efektua mihise biluziaren gainean, gorantzako bulkada hedakorrak, ikuspegi panoramiko konplexuak, eredu ia monokromoak, marrazketarako abiltasun artatsu bat, eta beste hainbat eta hainbat gehiago. Orain, badakigularik Jacksonek adierazi ere adierazi zuela ezen, Clyfforden aldean, gainerako guztiek “akademikoak” ematen zutela, eta hura izan zela Still marmartiak beti aldean atxiki zuen artista adiskide bakarra, bada horrek bide ematen digu pentsatzeko Mendebaldeko artisten artean nagusi izan ziren bi horiek Espresionismo Abstraktuaren gailurrean egon izan zitezkeela, hori bai, Rothko eta De Kooning orpo orpo atzetik zituztela⁸². Dena dela, lauak izan ziren ahalegin hartan aitzindari⁸³.

Aski bekigu esatea aztergai izan dugun fenomeno honen azken urteek kapitulu bat osatu zutela beren horretan, baina gertatutako ustekabeak eta aldaketa narratiboak gehiegi direla laburpen honetan sartzeko. Zenbait artistaren lanak agur izaera berezi bat hartu zuen. Iduri zuen ezen Rothkoren azken pinturak —*Beltza grisaren gainean (Black on Gray)*— itxiera eman behar ziotela haren “gaueko zeru” metaforikoari: ilargiaren gristasunaren gainean irudikatzen zuen beti zeru hura, eta ertz hotz eta zuri batekin propio inguratuta agertzen zuen multzo osoa, ikusleak haren mugekin enpatia sortzerik izan ez zezan. Rothko hil zen urtean berean egina, Tworkoven *Ralention II (Idling II)* lanak elegia-espíritu bat du, eta, aitzitik, Motherwellen *Espainiako Errepublikari elegia, 126. zk. (Elegy to the Spanish Republic No. 126)* izenekoa Pollocki eskainitako monumentu bat zen, haren *Horma irudia* ospetsuaren omenaldi gisa pentsatua⁸⁴. Bere *Begia da lehen zirkulua* lanaren erritmo eskegietan, horizontaltasunean eta deiadar kakotuetan, Krasner Pollocken mamuaren aurka borrokatu zen, bere maiuskula larriak senarraren estilo atomizatuagoari kontrajarrita. Auto-istripuz lau urte lehenago hila, Pollockek berak norabide-aldaketa bortitza izan zuen azken aldian. *Erretratua eta amets bat (Portrait and a Dream)* lanean gogoeta egiten du bi gairen inguruan —banakotasuna (eskuinean) eta estalketa (ezkerrean)— bere ohiko pintura-xirripen lengoaia beste tonu aberatsago batzuekin kontrajarrita. Koloreak —aberastasun osoz erabilia hemen— lan berezi bat bihurtzen du *Zutoin urdinak (Blue Poles)* izenekoa; erabateko amaiera bat, zabaltasun ikaragarrikoa, eta obrari izena ematen dioten zutoinen desfilea *Horma irudiaren* prozesio-antolakuntzaren azken berrikusketa gisa azaldua. Helen Frankenthaler gazteak Pollocken pintura isurtzeko teknika berraztertu zuen (*Number 7*, 1952), baliabide etereoak mihisearen ehunean hondoratu eta, aldi berean, bere irudizko unibertso pertsonala irudikatu ahal izateko. Mitchellek gorazarre egin zion Vétheuileko paisaiari —argiarekin eta itzalarrekin higitzen ziren poliptiko ikusgarrietan barneratua zuen hura—, Claude Monet *Nenufarrak (Nymphéas)* ospetsua eta Cézanneren pintzelkada

konstruktiboak gogoan beharbada⁸⁵; Hofmannek —laurogei urteak beteak— kolore ziztatzaileak dituen amaiera-lan loriatsu batekin esan zuen agur, margoa paletarekin aplikatuta (*In Sober Ecstasy*, 1965); Pousette-Dartek geometria ia platonikoak baliatu zituen esferen harmonia irudikatzeke, eta Smithen *Cubi* direlakoek dirdira egiten zuten beren argitasun, testura eta zabaltasun osoan, perspektiba metafisikoagoetara bide ematen zuten ate sendo eta material gisa (*Cubi XXVII*, 1965).

Modu hunkigarriago batean beharbada, Gustonek itxi zuen zirkulua, 1970ean, hogeita hamar urte lehenago artistak erabiltzen hasiak ziren figurazio existentzialak eta edukiz beteriko metaforak berriro erabiltzen hasiz. Haren *Itsasbehera* (*Low Tide*) lanean berriro azaltzen da *Portxea* obrako zolako/arimako [sole/soul] harako iltze hura⁸⁶, handitua, ikur aldakor gisa. Honako honetan, azken greziar letra imitatzen du, omega, ilez estalitako buru atera berri bat —urte horretako bertako beste lan batean, artistaren emazte Musarena da—, eta hodeiertzeko uhin odol-gorrien artean sartzen (edo artetik ateratzen) ari den eguzki bat. Horra eskatologia, batetik, eta hasiera berriak, beldurra eta esperantza, bestetik, elkarrekin borrokan. Izan ere, agerpen hauek ugaltu ere egiten dira koadroan zehar, beren baitan eta baitatik sortuz bezala. Horra gainalde lau batean pintura-ukitu batek edo bik forma berriak sortzeko duten ahalmenaren —irudi-sorkuntzari berez datxekion ugalkortasunaren— erreferentzia argi bat. Dena dela, tituluak adierazten duen bezala, ez denborak ez mareak ezingo ditu ezabatu irudiok.

Espresionismo Abstraktuaren adierazgarririk handiena, De Kooning, hil zenerako (1997), Pollock eta gainerakoak mito bihurtuak ziren jada. Warholek bere makinazko erantzun zorrotzak asmatu zituen Jacksonen eskuzko trazeria auratikoei⁸⁷, sortzez brasildarra den Vik Muniz artistak ere bitan ezabatua zuen errealtatetik gai hori bera Namuthen “ekintza” argazkiak txokolatzeko ziropa badaezpadako bihurtuta, eta Foucaultek berak ere aspaldi iragarria zuen aro postmoderno nihilista baten etorrera, non “itsasertzeko hondarretan marraztutako aurpegi bat bezala” ezabatuko baitzen “gizatiarra” dena⁸⁸.

Ez dirudi, baina, Espresionismo Abstraktua berehala ezabatuko denik, artearen historia bat existitzen jarraitzen duen bitartean behintzat. Izan ere, kontuan hartuta giza kondizioaren alderako bere joera eta bere egungo ondarea, interpretazio berrien emari ugaria eta berez dagokion pisua eta garrantzia, gure fenomeno honek aldi berean dirudi ekuazio bihurri bat eta ekuazio amaigabe bat.

[Itzultzailea: Koro Navarro]

Oharra

Saiakera hau Fred Bearmanen oroimenari eskainia dago.

1. “Excerpts from Artists’ Sessions at Studio 35”, in Ellen G. Landau (arg.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, New Haven eta Londres, 2005, 164. or. Bibliografia-gida bikaina da. [itzuli]
2. Pollock, “Letter to the Editor”, *Time*, 1950eko abenduak 11, 10. or. [itzuli]

3. Adibidez, Pollocken 5. zenbakia, 1948 (*Number 5, 1948*) lanaren baliokide bat, *Ex Machinan* argitaratua (2015, zuz. Alex Garland); Rothko Londresko banda instrumental bat da; 2006an, 5. zenbakia inoizko bosgarren margolanik garestiena bihurtu zen; emakumeen modak Rothko eta Pollock emulatu ditu 1951n Cecil Beatonek zenbait modelori egindako argazkietan, hondo gisa, haien pinturak atera zirenetik, eta New Yorkeko Knoedler Gallery zenak Espresionismo Abstraktuko zenbait estilotako faltsifikazio ugari saldu zitueni. [\[itzuli\]](#)
4. Norbaitek jakin nahi badu zergatik ez dauden erakusketa honetan *Bat* (31. Zenbakia, 1950) [*One* (Number 31, 1950)] edo *Udazkeneko erritmoa* (*Autumn Rhythm*) bezalako obrak, galderak erantzuna erraza du. Hitz gutxitan esateko, obra horiek ikono moderno ukiezinak bihurtu dira, *Mona Lisa* moduko batzuk, eta mailegutik salbuetsita daude, haien jabe diren erakundeek antolatzen dituzten erakusketa guztiz bakanetan salbu. Nolabait estearren, erakunde horien arkitekturaren parte bilakatu dira, ondorio guztietarako. [\[itzuli\]](#)
5. Ikus Frank Kermode, *Pleasure and Change: The Aesthetics of Canon*, Oxford eta New York, 2006. [\[itzuli\]](#)
6. Azkena Alfred Leslie izan zen, Espresionismo Abstraktuaren bigarren belaunaldiko ordezkari ospetsuena. [\[itzuli\]](#)
7. 1955ean Frantziara aldatu izanak areagotu egin zuen haren posizio marginala. Ikus Jane Livingston (arg.), *The Paintings of Joan Mitchell*, erak. kat., Whitney Museum of American Art, New York, 2002. [\[itzuli\]](#)
8. Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York, 1966, 1994. [\[itzuli\]](#)
9. Krasnerren tituluak Ralph Waldo Emerson XIX. mendeko trascendentalista estatubatuarren *Circles* (1841) saiakeraren lehen lerroari egiten dio erreferentzia. Krasnerren *Autorretratu* (*Self-portrait*) goiztiarrak jada nabarmentzen zuen begiaren zirkulua. Modu orokorragoan, Emersonen izatearen eta naturaren filosofi eragin handia izan zuen zenbait espresionista abstrakturen pentsamenduan, baita Stillerean ere, zeinak, Emersonen bezala, biziki arbuatzen zuen iraganaren pisu hila. [\[itzuli\]](#)
10. Beharbada artista marjinal bat behar zen —Elaine De Kooning— beste bat ezagutzeko. Ikus, halaber, David Anfam, *Norman Lewis: Pulse*, erak. kat., Michael Rosenfeld Gallery, New York, 2009. [\[itzuli\]](#)
11. Susan Landauer, *The San Francisco School of Abstract Expressionism*, Berkeley, Los Angeles eta London, 1996. Espresionista abstraktuen aldean, Richard Diebenkorn zoragarriak bestelako mentalitate bat du, alaiagoa. [\[itzuli\]](#)
12. Eskultoreen artean tentagarri izango zatekeen, bereziki, Ibram Lassaw estimagarria aurkeztea, espazioaren mugek halakorik eragotzi izan ez balute. [\[itzuli\]](#)
13. *Action painting* (*ekintza-pintura*) terminoa 1952an sortu zen, Greenbergen aurkari amorratu Harold Rosenberg kritikari ezkertiarren eskutik. Namuthek eragin handia izan zuen Rosenbergengan. [\[itzuli\]](#)
14. *Queer* teoriaren historian jasota gera dadin: Bradley Walker Tomlin eta Minor White homosexualak ziren; Pollock, itxuraz, bisexuala, Nevelson bezala; eta Parsons, lesbiana. [\[itzuli\]](#)
15. Horren helburu nagusia zein den garbi dago: historia hartzaileen ikuspegitik eta ez sortzaileenarenetik idazteko joera errebisionista eta erredukzionistari aurre egitea. Ikus, baita ere, Pamela Franks, *The Tiger's Eye: The Art of a Magazine*, erak. kat., Yale University Art Gallery, New Haven, 2002. [\[itzuli\]](#)
16. Rothko eta Gottlieb, "Letter to the Editor, 1943", in Miguel López-Remiro (arg.), *Mark Rothko: Writings on Art*, New Haven eta London, 2006, 36. or. [\[itzuli\]](#)
17. Stillek, 1935ean, Washington State College-n zela, Cézanneri buruz idatzi zuen tesinan, Samuel Taylor Coleridge ezinago erromantikoaren aipu zorrotz bat dago, "sinboloa" zertan datzan definitzen duena. [\[itzuli\]](#)

18. Munch, "Saint Cloud Manifesto" (1889–1990?), in Henri Dorra, *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley, Los Angeles eta London, 1994, 244. or. [\[itzuli\]](#)
19. Rothko, "Notes from a Conversation with Selden Rodman, 1956", in López-Remiro 2006, 119–20. or. [\[itzuli\]](#)
20. Hortik zenbait espresionista abstraktuk —Newman eta Rothko barne— Mozarti dioten maitasuna, zeinaren obran nabarmen islatzen baita *Innigkeit* hunkigarria, sonataren formaren konbentzio zorrotzen artean. Newmanen *Midnight Blue* lanak, segur aski, Gaueko Erreginari egiten dio aipamena, bidenabar bezala. [\[itzuli\]](#)
21. Newman, "The Sublime Is Now" (1948), in John P. O'Neill (arg.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York, 1990, 173. or. [\[itzuli\]](#)
22. Landau 2005, 164. or. [\[itzuli\]](#)
23. Rothko, "Address to Pratt Institute, November 1958", in López-Remiro 2006, 126. or. [\[itzuli\]](#)
24. Frank Kermode, *Shakespeare's Language*, Londres eta New York, 2000, 184. or. Ikus, halaber, Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914–1991*, Londres, 1994, 1. kap. [\[itzuli\]](#)
25. Motherwell, "A Conversation at Lunch", in *An Exhibition of the Work of Robert Motherwell*, erak. kat., Smith College Museum of Art, Northampton, MA, 1963. [\[itzuli\]](#)
26. T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", in Frank Kermode (arg.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York, 1975, 178. or. [\[itzuli\]](#)
27. Stephen Polcari, *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge eta New York, 1991, bi mundu gerretan jartzen du indarra, ia gerrari buruzko narrazio bikain bat bihurtzeko punturaino. [\[itzuli\]](#)
28. Orduan, eta hurrengo urteetan, Platon, Blaise Pascal eta Friedrich Nietzsche pentsalariak, beste askoren artean, protoexistentzialismo hori eskaini zieten espresionista abstraktu eboluzionista batzuei: hala nola Motherwell, De Kooning, Rothko eta Stilli. Modu berean, Newmanen ideiak artearen historialari aleman Wilhelm Worringer-ren ideietatik elikatu ziren. Worringerrek garrantzi berezia eman zion niaren eta abstrakzioaren arteko harremanari. Ez da nahastu behar existentzialismo historiko hori 1950eko hamarkadan, Espresionismo Abstraktuarekin batera, zabaldu zen existentzialismo modernoarekin. [\[itzuli\]](#)
29. Pollock, gutuna Charles eta Franki (1929ko urriak 22); gutuna Charlesi (1930ko urtarrilak 31), Sylvia Winter Pollock (arg.), *American Letters 1927–1947: Jackson Pollock and Family*, Cambridge eta Malden (MA), 16, 19. or. [\[itzuli\]](#)
30. Alwynne Mackie australiar filosofoak 1977an adierazi zidan bezala, gauza batzuetan, Stillen pinturak oso lasaia *[still, ingelesez]* dira. Horrek ez du, baina, haien indar txundigarria minimizatzen. [\[itzuli\]](#)
31. Still, makinaz idatzitako testua (1950), Clyfford Still Museum Archives, Denver. [\[itzuli\]](#)
32. Rothko, "Address to Pratt Institute, November 1958", in López-Remiro 2006, 125. or. [\[itzuli\]](#)
33. Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, 1989, 138. or. [\[itzuli\]](#)
34. Jim M. Jordan eta Robert Goldwater, *The Paintings of Arshile Gorky*, New York, 1982, 53. or. [\[itzuli\]](#)
35. Jed Perl, *New Art City*, New York, 2005, 15. or. Istorio kultural aipagarri hau bidegabeki baztertua izan da literaturan. [\[itzuli\]](#)

36. Rembrandtek, Vermeerrek eta beste batzuek Rothkorengan izan duten eraginari buruz, ikus David Anfam, *Mark Rothko: The Works on Canvas: Catalogue Raisonné*, vol. 1, Washington, New Haven eta Londres, 1998, 1. kap. [\[itzuli\]](#)
37. Honako hau da dagoen azalpenik gaurkotuena: Dean Sobel eta David Anfam, *Clyfford Still: The Artist's Museum*, New York, 2012. [\[itzuli\]](#)
38. Pollock 1929, goian. [\[itzuli\]](#)
39. Steven Naifeh eta Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, 1991, 137. or. [\[itzuli\]](#)
40. Pollock, gutuna LeRoy-ri (1933ko otsailak 3), in Francis V. O'Connor eta Eugene Victor Thaw (eds.), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, New Haven eta Londres, 1978, 4. lib., 214. or. [\[itzuli\]](#)
41. Newman, "U.S.A. Artists: Barnett Newman", National Education Television-en programa, 1966ko uztailaren 12an emititua. [\[itzuli\]](#)
42. Nornahi zelarik ere "garaipen" hitza idatzi zuena, liburua Estatu Batuetako erreputazio inperiala mundu osoan borrokatua zen garai batean idatzi zen —gogoan hartu 1968 eta orduko protesta politikoak—; beraz, kontra-horma ideologikoak behar zituen. [\[itzuli\]](#)
43. Anon., 'Jackson Pollock: A Questionnaire', *Arts and Architecture*, 61, 1944ko otsaila, 14. or. [\[itzuli\]](#)
44. Still, gutuna Gordon Smithi (1959ko otsailak 1), in *Paintings by Clyfford Still*, erak. kat., The Buffalo Fine Arts Academy, Albright Art Gallery, Buffalo, 1959, orririk ez. [\[itzuli\]](#)
45. Anon., 'The Iconoclastic Opinions of M. Marcel Duchamps [sic] Concerning Art and America', *Current Opinion*, 59, 1915eko azaroa, 347. or. [\[itzuli\]](#)
46. William C. Agee, 'New Directions: The Late Work, 1938-1946', in *Arthur Dove: A Retrospective*, erak. kat., Addison Gallery of American Art, Andover, MA, 1997, 141. or. [\[itzuli\]](#)
47. https://en.wikipedia.org/wiki/Minor_White#cite_note-29. [\[itzuli\]](#)
48. Ikus Sobel and Anfam 2012, 87-88 or. Lotura, berriz ere, Europarekikoa da. *The Isle of the Dead* oso ezaguna izan zen hemeratzigarren mendean, eta harexen erreproduzio bat ageri da *I Walked with a Zombie* filmeko gela nagusian (1943, Jacques Tourneur zuz.). Handik bi urtera, Val Lewtonek *Isle of the Dead* filma ekoitzi zuen; Böcklinen margolan beldurgarria, *tout court*, zinema beltzaren oinarri bat zen ordurako. [\[itzuli\]](#)
49. Eskerrak eman nahi dizkiot Stephanie Grilliri konparazioagatik. [\[itzuli\]](#)
50. Egia bada CIAk Espresionismo Abstraktuaren sustapena atzerrian finantzatzeko lagundu zuela ondoren, 1950eko hamarkadan eta gero —aditu errebisionistek zuzen argudiatu duten bezala—, horixe da orduan, seguru aski, erakunde honek inoiz ordaindu duen gauza on bakarra. [\[itzuli\]](#)
51. *Labyrinth #3*ren garaian ere (1954), Gottliebek jarraitzen zuen zinema beltzaren oinarriak modu emankorrean induskatzen: ehiza, ilunpeak eta zelatan dagoen arriskua. [\[itzuli\]](#)
52. Ikus David Anfam, *Jackson Pollock's Mural: Energy Made Visible*, Londres eta New York, 2015, 98–103. or. Orobat Marc Dorrian eta Frédéric Poussin (argit.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual Culture*, Londres eta New York, 2013. Ikuspegi horrek, jakina, ez du alboratzen amerikar indiar hondar-margolarien ipinitako aurrekari famatua, zeina Pollockek berak aitortu baitzuen. Baina Pollockek argazkigintzan zehazki zuen interes handiak aurretikako ikuspuntuen garrantzi berriaren aldera bultzatuko zuen. [\[itzuli\]](#)
53. James Baker Hall eta Michael E. Hoffman, *Minor White: Rites and Passages*, New York, 1978, 57. or. [\[itzuli\]](#)

54. Motherwellek Schapirorekin ikasi zuen; Newmanek aipatzen du. [\[itzuli\]](#)
55. Tipikoa da Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven eta Londres, 1993. Leja, aldi berean, badirudi ez dela konturatzen subjektibotasuna garrantzi handikoa zela sinbolismoan, eta ez zela izan mende Erdiko Amerikaren asmakizun bat: ikus Dorra 1994, *passim*. [\[itzuli\]](#)
56. Robert Motherwell, 'Painters' Objects', *Partisan Review*, 1944ko negua, 97. or. [\[itzuli\]](#)
57. Esate baterako, ikusi nola *Male and Female*ko ezkerreko irudiak falo bat duen (zeru-urdina, zentroaren ezkerreko alde, behean), baina baita bularren antzeko inguruak ere. Eskuinaldeko presentziak, zurrunka eta tentea izanagatik ere, hiruki formako motibo bat ageri du (horia, zentroaren eskuinaldeko alde, behean), emakume-sexua iradokitzen duena. Anbiguitate horiek eta beste askok abagune ezin egokiagoa eskaintzen dute Pollocken interprete jungianoentzat, baina aldi berean tankera horretako irakurraldi programatikoen kontra ohartarazten dute ikuslea. [\[itzuli\]](#)
58. Francis V. O'Connor, in Anfam 2015, 93. or. Pousette-Dart's *Symphony #1, The Transcendental* (1941–42) izan zen hirugarren neurri handiko oihala aitzindaria. [\[itzuli\]](#)
59. Ezaugarri horiek guztiak pentsamolde eskatologikoa irudikatzen dute. Ikus Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, Londres eta New York, 1967. [\[itzuli\]](#)
60. Newmanen artean nonahi ageri dira erreferentzia hebrearrak eta biblikoak, eta, haien zabaltasuna dela-eta, badirudi, maila batean behintzat, *Tanakh* (hebrear Biblia) induskatzen duela. [\[itzuli\]](#)
61. Newman, 'Exhibition of the United States of America' [Bienal de São Paulo, 1965], in O'Neill 1990, 187. or. [\[itzuli\]](#)
62. Theodor W. Adorno eta Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*, Amsterdam, 1947. Ingelesera 1972 arte itzuli ez bazen ere, liburu honek modernotasunari egiten dion kritikak Stillenaren antza handia du. [\[itzuli\]](#)
63. Ura —irentsi eta islatu egiten baitu, eta aldakorra baita— kontzientziaren beste metafora egokia da. Alde horretatik, Rothkoren *Zurrunka geldoa itsas ertzean* (*Slow Swirl at the Edge of the Sea*, 1944) obratik eta Baziotesen ur-fantasia lurrintsuetatik Callahanen argazkietaraino doa Espresionismo Abstraktuan duen balioa. Bada hemen, halaber, jarraitasun bat amerikar abstrakzioaren belaunaldien artean, nola diren Edward Hopper, John Marin, Dove eta Bigarren Mundu Gerraren aurreko beste artista, haiek ere leku nagusia ipini baitzuten ura beren irudi- sortan. Izan ere, ura da irudikapena urtzen den ataria, eta, hortaz, bide egokia da abstrakzioaren aldera. [\[itzuli\]](#)
64. Ez halabarrez, gure zenbait artistak —haien artean De Kooning, Guston, Kline, Smith eta Reinhardt— komikiak landu zituzten beren artista-ibilbidearen aldi jakinen batean. Komikiek eskema abstraktuak erabiltzen dituzte energia, bortizkeria, ideiak eta gogoaren eta gorputzaren beste mugimendu batzuk adierazteko. Hala, honaino aitortu ez den eragina dira Espresionismo Abstraktuaren gestualismoan. [\[itzuli\]](#)
65. Tworkov, Egunerokoaren sarrera (1959ko otsailak 2), in Mira Schor (argit.), *The Extreme of the Middle: Writings of Jack Tworkov*, New Haven eta Londres, 2009, 89. or. [\[itzuli\]](#)
66. Alderatu 1941eko filmaren tituluarekin, *I Wake Up Screaming* (zuz. H. Bruce Humberstone). Zinema beltzaren azalpen onenarentzat —eta, hortik, Espresionismo Abstraktuarekin dituen parekotasunez (eta aldeez) jabetzeko— ikus James Naremore, *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, Berkeley, Los Angeles eta Londres, 1998. Modu adierazgarrian beharbada, zinema beltzaren definizioa Espresionismo Abstraktuarena bezain ulergaitza eta proteikoa da. [\[itzuli\]](#)
67. Zena zela tituluak formulatu zituena, ondo ulertzen zuen Pollocken mundu-ikuskerak. [\[itzuli\]](#)
68. Ikus Anfam 2015, 74–82. or. [\[itzuli\]](#)

69. Ikus Jeffrey Wechsler, *Abstract Expressionism: Other Dimensions*, erak. kat., Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers, the State University of New Jersey, New Brunswick, 1989. [\[itzuli\]](#)
70. Rothkoren ideia bat indartzen du honek, haren margolanek paretak “garaitu” behar zituztela, eta gauza bera gertatzen da haren lan klasikoak ipiniak dauden moduari dagokionez, berariaz erlatiboki estu, Royal Academyko erdiko espazioan. [\[itzuli\]](#)
71. Pollock, eskuz idatzitako adierazpena (1950), in Pepe Karmel (argit.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, New York, 1999, 24. or. [\[itzuli\]](#)
72. Artista sailkatzen zaila da Sommer, eta argazkigintzaren eta margolaritzaren artean mugitu zen. Baina asko hurbildu zen Espresionismo Abstraktuaren ezaugarri nagusi batzuetara, eta ia segurua da Howard Putzel ikusi zuela, eta, hortaz, baita Pollocken *Mural* ere, New Yorken 1944ko udazkenean. Ikus Keith Davis, Naomi Lyons eta Jeremy Cox, *The Art of Frederick Sommer. Photography, Drawing, Collage*, New Haven eta Londres, 2005, 223. or. [\[itzuli\]](#)
73. Wallace Stevens, ‘Yellow Afternoon’ (1942), in *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, 1954, 237. or. Copyright © 1954, Wallace Stevens. Faber and Faber Ltd-en baimenarekin inprimatua. [\[itzuli\]](#)
74. Rothko, ‘How to Combine Architecture, Painting, and Sculpture’, in López-Remiro 2006, 74. or. [\[itzuli\]](#)
75. Gordintasunez esanez, arrazakeriak amerikar ikusezinak egin zituen beltzak zurien begientzat. Ikus Ralph Ellisonen *Invisible Man* eleberria (1952). [\[itzuli\]](#)
76. Abstraktua ez da. Maisu zaharren tankera honetako ikonografiarentzat eta haren iturrientzat, ikus David Anfam, ‘De Kooning, Bosch and Bruegel: Some Fundamental Themes’, *The Burlington Magazine*, 145, 2003ko urria, 705–15. or. [\[itzuli\]](#)
77. Still, gutuna Betty Parsons, 1949ko abenduak 29. Amerikar Arte Artxiboak, Smithsonian Institution, Washington. [\[itzuli\]](#)
78. Mark Greif, *The Age of the Crisis of Man: Thought and Fiction in America, 1933–1973*, Princeton eta Oxford, 2015, 8. or. [\[itzuli\]](#)
79. Newman, *Voice of America* (United States Information Agency), elkarriketa São Paulon, 1965, audiozinta, Barnett Newman Foundation Archives, New York. Newmanen anarkismo zintzoagatik ere, Gerra Hotzeko testuinguru bat behar du halako adierazpen batek. [\[itzuli\]](#)
80. Kline (1952ko urtarrilak 23), in David Anfam, *Franz Kline: Black & White, 1950–1961*, erak. kat., The Menil Collection, Houston, 1994, 16. or. [\[itzuli\]](#)
81. John Golding, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Londres, 2000, 232. or. [\[itzuli\]](#)
82. Hortaz, Pollocki eta Stilli eskaini dizkiegu Royal Academyko hamabi galerietako bi handienak, eraikineko erdiko ardatzaren alde banatan ipiniak. [\[itzuli\]](#)
83. Haien galeriek, elkarrekin, ‘T’ alderantzizkatu bat eratzen dute instalazio osoaren bihotzean. [\[itzuli\]](#)
84. Rothkoren “Black on Gray” margolanen ertzen funtzioa gogorarazten du “Elegy” berezi honetako elementuak konposizioaren bazterretatik erretiratzen diren moduak; eta, horrez gainera, urrundutako nolakotasun bat ematen diote irudiari, haren oroitzapeneko xede solemnea areagotzen duena. [\[itzuli\]](#)
85. Mitchell berari ez zitzaion askorik gustatzen Monetekiko konparazioa, eta nahiago zuen Cézanne aipatzea. Nolanahi ere dela, non zegoen haren etxea eta... Claude Monet hiribidean. [\[itzuli\]](#)

86. William Hogarthe *A Rake's Progress* (1732–1733) margolanen sekuentziarako egin zituen grabatuen lehenean (1734), bada zapata-zola bat Biblia batetik moztua, era horretan egiazko aurrekari bat emanez Gustonen *holey/holy/sole/soul* metonimiarako (“zulodun/santu/zola/arima”). [\[itzuli\]](#)
87. Warholen titulua, *Yarn* (“haria” edo “istorioa”), hitz-joko bat, etab., Pollocken idatzi epiko abstraktua, ipuin fantastiko bat balitz bezala irain egiten zaiona? Gogoan izan 1949an heldu zela Warhol Pittsburghetik New Yorkera, *Life* aldizkariak galdetu zuen urtean, eragin handia izan zuen eta asko irakurri zen artikulu batean (1949ko abuztuak 8), Pollock al zen Estatu Batuetako margolari bizi handiena. Era berean, Warholen “pixa-margolanak” lotuak zeuden, jakina, Pollocken gestualismo somatikoarekin. [\[itzuli\]](#)
88. Foucault 1966, 387. or. [\[itzuli\]](#)

“ASKATASUN ESPIRITU BERRI BAT”: ESPRESIONISMO ABSTRAKTUA GERRAOSTEKO EUROPAN

JEREMY LEWISON

Europar Garaipenaren Eguna ospatu eta handik hiru urtera, Veneziako Bienalak berriro ireki zituen ateak. Zinemaldiak 1946an ekin zion berriro; arte-bienalak, ordea, denbora gehiago behar izan zuen. Giardini-ko pabiloiek berritzeko premia zuten baina ez zegoen behar adina aurrekontu. Bertako erakusketa-espazioak hamalau herrialdek bakarrik bete ahal izan zituzten, gatazkatik suspertu ahal izan zirenek, alegia. Bienaleko Idazkari Nagusi Rodolfo Pallucchini-ren hitzetan, erakusketaren helburua zen “askatasun espiritu berri bat” aditzera ematea eta “arte modernoaren azpian dauden ideiak ahalik eta modu osatuenean laburbiltzea, mugimendu inpresionista eta abstraktua nabarmenduz [...] arte garaikidearen joera osoa ernaldu baitute”¹. Hark azaldu bezala, faxismoaren aldia Italian debekatutako artea zen. Pabiloi nagusian hauek jarri zituzten ikusgai: Scuola Metafisika-ren obrak (Giorgio de Chirico, Carlo Carrà eta Giorgio Morandi); Paul Kleeren obren hautaketa adierazgarri bat; Pablo Picassoren hemeretzi pintura, Renato Guttuso pintore komunistak aurkeztuak (Picasso Bienalean izan zen aurreneko aldia); Alemaniako Espresionismo “galdua” eta Neue Sachlichkeit ordezkatzeko zuten artistak; eta garai hartako Italiako artea (Arturo Martini, Gino Rossi, Massimo Campigli, Filippo de Pisis eta Mino Maccari). Alemania bertan ez zenez, zegokion pabiloia Inpresionismoko eta Postinpresionismoko erakusketa batek hartu zuen. Frantziak artista hauen obrak jarri zituen ikusgai: Aristide Maillol, Georges Braque, Georges Rouault eta Marc Chagall; Austriako pabiloia, berriz, Egon Schiele-n eta Fritz Wotruba-ren obrak hartu zituen, eta libre geratutako Jugoslaviako pabiloian Oskar Kokoschka austriarrenak ikusi ahal izan ziren. Britainia Handiko pabiloia bitan banatu zen, J. M. W. Turner-en pintorekin (beharbada Turner artista “moderno” gisa aurkeztu zen aurreneko aldia²) eta Henry Moore-n eskulturekin (Bienal horretan Nazioarteko Eskultura Saria irabazi eta mundu osoan ospetsu bihurtu zen).

Estatu Batuetako pabiloia geroago ireki zen, atzeratu egin baitzen bidalketa. Talde-erakusketa bat jarri zuten ikusgai, errealdismo urbanoan eta sozialean oinarritua, baina artista hauetako bakoitzaren hasierako obra bat ere erakutsi zuten: William Baziotek, Arshile Gorky, Mark Rothko, Theodoros Stamos, Mark Tobey eta Bradley Walker Tomlin. Haiek guztiek *Modern Art in the United States* erakusketa erabakigarrian parte hartu zuten ondoren, 1955–56an Europatik bidaiatu zuenean. Baziotek itsas paisaia bat erakutsi zuen; Gorkyk *Argula* (1938; MoMA), pintura biomorfiko txiki bat; Rothkok *Bataio eszena* (*Baptismal Scene*), irudiaren studio surrealista bat, akuarelaz egin; Stamosen paisaia sasi-surrealista bat, *Antzinako gurtza* (*Ancestral Worship*, 1947) titulua zuena; Tobeyk tenperaz egindako pintura txiki bat, *Broadway* (New York) irudikatzen zuena, Paul Kleeren estilora nolabait; eta, azkenik, Tomlinen natura hil bat. Gorkyren, Rothkoren eta Stamosen lan guztietan Joan Miró ondo

ezagutzen zutela antzeman zitekeen, ikusle europarrei deigarri egingo ez zitzaiena. European inspiratutako pintura haietatik bakar batek ere ez zuen iragarriko bertan zela hogeigarren mendeko mugimendu artistiko nabarmenetako baten sorrera.

Aurretik Greziako pabiloia izan ohi zen hartan, hurrengo hamarkadan artearen oinarriak zalantzan jarri zituen artista baten lanak egon ziren ikusgai. Urte hartan Greziaren eskaintzarik jaso ez zenez, Veneziaara iritsi berria zen Peggy Guggenheimek, bere bilduma erakutsi eta Jackson Pollock aurkeztu zuen European, bere obra moderno eta surrealistekin batera. Guggenheimek eskuratutako Pollocken obra-sorta artistaren pintura mitiko goiztiarrek osatutakoa zen, *Bi* (Two, 1943–45) eta *Ilargi emakumea* (The Moon Woman, 1942) besteak beste, baina abstraktuago batzuk ere bazeuden, haien artean *Igelen korroka mugimendua* (Croaking Movement, 1946) eta *Begiak berotasunean* (Eyes in the Heat). Gerra aurretik eta gerra garaian Alderdi Faxista Nazionaleko kide izandako politikari eta arte-historialari italiar Giulio Carlo Arganek³ antolatu zuen obra-sorta haren erakusketa eta oharkabean igaro zen prentsarentzat, nahiz eta Palluchinik, Pollocki buruz ari zela antza, hauxe antzeman zuen: “subjektibitate introspektibo baten espresioa”, “ikuspegi abstraktu baten muturreko gai” batzuetan⁴. Pintura espresionista abstraktuei buruzko 1950eko hamarkadako aurreneko kritikek Europako baten baliokide zen mugimendu paralelotzat hartu zuten. Alan Davie pintore eskoziarraren iritzia zen hura, jakina, urte hartan Bienala bisitatu zuenarena. Daviek gogora ekarri zuenez, Pollocken pinturretan artea sortzeko hurbilketa pertsonal bera antzematen zen, “Picasso, Miró, Masson eta abarrendandik abiatuta”. Pintura haiek zirrara eragin bazioten ere, azpimarratu zuenez, Pollock ikusita sumatu zuen “zuzenean ‘Parisko’ maisuetatik aterea zela eta haren obra ez zela, adierazi bezala, zeharo apartekoa, bereziki, eta soilik ‘estatubatuarra’”⁵.

Pollockek eta bere inguruko beste artista batzuek European eragingo zuten zirrara iristear zegoen oraindik eta kontuan hartu behar da gertakari horretan hainbat gaik eragina izango zutela, Atlantikoko bi aldeetako gizartearekin, politikarekin eta kulturalarekin zerikusia zutenak. Estatu Batuetan, giza izaeraren inguruko eztabaidek, eta Europako existentzialismoak pentsalari, idazle, kultur hedatzaile eta artista estatubatuarrengan izan zuen eraginak baldintzatu egin zuten AEBko erakundeek bertako arte berria bultzatzeko modua. Are gehiago, Marshall Plana European ezarri eta abian jarri izanak, gerraostean komunismoak eta beste alderdi ezkertiar batzuek izan zuten susperraldiak, AEBko kontsumo-produktu, film eta telebista-programen sarraldiak, eta AEBri buruzko pertzepzioak —nazio barbaro, inperialista bat bezala ikusia—, horrek guztiak nabarmen eragin zuen bertako pinturari egin zitzaion harreran. AEBko kulturaren inbasioaren mehatxua sumatzen hasiak, Parisko arte-merkatariak eta kultur erakundeak saihesten saiatu ziren New York arte-munduen muina bihurtzea. Espresionismo Abstraktua geldiro barneratu zen European, hasieran nahiko aleatorioki, baina geroago kanpaina planeatu batean, Gerra Hotzean Estatu Batuetako kanpo-politikari estu lotutako batean.

“GIZAKIAREN KRISIA”

Giza existentziaren izaerari buruzko garaiko eztabaidek eragina izan zuten Espresionismo Abstraktuaren inguruko diskurtsoan, baita artisten beroien adierazpenetan ere. Lehen Mundu Gerra, Depresio Handia eta totalismoaren goraldia izan ziren Mark Greif akademiko estatubatuarrek

“gizakiaren krisia” deitutakoa itxuratu zuten testuingurua. Gizakiaren beraren sortze-indarrak, bere kontrolpetik harago, giza izaera aldarazten ari zirelako beldurra zabaldu zen. “Zer da gizakia?” galderak, mendearen erdiko hainbat liburutako hitzaurreetan jasotakoak, kezkarazi egiten zituen idazleak⁶. Giza arraza berritxuratzeko Hitlerren saio erabakigarriak lastura piztu zuen eta eztabaida ugari ekarri zuen berekin giza izaera iraunkorra edo aldagarria ote zen eta gizadia bera bere aurrerabide teknologikoaren biktima bihurtu ote zen hausnartzeari bide eman ziotenak. Gizakia bere gain-zibilizazioaren eraginez barbarismo egoera batera itzuli zelako halako susmoa zabaltzen hasi zen. Hasiera batean aurrerapen teknologikoen aurrean oso baikor agertu arren, Lewis Mumford soziologoak, honela zioen 1944an: “Gizaki modernoa, berak gehien balioesten dituen tresnen biktima bihurtu da”⁷. Holokaustoaren berriek eta 1945eko bonba atomikoaren jaurtiketak, “gizakiaren krisia” piztu baino, “teknikak”⁸ zibilizazioa suntsituko zuelako pertzepzioa berretsi zuten. Hala, artista estatubatuarrek arte indigenaren alde erakutsitako atxikimendua eta intuituan eta inkontzientean jarri zuten arreta gain-zibilizazioaren inguruko eztabaida haien testuinguruan hartu beharko lirateke kontuan. Haiek ez zioten aurrekari artistiko bati soilik jarraitzen. “Jatorrizko gizakia” “egoera sortzailera” itzultzeak desikasketa prozesu bat eskatzen zuen⁹.

Gerraostean, “gizakiaren krisiaren” diskurtsoa sakabanatu egin zen existentzialismo frantsesaren eztabaiden ondorioz. *Partisan Review*ek, artistek, idazleek eta kideko politikariek irakurri ohi zuten aldizkari intelektual liberalak (baina jatorriz marxista eta gero troskista) artikulugari argitaratu zituen existentzialismoaren inguruan, Nietzscheren eta Kierkegaarden oinordetza azpimarratzen zutenak. Bertan, Argitalpen Batzordeko kide zen Clement Greenberg, Espresionismo Abstraktuaren aitzindari nagusietako bat bilakatuko zena.

Hasiera batean, existentzialismoa Jean-Paul Sartrearen lanaren bitartez ezagutzera eman zen: 1945ean New York bisitatu zuen, eta *Existentzialismoa humanismo bat da* bere liburua ingelesera itzuli eta New Yorken atera zen argitara handik bi urtera. Gizakiari buruzko Sartrearen teoriak ekintza indibiduala, sena, erantzukizun pertsonala eta askatasuna azpimarratzen zituen, eta izugarrizko eragina izan zuen intelektual ezkertiarrengan, baita Espresionista Abstraktu gisa laster ezagutzera emango ziren artistengan ere. 1940ko urteen amaieran eta 1950eko urteetan artistek egindako adierazpenak gainbegiratura ere, existentzialismoa eta “gizakiaren krisiaren” inguruko eztabaidak ondo ezagutzen zituztela antzeman daiteke. Barnett Newmanek, Rothkoke eta Robert Motherwellek, guztiek aztertu eta irakurri zituzten Nietzsche eta Kierkegaard, eta *Partisan Review* euren ohiko irakurketa bat zen. Tirada urriko beste kultur aldizkari batzuek —*The Tiger's Eye* eta *Possibilities*—, Frantziako mugimendu buruzko artikuluekin batera, artisten deklarazioak argitaratzen zituzten. *Partisan Review*ek pertzepzioaren fenomenologia ere hedatu zuen 1946an, non Maurice Merleau-Pontyren *Le Doute de Cézanne* liburuak proposatzen zuenez, ekintza sortzailearen aurretik ezagutza eta hizkuntzaren erakuntza zeuden, Newmanen “The First Man Was an Artist” artikuluan oihartzuna izan zuen proposamena, hurrengo urtean *The Tiger's Eye* argitaratutakoan, alegia.

Industrializazioaren beharrezko zentzagarri bezala egin zitzaion harrera existentzialismoari: masetan antzemandako despertsonalizazioa sistema kapitalistan ez ezik, gerraren eskala industrialeko suntsipenean eta kontzentrazio-eremuetan ere islatzen zen. Intelektual ezkertiarrek euren aurreko atxikimendu marxista berrikusten ari ziren bitartean sozialismo demokratikoaren eta, zenbaitetan, liberalismoaren alde, existentzialismoak, esfera politikoan barneratu, eta “hirugarren bidea”ren filosofia

bihurtu zen. Frantziako Alderdi Komunistari batu zitzaionean Sartre, haren eragina Albert Camusen “teoria estetiko liberalagoak, utopikoagoak” ordeztu zuen, Nancy Jachec arte-historialariak deskribatu bezala¹⁰. Camusek jarrera anti-ideologikoari eutsi zion, adieraziz iraultzaren benetako iturria ekintza artistikoa zela, ez, ordea, konpromiso politikoa. Iraultza baino matxinada defendatu zuen, hau da, artelanak erresistentziaren deklarazio bat izan behar zuela, iragana ukatu beharrean iraganean oinarrituta eraikia.

Askatasuna babesteko bitarteko bat zen artea, eta helburu sozialistekin bat zetorren, politikatik kanpo egon arren. Ideia horiek bere egin zituen Harold Rosenbergekin “American Action Painters” bere artikuluan, 1952ko abenduan *ARTnews* aldizkarian argitaratutakoan, baita “Revolution and the Idea of Beauty”-n ere, hurrengo urtean *Encounter*en (CIAk finantzatua) ateratakoan¹¹. Artistaren jarrera iraultzailea “eta bere buruaren zuzeneko ulerkuntza bereizezinak dira”, idatzi zuen Sir Herbert Read kritikariak arte iraultzaileari buruzko bere iritzien inguruko artikuluan¹².

Krisialdi politikoan, artistek euren askatasuna eta norbanakotasuna babestea erabaki zuten, eta indibidualismo hori, izan ere, euren obraren funtsezko gai bilakatu zen gerora. Artistak bere bihotza irekitzea zen artea egiteko eta interpretatzeko gakoa. New Yorken ziharduten beste artista batzuen obretan gertatu ez bezala —politikarekin lotutako artista sozial-errealistenak—, Rosenbergen eta beste zenbait kritikariren iritzia zen artista marjinatuek baztertu egin behar zutela ikuslego handi batekin komunikatzeko premia. Banakoarekiko harremana bilatu behar zuten, euren obraren bitartez betiere¹³.

Espresionismo Abstraktuaren izaera intersubjektiboa bat zetorren Camusen unibertsalismoari buruz mugimendu horretako artistek zituzten iritziekin¹⁴. 1947an New Yorken emandako hitzaldi batean, Camusek adierazi zuenez, gizakiaren duintasuna, unibertsalki gerraren errudun zela kontuan hartuta, beste unibertsalitate batek bakarrik susper zezakeen, horren bitartez “asmo oneko gizaki guztiek aurki bailezakete euren buruak elkarrekin harremanetan”¹⁵. Funtsezkoa zen gizabanako-gizabanako arteko harremana. Unibertsalismoaren ideia horrek bat egiten zuen zenbaiten nahiarekin, hau da, Nazio Batuak munduko gobernu-organo bat izatea, muga nazionalak gaindituko zituen. Berrito ere, testuingurua koherentea zen abstrakzioa hizkuntza unibertsal bat zela eusten zion iritziarekin.

AMERIKETAKO ESTATU BATUEI BURUZKO EUROPAKO IKUSPEGIAK GERRAOSTEAN

Unibertsalismoak Europaren Suspertze Programaren (Marshall Plana deritzana) muina osatzen zuen gainera. 1948 eta 1952 bitartean aplikatu zen, eta bertan AEBko gobernuak 13.000 miloi dolar eman zituen Europako mendebaldeko ekonomiak berreraikitze eta komunismoaren aurkako euren defentsak zurkaizteko. Estatu arteko mugen ahulezia eta negozioak murrizten zituzten erregulazio hutsalak azpimarratzen zituen, eta Europako industria eta bertako lan-praktikak modernizatzea zuen asmoz. Europaren integrazioaren aurreneko fasea zen hura, 1957an Europako Ekonomia Erkidegoaren erakuntza berekin ekarri zuena.

Marshall Plana amaitu baina lehentxeago, Nelson Rockefellerrek Nazioarteko Programa (ingelesez, International Program edo IP) ezarri zuen New Yorkeko Museum of Modern Art-en, kulturaren

Marshall Planaren parekoa. Urte baten buruan, orduan sortu berri zen Nazioarteko Batzordeak (ingelesez, International Council edo IC) gainbegiratu zuen IP. Aldi berean, Estatu Batuetako Informazio Agentzia (ingelesez, the United States Information Agency edo USIA) sortu zen Estatu Batuek kultur arloan atzerrian zuten irudia zaindu eta sustatzeko. Porter McCray izendatu zuten ICren zuzendari. Gerrako urteetan, Estatu Batuen Barne Gaietarako Bulegoan lan egin zuen: erakunde politiko bat zen, Rockefeller buru zuena, Italiak eta Alemaniak Latinoamerikan hedatutako propagandari aurka egiteko ezarria. ICren eta USIAren ekimen kulturalak elkarrekin batera antolatzen ez bazituzten ere, euren helburuak bat zetozen, hasieran behintzat. Rockefellerrek gobernuarekin estu lotuta lan egiten zuen, eta erabat inplikatu zen AEBk Europari begiratzen zion moduan, Eva Cockcroft-ek 1974an adierazi bezala¹⁶. ICk antolatutako erakusketa-programak, 1948az geroztik Veneziako Bienalean (pabiloia MoMAk eskuratu zuen 1954an) izandako Estatu Batuen erakusketak eta Documenta IIkoa (Kassel, 1958) propaganda kulturala zabaltzeko bitarteko gisa erabili ziren, hasiera batean azaletik baina 1950eko hamarkadaren bukaeran nahiko nabarmen, ordea. AEBko artea askatasunaren eta demokraziaren produktu bat balitz bezala sustatu zuten, komunismoari eta Sobietar Batasunaren eraginari aurre egiteko. Serge Guilbaut-ek idatzitakoaren arabera, Espresionismo Abstraktuko kideak, oro har, euren artea politikatik aldentzen saiatu baziren ere (haietako batzuek filiazio politiko sendoak izan arren), mugimenduaren izaera apolitiko hura aukerako tresna politiko bilakatu zen. Arriskua eta indibidualismoa aldarrikatuz, mundu askearen ikur bihurtu zen, totalitarismoaren eta bihotzak eta adimenak kontrolatzearen aurkako borrokan, baita Gerlari Hotzak deitutakoen propagandarako tresna ere, batez ere Rockefeller familia tartean zela¹⁷. Artistek ere politikan jarrera neutroa erakutsi nahi izango bazuten ere, ezin izango zuten euren artea erabiltzen ari zen modua aldatu¹⁸.

Gerraosteko aurreneko urteetan, belaunaldien arteko bereizketa bat egin zitekeen europarrek estatubatuarrek ikusten zituzten moduan. Belaunaldi zaharragoarentzat, Estatu Batuek uniformetasuna, estandarizazioa, Filisteismoa eta materialismoa ordezkatzeko zituzten, Bertrand Russell-ek eta Georgina Dix-ek *Horizonen* idatzitako artikuluetan ikus zitekeenez¹⁹. Belaunaldi gazteagoak, berriz, modernitatearen alderdi positibotzat hartu zituen ezaugarri haiek.

1947an, *Horizon* aldizkaria, itzal handiko iritzi lider britainiarrak, beste norabide bat hartu zuen. Aldizkariaren urriko zenbakia Estatu Batuei eskaini zien, eta “AEBko ondoeza” deskribatu ondoren, zuzendariak, Cyril Connollyk nozio hau zertzelatu zuen: “ekintza, bortitza eta suntsitzailea sarritan”, AEBko sendabidea hura zela adieraziz. Nabaria zen Connollyk ondo ezagutzen zituela “gizakiaren krisiaren” diskurtsoa eta existentzialismoa, eta aldaketa bat sumatu zuen: “Garrantzizko zerbait gertatzear dago, *jeunesse* estatubatuarra bere idealismoari, sormenari eta indar biziari eta ausardiari bat batean eusten ariko balitz bezala, helduaroan zuhur eta on bilakatuta, ezaugarri horiek baliatzen hasiko balitz bezala; dolarraren balio zaharrak oharkabe ari dira behera egiten, eta autokritika, jakin-min esperimentalak, sentsibilitatea eta berotasuna, nire ustez zenbaki honetan hain ondo aditzera emanak, bidean direla esango nuke”²⁰. *Horizon* aldizkariko zenbaki hura, Estatu Batuetan argitaratutako Clement Greenbergen aurreneko artikulua biltzeagatik ere nabarmendu zen. “The Present Prospects of American Painting and Sculpture”-n Jackson Pollocken eta David Smithen lanak aurkeztu zituen²¹.

Argitalpen elitista samar honek Estatu Batuetan piztu zuen interesarekin batera, britainiar populazioaren gehiengo bat gozatzen hasia zen jazz eta pop musikaz, txikleaz, nylonaz eta

Hollywoodeko filmez eta, izan ere, film haien inportazioak gainditu egin zuen britainiar gobernuak erakusketariei ezarritako kuota²². Belaunaldi zaharragoak zakartzat eta kaltegarritzat jo ohi zituen AEBko filmak—darwinismoa gehiegi azpimarratzen zuten haien iritziz—; belaunaldi gazteagoak, ordea, antikonformistatzat hartu zituen, eta gogo handiz gainera. Batzuentzat baldarra edo komertziala zena, oso suspergarria zen besteentzat. Gainera, estatubatuar literatura ere kontsumitzen zen, eta unibertsitate britainiarretan laster irakatsi zen²³. Estatu Batuekiko britainiarren jarreretan halako ñabardura batzuk sumatzen ziren, belaunaldien arabera aldatzen zirenak.

Alderdi askotan Europa kontinentaleko baldintzak oso antzekoak ziren, neurri batean arrazoi desberdinen eraginez izan arren. Frantzia eta Italian, adibidez, gerra garaiko erresistentziazko mugimenduek lotura estua zuten alderdi komunistekin, eta gerraostean berpiztu egin zen muturreko ezkerren aldeko babesa. Bi alderdietako *intelligentsia* politikoak ez zituen Estatu Batuak gogoko. Gaullistak antiestatubatuarrak ziren zeharo, gerran jasotako tratuagatik sentibera baitzeuden, eta ezkerrek gaitzetsi egiten zituen Estatu Batuek emandako babesa Frantziako sindikatuen ekimen antikomunistei. Marshall Planaren baldintzetako bat zenez Europako merkaturako sarbide irekia, horrek areagotu egin zuen AEB bazter guztietan sartuta zegoelako sentsazioa. Gainera, film estatubatuarren inportazioaren mugak adostu arren (film frantsesen % 25 bermatzen zen herrialdeko zinema-aretoetako proiektzioetan), Hollywoodeko produkzioez gainezka zegoen Frantzia, bertako zinemaren industria ez zelako gai esleitu zitzaion kopuru hura betetzeko. Kupo-sistema haren azpian zetzan jarrera antiestatubatuarrak ezin izan zuen eragotzi, beraz, Hollywoodeko film arrakasta handia.

Italiaren eta Alemaniaren egoera antzekoa zen nolabait. Alderdi ezkertiarrek jarrera antiestatubatuarra hartu zuten baina italiar populazioaren gehiengoarengan enpatia handia sumatzen zen jada, kontuan izanik kasu askotan familiartekoak AEBn zituztela. Italiako zinemaren industria onura handiak jasotzen ari zen Hollywoodetik, esportazio monetarioaren kontrolek behartu egiten baitzituzten AEBko enpresak euren etekinak Italian erabiltzea; hala, bertako zinema-industriaren goraldia ekarri zuen horrek berekin. Hollywoodek ekoizpen-estudioak kokatu zituen Italian, eta lehendik ezarrita zeuden estudio italiarrak enplegatu zituen, esportatu ezin zituzten etekinei onura atereaz film gailenetako batzuk han filmatzeko. Hala, horren adibide ditugu *Quo Vadis* (1951), *Roman Holiday* (1953), *Ben Hur* (1959) eta *Cleopatra* (1963), ingelesezkoak eta nazioarteko aktoreekin. Erromako Cinecittà ekoizpen-estudioa zen onuradun nagusia. Britainia Handiaren ondoren, Italia bihurtu zen film estatubatuarren kontsumitzaile handiena.

Alemaniako mendebaldeko sektorean ez zegoen kuporik; beraz, ikuslego alemanak gertu zuen atzerriko filmen eragina, film estatubatuarren kasuan merkatuaren % 30 betetzeraino. Hala, beste edozein bitartekok bezain beste balio izan zuen zinemak europarrek AEB ezagutu zezaten: betetasunaren, itxaropenaren eta amodioaren lurraldea, baita indarkeriarena, mozkorkeriarena eta ondoezarena ere.

AURRENEKO BEGIRADAK ESPRESIONISMO ABSTRAKTUARI

Kultura herrikoa ez bezala, Estatu Batuetako arte ederrak 1950eko urteetan eman ziren ezagutzera. Greenbergek 1947an Pollock eta Smith *Horizon* aldizkarian aurkeztu zituenean, berri horrek jakin-mina

piztu zuen irakurleen artean, baina lehendik gutxi batzuek soilik ezagutzen zituzten artista haiek²⁴. Greenbergekin adierazi zuen Pollockek eta Smithek Europako tradizioan oinarrituta eraikitzen zutela, izaera bortitza bitarteko, Pollocken kasuan William Faulkner eta Herman Melville nobelagileekin lotu zuen ezaugarria. Kritikariaren arabera, hiriko bizitzari aurre egiten saiatzen zen Pollock, eta “bat-bateko sentazioen, bulkaden eta nozioen oihan bakarti batean bizi zen oso-osorik” bere artea. Hala, Greenbergekin hiztegi existentzialista erabiliz eman zion ezagutzera Pollock publiko britainiarrari, nobelagile estatubatuar handienekin baita Europako modernitatearekin ere lotuz. Greenbergekin, aldiz, material eta prozesu industrialekin identifikatu zuen Smithen eskultura, hark adierazi bezala, “AEBko industrializazioa eta ingeniariak islatzen zituenak”²⁵. Pollock bezala, Greenbergekin Europako aurrekarietan oinarrituta eraikitzen ari zen artista gisa deskribatu zuen Smith, orduan AEBko eremuetan propio lan egiten ari bazen ere. Era horretan, arte estatubatuarren kausa defendatzen ari zen Greenberg, Europako arteaz harago joango zen artearena, 1950eko bigarren erdian MoMAk bere erakusketak Europara bidali zituenean sorrarazitako eztabaidei aurrea hartuz.

Gerrak gogorki erasandakoa zen arte horri harrera egingo zion testuinguru artistikoa. Gatazkan, Europako artistak bakartu egin ziren. Gerra aurreko internazionalismoa, Paris gune nagusi zela, desagitzen joan zen mugak itxi ahala. Italian, errealismo soziala eta klasizismoaren susperraldia gertatu ziren. Frantzia, New Yorkera emigratu ez zuten artista zaharragoek, gehienek, euren inguruneok hizkuntzak lantzen jardun zuten euren bakartasunean. Alemanian, Nazional Sozialismoak arte modernoa debekatu eta errealismo sozialak eta idealismoak hartu zuten ordezkioa. Artista britainiarrek paisaia-pinturara atzera egiteko joera hartu zuten. Gertakia zen nagusi herrialde haietako bakoitzean.

Gerra amaitzean, hasierako urteetan, zaila eta garestia zen bidaiatzea; ahal zuten artistak, ordea, Parisa joaten hasi ziren. Ordura arte nagusitutako belaunaldiari —Picasso, Braque eta Matisse— berehala egin zioten itzala Europan gero eta interes handiagoa pizten ari ziren Tatxismoak —Nicolas de Staëlen lanak batik bat— eta Informalismo abstraktuak. Arte frantses berri hark eragin berezia izan zuen 1940ko hamarkadaren azken urteetan eta 1950eko hasierakoetan, bai Alemanian bai Italian. Nabarmen ziren artista berrien artean zeuden Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Pierre Soulages, Hans Hartung eta Alberto Giacometti. Humanismoaren edo existentzialismoaren zentzu berri bati lotuz (Wols eta Giacometti lagun egin ziren eta haiei buruz idatzi zuen Sartre) nahiz hizkuntza abstraktu ez-geometrikoak garatuz, haien lana oso erakargarria zen artista gazteagoentzat, gerra aurreko hizkuntza kubistak gerra ondorengo egoera ikusita hutsaltzat jotzen zituzten haientzat, alegia.

Artista britainiarrak Neoerromantizismoan murgildu ziren, Graham Sutherland eta John Piper buru ziren mugimenduan, eta Ben Nicholsonek ere, gerra aurreko belaunaldiko artista abstraktu britainiar erradikalenetakotzat har zitekeenak, paisaia-pintura aukeratu zuen bizibidetzat. Gerraostean, laburbildu egin zuen bere hizkuntza post-kubista, 1930eko hamarkadan hartu izan zuen jarrera aurrerakoietik aldendu izana aditzera ematen zuen hizkuntza. Dena den, artisten belaunaldi gazteago batek —haien artean Eduardo Paolozzi, William Turnbull, William Gear eta Stephen Gilbert— Parisen egiten zituen egonaldiak, eta era horretan ezagutu zituzten garapen berriak.

1952an Nicolas de Staëlen erakusketa Londresko Matthiesen Gallery-n egin zenean, berehalako eragina izan zuen artista britainiarrengan; izan ere, harrez geroztik, haietako askok eurenganatu zuten

estilo tatxista. Serge Poliakoff-ek ere itzal handia izan zuen artistak askatasun handiagoaz Parisa bidaiatzen hasi ahala. Egia da inor ez zela AEBra begiratzen ari berrikuntza artistiko bila, nahiz eta *Horizonek* bertako kultura eta arteari buruzko eztabaidei bide ematen segitu, non berehalako jaiotza baten ideia gero eta serioago aintzat hartzen hasiak ziren. Denys Suttonek haxe idatzi zuen 1949an, Pollock, Baziot, Reinhardt eta Smithen lana —Yale Universityn irakasle bisitari gisa zela— ikusi ondoren: “ez da erraza saihestea artista estatubatuarren konfiantzaz beteta eta goren mailara iristear dagoela pentsatzea”. Terminologia existentzialista erabili zuen arteak “materialismotik babesa” ematen duela adierazteko, eta “azpian kontzeptu argi bat duela, liberazioarena”, alegia²⁶.

Bidaiatzeko aukerak zabaldu ahala ezagutza ere zabaltzen joan zen. Michel Tapié kritikari eta komisarioa New Yorkera joan zen behin baino gehiagotan. William Scott artista britainiarra New Yorketik pasatu zenean 1952an, Pollock, Rothko, Elaine de Kooning eta Kline ezagutu zituen bertan, eta berriekin itzuli zen St Ives-eko artistengana. Europar, Peggy Guggenheimen Pollock guztiak, eta Amsterdameko Stedelijk Museum-ek garai hartan eskuratutako beste bi, Veneziako Ala Napoleonica-n jarri ziren ikusgai 1950ean (eta ondoren Milanen, Amsterdamen eta Bruselan). Pintura haien artean Pollocken lan iraultzaileenetako batzuk zeuden, *Bost braza sakon* (*Full Fathom Five*), *Hartz Handiaren isla* (*Reflection of the Big Dipper*), *Alkimia* (*Alchemy*) eta *Baso sorgindua* (*Enchanted Forest*), guztiak 1947koak. Aldi berean, Bienalean, Estatu Batuetako pabiloiak Pollocken eta De Kooningen azkenaldiko pinturak eta Gorkyren bost jarri zituen ikusgai —1948an hil zen Gorky—. Haien lanak ez zuen oihartzun handirik izan Europako egunkari nazionalen, baina David Sylvester kritikari britainiarraren izena proposatu zuen Clement Greenbergek AEBko *The Nation* astekarirako Estatu Batuetako pabiloiari buruzko iruzkin bat idatz zezan. Estatu Batuetako egunkariak etengabe eman ohi zuten garai hartan AEBko artearen berri Europako kritiketan oinarrituta, gogo handiz hartzen baitzuten Europaren balioespena. Hura izan zen Sylvesterrek Espresionismo Abstraktuarekin izan zuen aurreneko harremana. “AEBko pintura”, idatzi zuen, “norbanakoaren adierazpenaren garrantziaren gorespen germaniarrak atzipetu du: ilustrazio baldarraren tradizioan, pintura-koagulu horiekin, Albert Pinkham Ryder eta Max Weber-engandik eratorrian, edo zorabiozko automatismoan, Kandinsky goiztiarretik eratorrian. Bi joera horiek arte estatubatuarren alderik zekenena ordezkatzeko dute: sentimentalismoa, histeria, eta ez kontrolik ez diziplinarik ez duen joritasuna”²⁷. Pintura-estilo hori premia emozional pribatuei estuegi lotuta zegoela ondorioztatuz, Sylvesterrek berriro ekarri zuen ahotara arte estatubatuarren herrialdearen izaera industrialak islatu behar zuela defendatzen zuen ideia. Greenbergek ez zuen halakorik onartuko eta bi hilabete eta erdi geroago *The Nation*ek bere erantzuna argitaratu zuen, baita Sylvesterren beraren erantzun ausartegia ere. Greenbergek zuzenean leporatu zion Sylvesterrri estereotipo nazionalak baliatu izana eta ahaztu izana Pollockek, De Kooningek eta Gorkyk “espero ez bezala zabaldu dutela [Kubismoa]”. Iritzi hura ondo argumentatuta zegoen, baina Sylvesterren erreakzio defentsiboa —damu izango zen gerora— aztoramenduak piztutakoa izan zen. “Ez dut [Espresionismo Abstraktua] batere gustuko”, adierazi zuen, “AEBko erromantizismo mota bat ordezkatzeko duelako; pinturaz, literaturaz edo antzerkiak baliatuz, higuinagarria eta gaitzesgarria iruditzen zaidalako; inkoherentea, modernoa, mukoidea, serioa, onanista delako; ezerekin berotu eta aspertzeko delako...”, eta Pollocki buruz, “bere hurbilketa ezagun egiten zait aspalditik, baina heldutasun-maila batean, Wols, Fin, eta Ubac bezalako artista europarren obraren bitartez”²⁸. Haserre zela, Sylvesterrek hainbat gai ukitu zituen, arte estatubatuarren buruzko ikuspegi europar bati zegozkionak, hainbestetan kritikariak eutsitakoari, alegia: deribatiboa zen, espresiboezia eta bere buruarekin obsesionatua, eta Europako pintura informalaren bidetik jotzen ari zen.

Europako egunkari nazionalen kritikariek, oro har, Estatu Batuetako pabiloia ahaztu bazuten ere, ez zen berdin gertatu artean espezializatutako prentsarekin: hurrengo urtean *Art d'aujourd'hui* aldizkariak Estatu Batuetako pinturari eskainitako zenbaki bat argitaratu zuen²⁹. Azkeneko joeren ikuspegi orokor batekin hasten zen, Espresionista Abstraktuen pinturen zuri-beltzeko irudi txiki batzuk gehitzen zituenarekin³⁰. Michel Seuphorren artikulu luze batek jarraitzen zion. Abstrakzio geometrikoaren eta bereziki Mondrianen jarraitzaile, AEBko pinturaren azkenetako garapenetako baten berri jaso zuen, eta Europako abstrakzioarekin batera kokatu zuen³¹. Artikuluaren azken orrian, orri osoa hartzen zuen Hans Namuth-en argazki bat agertzen zen; Pollock zegoen bertan, *Udazkeneko erritmoa: 30. zenbakia* (*Autumn Rhythm: Number 30*, 1950) pinturaren ondoan makurtuta, eta atzealdean *32. zenbakia* (*Number 32*, 1950) pintura ikaragarria ageri zen. Argazkiak erabateko zirrara eragin zien irakurleei, zalantzarik gabe. Zigarroa ahoan zuela, bakeroz jantzita eta kopeta beltz jarrita, pintura komertzialeko pote batetik pintatzen erretratatu zuen Pollock Namuthek, zipriztinak bai paretetan bai zoruan zabalduta ageri zirelarik; argi ikusten zen, beraz, bere pintura handi hura zoruan margotzen ari zela. Irudi hura oso bestelakoa zen Europako artisten argazkien aldean. Ez zegoen astokorik, ez eta sofistikazio, ironia edo lotsa aztarrenik ere; intentsitatea, isolamendua, neurrigabekeria eta bere baitan zeharo murgilduta dagoenaren irudia, existentzialismoa hezuramamituta, alegia. Halako irudien bitartez, ohikoago bihurtzen hasi zen Jackson Pollock publiko europarraren artean. Litekeena da Pollocki buruz 1949ko abuztuaren 8an *Lifen* agertutako artikuluak ikusi zutenak zeharo harrituta geratu izana bertan agertzen zen lanaren eskala izugarria topatzean, *Lifek* Pollocken bi argazki txiki besterik ez baitzituen jaso (Arnold Newmanek eginak) pintura zeriola —argazki-oinak zioenez— eta mihise baten zati txiki baten gainean harea kontu handiz zabalduz. Seuphorri aurea hartu izana, haren irakurle frantsesek hilabete lehenago *ARTnews* irakurri zutelako izan zitekeen, non Robert Goodnoughen artikuluak, “Pollock koadro bat pintatzen”, Pollocken keinu lausoak jaso zituen, Namuthen kamera artista pintatzen ziharduela filmatzen ari zen bitartean³². Pinturan sartuta eta inguruan zebilela, artera hurbiltzeko haren moduak oso ezohikoa ematen zuen.

Seuphorrez gain, Michel Tapié izan zen, europarren artean, Espresionismo Abstraktua Parisen eta Londresen jakin-mina piztea ondoen lortu zuena. Hark antolatutako erakusketa, *Véhémences Confrontées*, 1951ko martxoan Galerie Nina Dausset txikian ikusgai jarria eta artista europarrak eta estatubatuarrek barne hartu zituen, manifestu bat zen, arte abstraktuaren, ez-figuratiboaren eta ez-humanistaren hizkuntza existentzialistaren aldekoa: hainbat nazionalitateko norbanakoek pintatutako artea, euren antikonformismoa, euren jarrera gogorra, euren egiazkotasuna eta erabateko askatasuna izanik haien ezaugarri komun bakarra³³. Horren jarraian etorri ziren argitalpen bat, *Un Art autre* (1952); erakusketa bat Londresko ICA-n 1953an, *Opposing Forces* izenekoa, eta Europako Arte Informalaren eta Espresionismo Abstraktuaren arteko konfrontazioa berriro aditzera ematen zuena; eta *Individualités d'aujourd'hui* Parisen, hurrengo urtean. *Opposing Forces* erakusketak, garai hartan Parisen bizi zen Sam Francis barnean hartu zuenak, Pollocken tanta-pintura handi bat ekarri zuen lehen aldiz Londresera; berandu iritsi zen, ordea, eta kritikari askok ezin izan zuten ikusi, beraz. Ikusi izan zuten kritikarien aldetik ez zuen oniritziarik jaso; are gehiago, gaitzetsi eta erdeinatu egin zuten, edo apaingarri soiltzat hartu zuten. Dena den, argi zegoen Patrick Heron-en kritika ikusita, Pollocken teknikak ezagun egin zirela artisten artean, Namuthen argazkien bitartez, ziurrenez³⁴.

Parisa itzultzean, 1952ko martxoan, Tapiék bakarkako erakusketa bat ere antolatu zuen Studio Facchetti-n Pollockentzat. “Jario” beltzez osatutako erakusketa zen hura, Pollock figuraziora itzuli zen

lehen aldia eta, beraz, estreinakoz Europan ikusi ahal izan zutena. Bisitarien liburua benetako *livre d'or* bat izan zen, bildumagile, artista eta kritikari ugariren sinadurak jaso baitzituen³⁵. Venezian aurkeztutako tanta-pinturen aldean, halako doitasuna, kontzentrazioa plastika-gaietan, eta figurazioaren itzulera berritua ikusi zuten kritikek pintura haietan.

MODERN ART IN THE UNITED STATES, 1955-56

Aurrekoa kontuan hartuta, beraz, esan daiteke aldizkarietan, erakusketetan eta harreman pertsonalen bitartez eman zela ezagutzera Espresionismo Abstraktua Europan. 1952an, Veneziako Bienaleko Estatu Batuen pabiloiak hartu zuen erakusketa, De Kooningen (Nina Dausset galerian erakusketa bat izan zuen 1951n) eta Smithen lanenak, jaso zuen momentu hura; eta 1953an, *Twelve Modern American Painters and Sculptors* erakusketa eklektikoa —estiloaren ikuspegitik—, Gorky, Pollock eta Smith hautatu zituen, Parisa iritsi zen. Ondoren, Zurichen, Dusseldorf, Stockholmen, Helsinkin eta Oslo ikusi ahal izan zen, eta eskala handiko aurreneko erakusketa izan zen Europan, MoMAren Nazioarteko Batzordeak finantzatua. Katalogoak honela aurkeztu zuen arte estatubatuarra: ekintza existentzial bat, artista norbanako bat dela azpimarratuz; beraz, artista horiek batere mehatxurik adierazten ez zuen lagunarteko modu batean aurkeztu zitzaizkion publiko europarrari.

Erakusketa hartako AEBko arte modernoaren aurkezpen heterogeneoak argi utzi zuen ICrentzat Espresionismo Abstraktua ez zela hizkuntza garaikideen *primus inter pares* bat, bere joera ugarietako bat baizik. Hala, ikuspegi horren arabera babestu zuen MoMAk Europara bidaliko zuen hurrengo erakusketa handia, *50 ans d'art aux Etats-Unis* (Parisen eman zitzaion izenaren arabera). Erakusketa hura Frantziako gobernuaren eskariz antolatu zen, AEBko Enbaxadaren babesean eta Eisenhower presidentearen beraren onespenerekin. MoMAren bildumatik hautatutako artelanez osatzen zuten, eta, hasiera batean pinturak bakarrik aurkeztea pentsatu zuten arren, azkenean, AEBko artearen ikuspegi orokor bat eman zuen. Arkitekturari eskainitako sail handi bat ere bazegoen, baita argazkilaritzari, grabatu modernoari, diseinu industrialari, tipografiari eta zinemari eskainitakoak. Ondoren, *Modern Art in the United States* Zurichen, Bartzelonan, Frankfurt, Londresen (pintura saila bakarrik), Hagan, Vienan, Linzen eta Belgradon jarri zen ikusgai. Alfred Barrek eta MoMAko Dorothy Miller komisarioak hautatu zituzten pinturak. Frantziako prentsak goretsi egin zuen arkitektura estatubatuarra eta zenbait kasutan argazkilaritza eta diseinu industrialari ere bai. Beste batzuek berrizailatzat hartu zuten grabatua. Lan haietan guztietan, Estatu Batuetako arteari soilik zegozkion ezaugarriak ikusi ahal izan zituzten. Dena den, kritiko agertu ziren pintura saila ikustean.

1953an MoMAk lan-sorta eklektiko bat bidali zuen; oraingo honetan, ordea, lan errealistak, errealismo sozialekoak, sinbolistak eta estatubatuar primitibistak ziren, eta aretoaren bukaeran Espresionismo Abstraktua gehitu zuten. Errealistek eta primitibistek Parisko kritikariek beroenak jaso zituzten bitartean, pintore abstraktuek harrera desberdina izan zuten. Joera orokorra haxe izan zen, abstrakzio estatubatuarra eta europarra ez bereiztearena, eta izan ziren etorkor agertu zirenak, artista haietako askoren europar jatorria aipatuz. Jarrera antiestatubatuar zintzoak ezkerreko eta eskuineko muturreko kronistek erakutsitakoa izan zen, baina argitalpen moderatuek eta zentrokoek ere ez ziren oso harbera agertu. Eztabaida, ordea, ez zen oso jasoa izan. Christian Zervos-ek, *Cahiers d'art*eko editore eta

Parisko Eskolaren jarraitzaile porrokatuak, egitura falta, poesiarik eza eta tradizioarekiko gaitzespena kritikatu zituen; André Chastel-ek, Italiako Errenazimentuan espezializatutako arte-historialariak, berriz, espresioa hain zela neurrigabea inespresibo bilakatu zela idatzi zuen *Le Monden*. Pinturek ez zuten kontrolik, bukatu gabe zeuden eta “borrokaldi bikainen aztarrenak” besterik ez zituzten erakusten³⁶. Bortitza, oinazetua, goibela, itsusia, konbultsiboa, esplosiboa, hutsala, aztoratua, ziren arte hau azaltzeko erabili ziren adjektiboak. Artikulugile batzuek obraren alderdi existentzialen inguruan jardun zuten. J. Lusinchi-k, *Cimaise*-ko artikulua batean, hau zioen: “halako asaldura kutsua [dute], norbanakoarena, tristezia handi eta larri batez betea, bizitzaren eta heriotzaren enigmak aurrez aurre dituen”³⁷; Pierre Descargues-ek, Alderdi Komunistak finantzaturako *Les Lettres Françaises*en zuzendari artistikoak “abstrakzionistei” “isolamendu itzela” nabari zitzaiela adierazi zuen. Bi kritikariek jarrera positibo berezi bat hartu zuten. Georges Menant-ek, atera berri zen Grenobleko *La Dernière Heure Lyonnaise* egunkarian, ondorioztatu zuen “AEBko arte abstraktuak [...] bizkarra eman dio Europako abstrakzioari”³⁸. Adierazpen horrek oihartzuna izan zuen *Le Jardin des Arts*en: “Azkeneko hamabost urteak aparteko jarduera sortzaileagatik nabarmendu dira [...] Europaren tutoretza-aldi luze baten ondoren, Ameriketako Estatu Batuak gero eta gehiago jabetzen ari dira euren ageriko nortasunaz eta originaltasunaz”³⁹.

lruzkin horiek guztiak ez dira batere harrigarriak, kontuan izanik Holger Cahill-ek, Works Progress Administration Federal Art Project-en zuzendari izandakoak eta Dorothy Miller-en senarrak, katalogoaren sail horretan artistak aurkeztu zituen modua ikusita⁴⁰. Pintura espresionista abstraktua norbanakoaren esperientziatik eratorria zelako ikuspegia aurreratu zuen Cahillek, adieraziz esperientzia hori mihisean aktibatzen zela, eta Europako aurrekariak oinarritzat hartzen bazituen ere, erdiko fokatzegunea baztertzek eta mugak itxuraz ezabatzeak tradizio horrekiko haustura bat adierazten zuela. Eskalaren inguruko eztabaidetan, AEBko paisaia aipatu zuen, Londres eta Frankfurtoko iritzi gehienetan agertu zen gaia, alegia. Azkenik, Pollocken pintura deskribatzean, lazoaren eta galoparen *western*etako motiboak erabili zituen, urteak eta urteak iraungo zituen cowboy adoretuaren mitoari bide emateko. Aldi berean, kritikari eta MoMAren babesle James Thrall Sobyek⁴¹, artikulua bat idatzi zuen *Cahiers d'art*erako. Bertan, pintura estatubatuarren kredentzial europarrak ezarri zituen, Monet *Nenufarrak* (*Nymphéas*) Rothkoren obran islatuta ikustean, eta De Kooningen jatorri nederlandarra eta Alemaniatik etorritako Hans Hofmannen garrantzia azpimarratzean, baita Paristik etorritako Roberto Matta txiletarrarena ere. Hala, susmoa zabaldu zen MoMA artistak ofizialki aurkeztu ari zen moduan, haien lanak haustura bat balitz bezala baino, European gertatu izan zenaren eta gertatzen ari zenaren luzapen bat adierazten zuelakoa. Beraz, baliteke hura izatea Estatu Batuak, usurpatzaile bat edo etsai bat baino gehiago, bidailagun bat balitz bezala erakusteko saio bat, baita bere balioak europarrak zirela aditzera emateko ere.

Frankfurter Allgemeine Zeitung egunkarian ere eman zen Parisko erakusketaren berri, bertako aspaldiko kritikari Carl Linfert-ek idatzia. Linfertek antzeman zuenez, artista estatubatuarrek Europako tradizioan oinarrituta jarduten bazuten ere, euren artea “AEBkoak bereziki diren zirkunstantzietatik abiatuta hazi da [...] Nonahi ageri da mundu berri baten bilaketa lana”⁴². Erakusketa Frankfurtera iritsi zenean mintzagai izan zen, baita aktualitate handiagokoa ere orduantxe itxi berri zelako Kasselgo Documenta I, gerra aurreko urteetako Europako abangoardian arreta jarri zuena naziek zentsuratutako arte modernoa berreskuratzeke. Parisen izandako erreakzio batzuekiko erabat kontraesanean, *Die Rheinpfalz*eko korrespontsalak arte abstraktu estatubatuarra honela deskribatu zuen, “optimismo

harrigarria eta aurrerabidearekiko sinesmena” espresatzen zuen artea, Europako arteak “etsipena eta *Weltschmerz*” adierazten zuen bitartean. Zuhur jokatzuz, *Frankfurter Neue Presse*ko korrespontsalak adierazi zuen arte estatubatuarra hasia zela “Europar eragina izaten”⁴³. Ez da harritzekoa egunkari sozialistek askatasuna maite zuen nazio baten propagandatzat hartu izana erakusketa hura.

Telebistan ere eman zuten erakusketaren berri, eta 10.000 bisitari izan zituen aurreneko bi asteetan; hala, Parisen ikusgai egon zen denbora osoan guztira saldu ziren 14.530 sarrerekin konparatuz (antza denez, milaka sarrera doakoak ziren), Estatu Batuetako artea ikusteko irrika handiagoa erakutsi zuten Frankfurten, eta ez zitzaion hainbesteko aurreiritziz harrera egin. Parisen bezala, ordea, ez zen eztabaida intelektualik sortu Espresionismo Abstraktuko pinturaren inguruan. Hori geroago gertatu zen, hurrengo erakusketa Londresen egin zenean. Orokorrean, kritikari britainiarrek, Informalismoarekiko zaletasun handirik erakutsi ez zutenez, eta defendatu beharreko eskola nazionalik ez zeukatenez, jarrera irekiagoa izan zuten azken aretoko arte berriaren aurrean, baita arte hura eztabaidatzeko garaian ere. Prentsa frantsesak jasotakoen antzeko gaiak sortu ziren: obraren izaera europarra, bortizkeria eta kaosa, nahiz eta Sylvesterrek, ordurako ondo ezagutzen zituelarik Greenbergen eta Rosenbergen testuak, “modu bitxi batez kontrolatutako eldarnioa”, ezaugarri “dionisiakoa” (Nietzscheren eta Greenbergen oihartzun) baina “gogorkeria arrastorik ez” aipatu zituen⁴⁴. Kritikariak obren eskala izugarria aipatu zuten bereziki, baita AEBko paisaiarekin zuten lotura ere, Cahillen sarrerak adoretuta. “Ekintza-pintura” etiketa erabili ohi zuten sarritan, Rosenbergen kontzeptua diskurtsoan erabat barneratuta zegoelako seinale⁴⁵, eta Sylvesterrek aurreko urtean ekintza-pinturari buruz egindako aipamenak, “antihumanismoaren” aurkako iraultza bat zela esanaz, agerian uzten zuen Camusen eragina⁴⁶.

Nabarmendu beharra dago erakusketa eztabaida baten goren unean iritsi zela, hauen artean sortutakoan: batetik, John Berger, gizartearekin konprometitutako errealismoa defendatzen zuena, eta bestetik, Lawrence Alloway, garai hartan ICAko komisario, eta Robert Melville kritikaria, abstrakzioa babesten zutena. 1956ko azaroan *Ark-en* —Royal College of Art-eko ikasleek argitaratutako aldizkaria— agertu zen artikulua batean, Melvillek adierazi zuenez, frantsesak “arrunt bihurtzen ari [ziren] AEBko ekintza-pintura”. *Opposing Forces* erakusketa nahiko nahasia irudi bazitzaion ere —Pollocken obra isolatuta erakutsi zen eta, beraz, kokatzeko zaila egin zitzaion—, 1956ko Tate-ko erakusketak testuinguru bat eskaintzen zion artea ebaluatu ahal izateko. Bere artikulua xehetasunezko behaketak eskaini zituen argiari, keinuari, espazioaren ilusioari eta ekintza-pinturaren kontzeptuari buruz, eta prentsa frantsesaren topikoetatik harago zihoan⁴⁷. Bergerrek, berriz, ez zien batere meriturik ikusi pintura haiei. Errealismo sozialeko artisten lana goraipatu zuen protesta-arte gisa, baina ekintza-pinturako artistak “euren subjektibitate agorrean zeharo harrapatuta dauden horien erabateko etsipen suizidaren espresioa” zirela adierazi zuen. BBCren *Third Programmen* ustekabeak eta inkontzientek sorkuntzan betetzen duten rolari buruz Ehrenzweig psikoanalistak esandakoari (gerora *Listeneren* argitaratua)⁴⁸ erantzunez, Bergerrek adierazi zuen ustekabea artearen garrantzizko osagai izan arren, ekintza-pintoreak “ustekabe horiek lortzen saiatzean ezbeharra lortzen dute azkenean”.

Listener erabakigarria izan zen erakusketaren sail hari buruzko goren mailako eztabaida hedatu zuenean. Ehrenzweigen interbentzioaz gain, New Yorkeko arte-historialari ezkertiar Meyer Schapiro-ren saiakera bat argitaratu zuen: “The Younger American Painters of Today”⁴⁹. Schapirok azpimarratu zuen pinturak, oldartsuak izan arren, aurrez pentsatuta zeudela, ez zirela itxuragabeak, eta inpresionisten eta kubisten lanak oinarritzat hartuta eraiki zirela.

Prentsaren erreakzioa ez da inoiz artisten erreakzioen adierazle izaten eta kasu honetan ere era askotakoa izan zen. Prentsak erreprodukzioei esker ezagutzen zituen artisten obrak, eta askorentzat hura izan zen zuzenean ikusi ahal izan zituzten aurreneko aldia. Eskala, indar bizia, ekonomia eta ausardia izan ziren Heronek aipatu zituenak 1956ko martxoan Artsen argitaratutako bere panegirikoan⁵⁰. *Modern Art in the United States* erakusketak aldarazi egin zuen Heronek eta beste zenbaitek pintura ikusten zuten modua. 1957ko urtarrilerako, ICA'n *Statements: A Review of British Abstract Art in 1956* erakusketa inauguratu zenean, eta ondoren, apirilean, *Metavisual Tachiste Abstract: Painting in England Today* ikusgai jarri zenean Redfern Gallery-n, argi geratu zen galeriak animatzen hasiak zirela abstrakzioaren inguruko erakusketei harrera egitera. Erakusketa haietako artista batzuek, esaterako Peter Lanyon-ek eta Roger Hilton-ek, denbora-tarte batez paisaia eta irudian oinarritutako estilo abstraktu batean pintatzen jardun bazuten ere, beste batzuk bihurtu egin ziren Tate-k aurkeztutako abstrakzio estatubatuarra aintzat hartu zutenean. Hala, nagusi ziren estilo geometriko eta konstruktibisten lekua hartu zuen keinu-pinturak.

Hala eta guztiz ere, ikuspegi hura ez zuten artista guztiek eurenganatu. Frank Auerbach gazteari ez zion gehiegirik hunkitu erakusketako azkeneko aretoak. “Erreprodukzioen aldean, eskala, faktura eta inpaktua bestelakoak direla ikus daiteke”. Obrak horiek eta ikusita zeuzkan David Bombergen lanak ez ziren oso desberdinak; baina, arte britainiarrean nagusitutako korronteen testuinguruan — Neoerromantizismoa, *Euston Road* eta abstrakzio geometrikoa—, “estatubatuarrek organikoagoak, erradikalagoak eta goranahi handikoak ziruditen”⁵¹. De Kooning izan zen gehien miretsi zuen artista, irudia etengabe birlantzen zuen moduagatik, baina liluratuta geratu zen Soutine, Artaud, De Staël eta Fautrier ikusi zituenengan. Auerbachen pinturak ez zuen inolaz ere ekintza lantzen, materiaren substantzia eta pertzepzioaren koaleszentzia eta formaren desintegrazioa baizik. Oso bestelako modu batean, erakusketa ikustean, Robyn Denny eta Richard Smith konbentzita geratu ziren etorkizuna Estatu Batuetan zetzala; esan zutenez: bertako pinturak “era guztietako gauzak egiteko baimena eman zigun, horrela izan ez balitz egingo ez genuena [...] Bat batean, edozer gauza egiteko aukera genuen”⁵². Belaunaldi gazte askok gerraosteko gizartearen zurruntasunetik eta desengainutik ihes egiteko modu bat balitz bezala ikusi zuten Espresionismo Abstraktua; “artista haserrekorren” antzezlan eta nobeletan jasotako sentimendua, justu orduantxe agerraldia egin zutenen haietan.

Hala ere, gazte guztiak ez ziren iritzi berekoak. Alan Bowness-i, garai hartan Arts Council-erako lanean ari zenari, Espresionismo Abstraktuko obrak interesgarritzat jo arren, lan haiek ez zitzaizkion apartekoak iruditu, nazioartean abstrakzioaren zabaltzen hasitako gero eta interes handiagoaren beste adierazpide bat gehiago balira bezala ikusi baitzituen; hain zuzen ere, tesi horretan oinarritu zuen *54-64: Painting and Sculpture of a Decade* bere erakusketa, Lawrence Gowing-ekin antolatua eta 1964an Tate-n ikusgai jarria. Dena den, *Modern Art in the United States* erakusketako azkeneko aretoa ikusita erabaki zuen Bownessek Bergerrekiko leialtasuna baztertzea: “1956an bat-batean konturatu nintzen etorkizuna abstrakzioaren zetzala”⁵³.

Erakusketa horretako bisitarien kopurua aldakorra izan zen European: Parisen saldutako 14.530 sarreraren kopurua aise gainditu zuen Bartzelonak 60.000 bisitarien kopuru harrigarriarekin; Frankfurt 16.000 bisitari, Hagan 10.194 eta Vienan 8.749 izan ziren. Tate Gallery-k, kontuan izanik doakoa zela sarrera, 20.852 bisitari gehiagori egin zien harrera, aurreko urtearen aldean. Erakusketara hurbildutako publikoa, Espainian izan ezik antza, elitekoa zen gehienbat, baina neurri handi batean artistek osatutakoa, jakina.

Erakusketak izan zuen itzal handia artista gazteagoen lanean antzeman ahal izan zen berehala, Sylvesterrek *New York Times*en adierazi bezala⁵⁴. Pintore abstraktuen erdiko belaunaldiak, orokorrean, bere ibilbideari jarraitzen zion, nahiz eta Heronek, ondoren egingo zituen adierazpenetan onartuko ez bazuen ere, eta Brian Wynterrek — St Ives-eko artisten artean— erakusketaren eraginez erabat eraldatu zuten euren lana. Gauza bera gertatu zen beste herrialde batzuetan, pintura informala ordurako ondo finkatuta bazegoen ere. Obra haien eragina artistak lantzen hasitako eskalan antzeman zitekeen batez ere.

JACKSON POLLOCK ETA THE NEW AMERICAN PAINTING, 1958-59

Modern Art in the United States erakusketak izan zuen arrakastaren ondoren, Bryan Robertson-ek, Whitechapel Art Gallery-ren zuzendariak, eta Arnold Rüdinger-ek, Kunstmuseum Basel-en zuzendariak, besteren artean, erakusketa gehiago egitera bultzatu zuten Porter McCray, MoMAren Nazioarteko Programaren zuzendaria. New Yorken inork ere ez zuen aurreikusi Espresionismo Abstraktuak izan zuen berealdiko harrera ona eta, izan ere, ez zuten arte-forma nagusitzat hartzen; arrakasta hark, ordea, mugimendua balioesteko balio izan zien. Baina Estatu Batuetan izan zuen goraldiak ez zuen luze iraungo. Max Kozloff arte-historialariak idatzi zuenez, 1958rako Espresionismo Abstraktua “duda-muda estilistiko”aren bidegurutzetan zen orduan, eta beste adierazpide batek hartuko zuen berehala bere ordezkoa, arte hotzagoak, zeinetan irudien mugak zurrungoak ziren eta norbanakoaren adierazpen bortitz eta maskulinoetarako joerarik ez zegoen. European, ordea, geroandago emango ziren garapen berri haiek ezagutzera⁵⁵.

Robertsonek 1957ko bienalerako Sao Paulora eramandako Pollocken erakusketa Londresen ikusgai jartzeko eskatu zuen. Hala, ekimen hura erakusketa ibiltari bihurtu zen, Europako hainbat hiritan ikusi ahal izan baitzen —Erroma, Basel, Amsterdam, Hanburgo, Berlin, Londres eta Paris— 1958ko martxoa eta 1959ko otsaila bitartean. *The New American Painting*, Europako Museoen eskariz MoMAk taxututako beste erakusketa bat, aldi berean egon zen ikusgai Basel, Milan, Madril, Berlin, Amsterdam, Brusela, Paris eta Londresen, 1958ko apirila eta 1959ko iraila bitartean. Baselen, Berlinen eta Parisen, Pollocken erakusketarekin kointziditu zuen, Londresen Pollocken erakusketaren ondoren berehala ikusgai jarri zen bitartean. Denbora-tarte haren bukaeran, Pollock izan zen Documenta II-n (1959ko uztaila-urria) bakarkako erakusketa bat izango zuen artista. Documentako zuzendari Arnold Bode-k IC gonbidatu zuen AEBko artea ordezkatzeko erakusketa nabarmena antolatza, Frank O'Hara-k komisario izan zuena. Hala, erakusketa haiek izan ziren Espresionismo Abstraktuaren erroak European finkatutu zituztenak.

Jachec-ek adierazi bezala, “bi erakusketa ibiltari haiek batera babestu zituzten ICK eta USIAk, eta lotura estuak ezarri zituzten Espresionismo Abstraktuaren eta antitotalitarismoaren artean, erretorika existentzialistaz baliatuz, 1940ko urteen amaieratik mugimenduak bere egindakoaz, alegia”⁵⁶. Baselgo *The New American Paintings*en katalogorako idatzi zuen sarreran, Arnold Rüdingerrek Pollocken altxamenduari buruz idatzi zuen, haren matxinada eta erreboltari buruz “gizartearen zentzu faltaren aurka, bere instituzioen aurka [...] ‘erdiko maila’ tradizionalaren aurka”⁵⁷. Pollocken obraren osagai existentzialistari enfasi handia eman zitzaion bai MoMAren komisario Sam Hunterren saiakeran,

Pollocken katalogoan, bai *The New American Painting*en katalogorako Barr-en aurkezpenean, eta artisten adierazpenek indartu egin zuten jarrera hura. Hungariaren inbasioaren eta 1956ko Stalinen aurkako Khrustxeven denuntziaren ondoren, komunismotik aldetzen ari zen eta inongo joerarekin bat eginda ez zegoen ezkerre erakartzen saiatu nahi izan zuten Estatu Batuek.

Italian gertatzen ari zen eboluzioak aditzera ematen zuenez, kanpaina emaitza onak ematen ari zen. Pollocken Erromako erakusketari buruzko kronika luze batean, artistaren antikonformismoa eta askatasun sortzailea aditzera eman zituen Enrico Crispolti-k⁵⁸. Jachecek dioenez, Franco Russolik, *The New American Painting*en Italiako katalogorako idatzi zuen hitzaurrean, ondo ulertu zuen “Espresionismo Abstraktuaren inplikazioa Europaren eta Ameriketako Estatu Batuen arteko harremanetan”, hauxe adieraziz “gizarte estatubatuarra eta europarra partekatutako ‘oinarri moral sendo’ bat dago”⁵⁹. Pollocken erakusketak banandu egin zuen Italiako prentsa, jarrera irmoa erakutsi zuena Marcello Venturoli-k *Paese Sera* argitalpen pro-komunistan iritzia aldatu zuen arte. “Guri dagokigu”, adierazi zuen, “gure aurreko jarrera aldatzea [...] Bai, Pollock pintore bat da, eta artista bat da, eta ezinezkoa da ez onartzea haren emaitza bikain eta dudagabeak”. Venturolik onartutakoaren artean garrantzikoena hauxe izan zen, orduan ikusten hasi zela “kanpoko errealtatearen” erreferentziarik gabe pinturak eta eskulturak sortzeko ahalbidea; eta arte bisualen inguruko politika komunistaren oinarriak ahuldu zituen horrela⁶⁰. Errealismo sozialak zuen babes komunistaren astinaldi ikaragarria izan zen hura, eta Renato Guttuso pintore soziopolitiko errealistak berak onartu behar izan zuen gerora Pollocki zion miresmen isila⁶¹.

Frantzian, Pierre Restany kritikariaren arabera, “Zaila egiten zen Pollock garai hartan existentzialistatzat ez hartzea [...] Existentzialismoa pribilegiatuen eta elitearen adierazpide ez ezik jokabide zabalago baten ezaugarri bihurtu zen [...] Oso garai berezia izan zen hura, ezohikoa, kontzeptu filosofiko batentzat gazterien oinarritzko jarreraren parte izatea. Antikonformismo antzeko bat zen. Indarkeria zen protestaren funtsezko materia. Eta Pollock zen horren ikurra”⁶². Londresen, Royal College of Art-eko ikasleek ustekabearen eta kontingentziaren ikasgaiak eurenganatu zituzten, ikuspegi existentzialistarentzat funtsezkoak, eta baztertu egin zituzten Picasso eta Braque euren modelotzat, Francis Baconek eta William Turnbullek euren obran zoriaren eta auresanezinen garrantzia ondo ulertu zuten bitartean. Turnbultentzat, funtsezko testua zen Sartrearen *Existentzialismoa humanismo bat da*⁶³.

Pollock bere goren unean zen. Alemanian, etengabeko goraipamenak jaso zituen erakusketa ikusgai zela. Europan, betiereko eragina izan zuen artista estatubatuar bakartzat hartu zuten, pinturaren amaiera eragin zezakeen indar suntsitzailatzat eta, Will Grohmann kritikari eta arte-historialariaren arabera, dotorezia eta konposiziorako sen irmoa erakusten zuen jenetatzat⁶⁴. 1959an, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*ek, Pollockek Documentan izan zuen erakusketari buruz hauxe adierazi zuen: “Lehendik ere hitz egin izan dugu Pollocken lehenaz eta geroaz”. Documentan, Pollock eta Wols alderatzeko joera ikusi ahal izan zen. Lehenaren obrak harrera ona izan zuen zalantzarik gabe, nahiz eta artista batzuei, Georg Baselitz esaterako, ez zien interes handirik piztu. Hochschule für Bildende Künsten ikasten ari zen Baselitz, Pollocken erakusketa eta *The New American Painting* ikusgai zeudenean. Artista alemanak bitan banatuta zeuden, Parisen eraginaren eta New Yorken eraginaren artean, alegia. “Zeharo estatubatuartuta geunden” adierazi zuen Baselitzek Estatu Batuetako kontsumismoari eta kultura herrikoien sarbide errazari aipamen eginez. “Zure kabuz zerbait egiten saiatzen ari bazina,

egiteko zer geratzen zitzaizun? Erreakzionatu egin beharra zegoen”⁶⁵ Baselitzek nahiago zituen Asger Jorn, Artaud, Wols eta Fautrierren obretako modeloak. Hurbilketa europarra “egokiagoa zen Europaren testuingururako”. Artista estatubatuar guztietatik De Kooning zen itzal handiena izan zuena Arte Ederretako Fakultatean, bere *Emakumea* pintura-saileko karikatura antzeko espresioaren eraginez⁶⁶.

1958an garaitu zen bataila. Umorea erakutsiz Allowayk *Art International* aldizkarian idatzi zuen bezala, “kritikek Ekintzaren mitoa alde batera utzi dute Ordenaren mitoaren alde. Ordenaren, kontrolaren adierazle dugu orain Pollock”⁶⁷. Londresko erakusketaren katalogoa bitan agortu zen, Robertsonek hitzaldi bat eman zuen Pollocki buruz Arts Council-en —publikoak ilara luze bat egin zuen eraikina inguratuz—, BBC telebistak programa bat eman zuen *Monitor* sailean Pollocki buruz, eta BBC irratiak Allowayren solasaldi bat eman zuen. *The Times*eko David Thompson kritikariak aurrekaririk ez zuten bi artikulu idatzi zituen erakusketari buruz, analitikoak eta burutsuak biak.

1959ko otsailean, Pollocken erakusketa Whitechapel Art Gallery-n amaitu eta handik gutxira, *The New American Painting* inauguratu zen Tate Gallery-n. Aurkezpenak polemika piztu zuen, Dorothy Millerrek, artelanak erakusteko, estatubatuarren diruz birmoldatutako aretoak erabili baitzituen: gerrak hondatutako gelak muselina txuriz estali zituen brokado antzeko txantiloidun pintura iluna estaltzeko⁶⁸. Horrek izugarrizko inpaktua izan zuen erakusketaren harreran.

Kritikari serioen artean Bergerrek bakarrik iraindu zuen etengabe Pollocken nihilismoa, gerraosteko dekadentziaren seinaleztat hartu baitzuen⁶⁹. Dena den, garai hartan, arte hura eztabaidatzen zen seriotasunaren adierazle, *Times Literary Supplement*ek bi saiakera luze argitaratu zituen —sinadurarik gabe—, xehetasun handiz AEBko kultura eta abstrakzioa aztertzen zituztenak —jakin izan denez, haietako bat Carl Boderena zen eta bestea Denys Suttonena—⁷⁰ Bode Estatu Batuetako Enbaxadako kultur agregatua zen orduan. Erakusketa 14.700 bisitarik ikusi zuten, ordura arte Arts Council-ek antolatutakoen artetik bisitari-kopuru handiena, eta nabarmen gainditzen zituen Berlinen izan zuten 5.110 bisitarien —haietatik 2.040 ikasleak— eta Parisek izan zituen 7.052 bisitarien kopuruak⁷¹.

The New American Painting aurreneko abagunea izan zen Barnett Newman-entzat bere obra European aurkezteko. Londresen zirrara handia eragin zuen, Denny, Smith eta Ralph Rumney ICn *Place* antolatzea inspiratzeraino, horman kontra kokatutako pinturen ingurune osatu bat aurkeztu zuen erakusketa, alegia.

Horrekin batera atera zuten foiletoaren aurkezpenean, Roger Colemanek, Royal College of Art-eko *Ark* aldizkariaren editore eta Allowayren lagun minak, Pollock, Rothko, Newman eta Stillen eskala erabakigarria izan zela adierazi zuen. *The New American Painting*-ek *Situation* ere inspiratu zuen, hurrengo urtean R.B.A. Galleries-en ikusgai jarritakoa. Zegokion katalogoan, Colemanek adierazi zuenez, eskala, espazioa, ekintza jasotzea eta “artelana objektu erreala bat balitz bezala” hartu izana ziren taldeak bereganatu zuen pintura estatubatuarren “balioak”⁷².

Norberaren burua adierazteko joera hain bizkor nagusitu zenez, 1960an zenbait irakaslek —haien artean Richard Hamilton eta William Turnbull— ikastaroak eskaintzen zituzten hura bideratzeko,

Ehrenzweigek *Listener* aldizkarirako idatzitako artikulu batean honela definitu zuen honetara: “elaborazio sekundarioa, [zeinak] inkontzientearen bat-bateko isuri menderaezinak gure adimenak uler ditzakeen irudi antzemangarri eta ordenatu bihurtzen dituen”. Behin mugimendu bat “estilo deliberatu bihurtzen denean”, adierazi zuen, “adimen inkontzienteari baino gehiago dagokio adimen kontzienteari”⁷³. Orduan, isuri existentzialistak akademiko bilakatu ziren, eta esanahi oro galdu zuten. Isuri haiek noraino barneratu ziren kulturean aditzera emateko aipatzekoa da Tony Hancock komediante britainiarrek ekintza-pintura eta existentzialismoa satirizatu zituen modua *The Rebelen* (1961), non Hancockek William Green artistaren obra parodiatzen duen: Greenek, Pollocken ekintza-pinturari erantzunez, pintura bat sortu zuen betunez osorik estalitako gainazal batean bere bizikleta bultzatuz. Greenek ospe handia lortu zuen bere ekintza-pinturagatik eta, izan ere, Pathé News-ek film labur bat egin zuen, artista bere jardunean jasotzen duena⁷⁴.

The New American Painting erakusketari eman zitzaion erantzun esanguratsuen baliteke izatea Anthony Caro eskultoreak 1959an Estatu Batuak bisitatzea erabaki izana. Caro, Henry Mooreren laguntzaile izandakoa, St Martin’s School of Art-en irakasten ari zen garai hartan, eta urte hartan Greenberg ezagutu zuen Londresen. Hala, geroago New York bisitatu zuenean, David Smith eta Kenneth Noland ikusi zituen, biak Greenbergen begiko. Itzuli zenean, brontzezko eskultura figuratiboak baztertu eta material industrialak baliatuz altzairuzko eskultura pintatuak lantzeari ekin zion Carok. Aldaketa hark, Smith eta Noland inspirazio-iturritzat hartuta eta Greenbergekin bultzatuta, ezusteko ondorioak izango zituen gerora 1960ko urteetako eskultura britainiarrean.

Italian, Europa osoan aurkitu ohi ziren Espresionismo Abstraktuaren ageriko imitazioez aparte, Michelangelo Pistoletto gazteak ekintza- pinturan eta Pollocken obran ikusi ahal izan zuen artelanaren barruan jardutean zetzala etorkizuna. Harrez geroztik, ispiluzko pinturak lantzearekin ekingo zion, ikuslea eremuaren barruan kokatzeko eta pinturaren sakonera zabaltzeko, eta kaleitsu baten antzera ikusi zuen Espresionismo Abstraktuaren lautasunarekin topo egiteko. Emilio Vedovak Futurismoan inspiratutako bere estiloa baztertu zuen 1950eko hamarkadaren hasieran, keinuzko abstrakzioan jarduteko. Frantzian, funtsezko osagai bilakatu zen ironia, Espresionismo Abstraktuari erantzunez zenbait artistek euren lanetan erabilitakoa. Yves Klein literalki kokatu zuen gorputza bere pinturan, *Antropometriak* (*Anthropométries*) sortuz: horietan, emakume biluziak, gorputza pinturaz estalita zutela, mihisean zehar eramaten zituen arrastak. Era horretan, Pollocken esku-arrastoak hartu zituen Kleinek, adibidez, *1A. zenbakia* (*Number 1A*, 1948) pinturan, baita keinuaren errepresentaziotzat hartutako artelanaren ideia bereganatu ere. Raymond Hainsek eta Jacques de la Villeglék, bestalde, komentario parodikoak egin zituzten Espresionismo Abstraktuaren inguruan, euren poster urratuetan: 1949an hasitako lan sail batekoak ziren eta 1950eko hamarkadan gero eta pintura tankera handiagoa hartzen joan ziren, tipografia alde batera utziz, Clyfford Still imitatuz edo⁷⁵. Hala eta guztiz ere, konpromiso politikoa eta soziala aditzera ematen zuten obrak sortu zituzten denbora-tarte batez. CoBrA artistek ere —Copenhageneren, Bruselan eta Amsterdamen ezarriak— ondo ezagutzen zuten Pollocken lana eta haren kideena, eta jarrera desitsatsi eta ironiko berdintsua hartu zuten Espresionismo Abstraktuaren aurrean; izan ere, arte etnografikoan hasiera batean erakutsi zuten interesa izan zen mugimendu estatubatuarrekin antzeman zitekeen lotura bakarra.

Frantzian areagotuz joan zen mugimenduarekiko atxikimendua. Frantziako prentsa nazionalak eszeptiko jarraitzen bazuen ere —boterea New Yorkera transferitzea nahi ez zuten bertako galeriekin

erabat bat eginda—, artean espezializatutako prentsa aldeko agertu zen, salbuespenak salbu⁷⁶. 1955eko erakusketak izandako izugarrizko eragina agerian geratu zen espezializatutako prentsan elkarren segidan argitara ateratako artikuluetan. 1956ko urtarileko *Art d'aujourd'hui*ren zenbaki batean Informalismoaren, Tatxismoaren eta Espresionismo Abstraktuaren pintura erasotzen zituzten artikulua plazaratu ziren —errazak eta aleatorioak zirela eta teknikan arreta gehiegi jartzen zutela adieraziz—, eta *Cimaise*k, 1956ko azaroan, horri erantzun zion, zenbaki oso bat arte garaikide estatubatuarra defendatzera eskainiz. 1957an *Prisme des Arts*ek Pollocki buruzko artikulua bat argitaratu zuen, Pierre Restanyk idatzia, eta 1958ko martxoan *XXe Siècle*k hiru saiakera kaleratu zituen Estatu Batuetako, Italiako eta Britainia Handiko abstrakzioaren inguruan. Handik gutxira, beste artikulua bat argitaratu zuen arte garaikide estatubatuarrari buruz, Hunterrek idatzia, eta *Aujourd'hui*k Robert Rosenblum arte-historialaren saiakera bat inprimatu zuen Espresionismo Abstraktuaren inguruan.

Rosenblumek gogo handiz azpimarratu ohi zuen mugimenduaren jatorri europarra, lotura hauek ezarriz: Pollock Monetekin, De Kooning Picassorekin, Kline Mondrianekin eta Soulagesekin, eta Motherwell tradizio frantsesaren “buruargitasunarekin” eta “dotoreziarekin”. Rosenblumek, ezeren gainetik, existentzialismoaren hizkuntza erabili ohi zuen: “Newmanek sortzen duen mundua beldurgarria da, inplizituki biltzen duen guztiagatik. Bera kokatzen den lekua muturreko muga bat da, hortik harago ezer ere ez dagoela kontuan hartuta”. “Orain [...] arte estatubatuarrak erreibindikazio oldartsuenak eta originalenak egin ditu artistaren askatasunaren alde —sentitzeko eta asmatzeko askatasuna, hain zuzen ere—, hiltorian dauden tradizioei eta jendetzaren kaskarkeriari aurre eginez”⁷⁷. Espresionismo Abstraktuaren babesak goren unea izan zuen garai hartan Frantzian.

Jean Cassou-k, komunista erresistente izandakoak baina orduan Musée national d'art moderne-ren zuzendari, ez adituarena egin zuen, baita museoko komisario nagusi Bernard Dorival-ek ere. Robertsonek gogora ekarri zuenez, Pollocken eta *The New American Painting* erakusketei buruz bai Cassouk bai Dorivalek euren hornitzaile estatubatuarrari gogo handiz hitz egin arren, inaugurazioko ekitaldien ondoren berehala, kritika suntsitzaileak egin zituzten⁷⁸.

Parisko iruzkinetan Pollock nagusitu zen; *The New American Painting*i, berriz, oso arreta gutxi eskaini zitzaion. Erdibideko jarrera hartu zutenentzat, Pollocken artea, Estatu Batuen gailentasunaren erakusgarri bat baino gehiago, pinturara egindako hurbilketa bat zen, nazioartean partekatua⁷⁹. Britainia Handian ez bezala, ordea, analisietan ez zen benetako aldaketarik gertatu. Espresionismo Abstraktuko pinturak instintibo, irrazional eta nahaspilatu jarraitzen zuen, baina kritikariek pintura haien askatasunaren azterlan existentzialistaz jarduten zuten oraindik. Pintura estatubatuarraren aurrean oraindik halako erresistentzia sumatu arren, ez zen 1955ean bezain nabarmena.

ICk antolatu edo parte hartu zuen lau erakusketek —*Modern Art in the United States*, *Jackson Pollock*, *The New American Painting* eta Documenta II— instituzioetatik bildutako diru-kopuruak ere izugarrizko inpaktua izan zuen. 1959an, Newmanen, Klineraren eta Rothkoren obrak eskuratu zituen Rüdinger-ek Kunstmuseum Basel-erako. Urte berean, Tate Gallery-k bere aurreneko Rothkoa eta Philip Gustonen pinturak eskuratu zituen, 1960an eskuratutako Pollocken paper gaineko tanta-pintura batez gain. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen-ek Pollocken *32. zenbakia* (*Number 32*) eskuratu zuen 1964an. Europako batailak sobera zeuden gaindituta, salbuespena Parisko gotorlekua izan bazen ere. 1960ko hamarkadan artista estatubatuarren erakusketak —Rothko, Guston, Kline, Smith, besteren artean— ikusi

ahal izan ziren Europako hiriburuetan, Parisen izan ezik, non Cassou, Dorival eta Parisko arte merkatariak ondo saiatu ziren artista haiek alboratzen, eta baita lortu ere. Are gehiago, ez zuten Espresionismo Abstraktuko arterik erosi 1968ra arte, Musée national d'art moderne, azkenean, amore eman eta Rothko bat erosi zuen arte. 1960ko hamarkadan, ordea, Pop Artearen, Minimalismoaren eta Arte Kontzeptualaren uhinek Europako itsasertza behin eta berriro jo ahala, AEBko arteak hartu zuen nagusitasuna. Zenbaitetan, esaterako, *54–64 Painting and Sculpture of a Decade* erakusketaren bitartez, desoreka hura berdintzen saiatu arren, 30 urteren buruan baino ezin izan du lortu Europak bertako mugimendu anitzak bezain joriak ezagutzera ematea, arte estatubatuarrak bere “garaipenaren” itzalpean utzitakoak⁸⁰.

[Itzulpena: Bitez;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharra

1. Rodolfo Pallucchini, “The World’s Art at Venice”, *Art News*, 1948ko iraila, 21. or. [itzuli]
2. Joerari jarraituz Turner testuinguru moderno batean kokatu zen azkeneko aldia Lawrence Gowing-en erakusketa honetan izan zen: *Turner: Imagination and Reality*, Museum of Modern Art-en, 1966an, non espresionista protoabstraktu bezala aurkeztu zuten. [itzuli]
3. Argan Erromako lehenengo alkate komunista bihurtu zen 1976an. [itzuli]
4. Pallucchini 1948, 22. or. [itzuli]
5. Egileari zuzendutako gutuna, martxo [19]97 data duena. [itzuli]
6. Mark Greif, *The Age of Crisis in Man: Thought and Fiction in America, 1933–1973*, Princeton eta Oxford, 2015, 8. or. Gizakiaren krisiari buruzko nire laburpenerako Griefen lanean oinarritu naiz. [itzuli]
7. Lewis Mumford, *The Condition of Man*, New York, 1944, 393. or. [itzuli]
8. Greifen arabera, 1930eko urteetan teknologia baino gehiago esan nahi zuen *teknika* hitzak. Alemanezko *die Technik*-etik eratorria, “makinak baino esanahi zabalagoa zuen teknikak: gizakiaren helburu jakin baterako erabilitako edozein bitarteko artifizial izan zitekeen, hitzaren grekerazko jatorriarekin –*techné*– lotura zuena. Hasiera batean, natura menderatzeko gizakiak garatu izandako edozein tresna zen teknika. Baina ondoren, Bigarren Mundu Gerraren aurreko eztabaidan, tresna horiek giza izaera menderatzera iritsi zirela ikusi zuten.” Greif 2015, 47. or. [itzuli]
9. Barnett Newmanek “The First Man Was an Artist”-en erabili zituen hitz horiek, *The Tiger’s Eye*-n argitaratutako artikuluan, 1947ko urrian. [itzuli]
10. Nancy Jachec, *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940–1960*, Cambridge, 2000, 106. or. Existenzialismoak New Yorken izan zuen harrerari buruzko nire laburpenean Jachecen lanean oinarritu naiz. [itzuli]
11. *Encounter* propaganda angloamerikarra zabaltzeko aldizkari bat zen, Kulturaren Askatasunerako Kongresuak finantzatua CIAren funts estaliak jasotzen zituena eta European argitaratu eta erraz eskura zitekeena. [itzuli]

12. Harold Rosenberg, "Revolution and the Idea of Beauty", *Encounter*, 1953ko abendua, 67. or. Ordurako, Read mendebaldeko kritikari irakurriena eta errespetatuena zen, eta beraz, belaunaldi gazteagoak, ohi denez, bere ideiak erasotzen hasi ziren. Dena den, Informalismo eta Espresionismo Abstraktuko pinturarekin adiskidetzen ahalegindu zen Read. [\[itxuli\]](#)
13. Ironikoki, 1930eko urteetan, Readek adierazi zuenez, artistek antzeko ekintza-lerroari jarraitu behar zioten, bereziki Ben Nicholsonen obra abstraktuari zegokionez. Artistek gizartearekin konprometitzearen aldeko agertu bazen ere, haren hitzetan, gizarteak prest egon behar du horretarako, bestela, artistak konpromisorik gabe jarraituko baitu bere bidetik. "Arte abstraktuak [...] bortxaezin jarraitzen du, gizarte berriro prest dagoen arte haiez baliatzeko, artearen nolakotasun unibertsalez, alegia; aldaketa eta iraultza ororen gainetik iraungo duten aldaketak izango dira horiek." Herbert Read, "What Is Revolutionary Art?", Betty Rea (arg.), *Five on Revolutionary Art*-en, Londres, 1935, 21. or. [\[itxuli\]](#)
14. *Intersubjektibo* diodanean, gizabanako baten eta beste baten arteko komunikazioaz ari naiz. [\[itxuli\]](#)
15. Albert Camus, "The Human Crisis", Lionel Abel (itzul.), *Twice a Year*, 1947ko udazkena-negua, 29. or., Greifen aipatua, 2015, 78. or. [\[itxuli\]](#)
16. 1950az geroztik, Rockefeller Nazioarteko Garapenerako Aholkularitza Batzordeko zuzendari izan zen, eta 1952an gobernuaren antolamendurako Lehendakariaren Aholkularitza Batzordeko zuzendari bihurtu zen. 1954an Atzerri Arazoetako Idazkaritzako laguntzaile berezi izendatu eta aholkulari gisa jardun zuen gobernuarentzat sobietarren kanpo-politikak sortutako erronkei aurre egiteko moduak lantzen. Ikus Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, 1974ko ekaina, 39-41. or. [\[itxuli\]](#)
17. See Serge Guilbaut, "The New Adventures of the Avant- garde in America", Thomas Repensek (itzul.), *October*, 15, 1980ko negua, 61-78. or. Ikus ere bai Max Kozloff, "American Painting During the Cold War", *Artforum*, 1973ko maiatza, 43-54. or. [\[itxuli\]](#)
18. Artista haietako asko AEBtako Alderdi Komunistaren jarraitzaileak izan ziren garai batez, baina haien arteak ez zituen islatzen alderdiaren prezeptuak, Marxismoaren errealismo sozialista ortodoxoak defendatutakoak. [\[itxuli\]](#)
19. Bertrand Russell, "British and American Nationalism", *Horizon*, 1945eko urtarrila; Georgina Dix, "American Conversation Piece", *Horizon*, 1945eko azaroa, 327. or. [\[itxuli\]](#)
20. Cyril Connolly, "Introduction", *Horizon*, 1947ko urria, 11. or. [\[itxuli\]](#)
21. Aldizkariak William Barrett idazle iparramerikarraren artikulua bat ere biltzen zuen, urte hartan bertan *Partisan Review*-k existentzialismoaren inguruan argitaratutako panfleto bat idatzi zuenarena. Aldizkari horretako beste artikulua batzuen artean aipatzekoak dira Ben Shahn pintore sozial-errealistari eta mendebaldeko kostako Morris Graves pintore bisionarioari buruzko beste bat, James Thrall Sobyrena, arkitektura iparramerikarrari buruzko hausnarketak, Philip Johnson eta Edgar Kaufmann arkitekto modernoak, eta publizitate iparramerikarrari buruzko azterlan bat, Herbert Marshall McLuhanena. [\[itxuli\]](#)
22. "1940ko urteen amaieran, gobernuak kezkatzen hasia zen, berriro ere, zinemaren industrian Hollywoodek zuen nagusitasunagatik eta britainiar filmak ekoizteko finantziario ezagatik. 1948an, film luzeen erakusketarien kuotak % 45eko igoera izan zuen, eta Produzio Filmografikoetarako (mailegu bereziak) 1949ko Legearen bitartez, Film Nazionalen Finantzaketa Korporazioa (NFFC) sortu zen, filmaren ekoizpenerako maileguak banatzeko. 1950ean, gobernuak Eady zerga ezarri zuen, borondatezko tributu bat zinemako sarreraren prezioaren gainean, erdia erakusketarietako atxikia eta erdia Erresuma Batuan ekoiztutako filmentzako izango zena, britainiar zinema- ekoizketa berriak finantzatzeko helburuz [...] Eady zerga derrigorrezkoa bihurtu zen 1957an eta 1985era arte egon zen indarrean." *The British Film and Television Industries – Communications Committee*, 21. paragrafoa, 2016ko apirilaren 26an atzitu. Baina neurri haiek hartu arren, eta Britainia Handiko zinema-industriak nolabaiteko arrakasta izan bazuen ere, film amerikarrak ziren merkatuan nagusi. [\[itxuli\]](#)

23. Stephen Spender poetak adierazi zuenez, "The Situation of the American Writer"-en, *Horizon*, 1949ko martxo, 163. or., Ernest Hemingway, William Faulkner eta E. E. Cummings "arrunkeriaren, komertzialismoaren, publizitatearen, esplotazioaren aurkako protesta hezurmamitua ziren, jende askok [Ipar Amerikaren] ezaugarri bereizgarritzat hartzen dituenak". [\[itxuli\]](#)
24. Smith, jakina, European ibilia zen 1930eko urteetan baina *Horizon*-en irakurle gutxi batzuek ikusi izango zuten ziurrenez. Pollock ez zen inoiz AEBtatik kanpo ibili. Pollocken obra bat Ingalaterran jendaurrean ikusgai jarri zen aurreneko aldia 1948an izan zen, Southampton City Art Gallery-n, Arthur Jeff ess-ek, Londresko Hanover Gallery-ko bazkide zenak, 1946ko obra bat, oraindik identifikatu gabea, eta paper gainekoa ziurrenez, mailegatu zuenean. Gill Hedley eskertu nahi dut informazio honengatik. Obra aurretik ere ikusgai egon zen Winchesterren (Judge's Lodgings, the Close), 1947ko irailean. Ikus Peter Jones, "Britain's First Jackson Pollock", *Burlington Magazine*, 2009ko urtarrila, 31-32. or. [\[itxuli\]](#)
25. Clement Greenberg, "The Present Prospect of American Painting and Sculpture", *Horizon*, 1947ko urria, 26. or. [\[itxuli\]](#)
26. Denys Sutton, "The Challenge of American Art", *Horizon*, 1949ko urria, 279, 281. or. [\[itxuli\]](#)
27. David Sylvester, "The Venice Biennale", *The Nation*, 1950eko irailak 9, 233. or. [\[itxuli\]](#)
28. Clement Greenberg eta David Sylvester, "The European View of American Art", *The Nation*, 1950eko azaroak 25, 490-91. or. [\[itxuli\]](#)
29. *Art d'aujourd'hui*, 1951ko ekaina. [\[itxuli\]](#)
30. Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Jack Tworkov, Baziotes, Rothko, Clyfford Still eta Stamos. [\[itxuli\]](#)
31. Seuphorrek ondokoez jardun zuen: Robert Motherwell, Gorkyren *Agonia*, Tobey, Bradley Walker Tomlin, Ad Reinhardt, Rothko, Hofmann, Stamos eta Stillen obrak eta 1950eko azaroan Sidney Janis-en egindako erakusketa bat, Frantziako eta Ipar Amerikako pinturarena, eta de Kooning, Dubuff Rothko, de Staël, Pierre Soulages eta Franz Kline barne hartu zituen, besteren artean. [\[itxuli\]](#)
32. Robert Goodnough, "Pollock Paints a Picture", *ARTnews*, 1951ko maiatza, 38-41, 60-61. or. *ARTnews*-eko artikulu sorta horretan beste Espresionista Abstraktu batzuk barne hartu ziren, Europako irakurleek ikusi izango zituztenak. [\[itxuli\]](#)
33. Erakusketa honetarako, Tapiék artista hauek hautatu zituen: Camille Bryen, Giuseppe Capogrossi, de Kooning, Hartung, Georges Matthieu, Pollock (paper gaineko pinturak), Jean- Paul Riopelle, Alfred Russell eta Wols. [\[itxuli\]](#)
34. Patrick Heron, "Opposing Forces: Paintings by Seven Artists at the I.C.A.", *New Statesman and Nation*, 1953ko otsailak 21. [\[itxuli\]](#)
35. Hauek barne hartu zituzten: Sam Francis; Camille Bryen, Jean Degottex eta Pierre Soulages informalistak; Edouard Jaguer, *Phases*-eko editorea, urte hartan kaleratutako eta CoBRAk mantendutako aldizkaria; Pierre Tal-Coat pintore tatxista; Michel Seuphor; Joan Miró; CoBRAko artista holandar Karel Appel; eta Herta Wescher, *Cimaise* arte-aldizkariko ohiko kolaboratzailea. [\[itxuli\]](#)
36. André Chastel, "Au Musée d'art moderne. La symphonie du Nouveau Monde. L'Art américain présenté par New-York", *Le Monde*, 1955eko apirilak 2, 7. or. [\[itxuli\]](#)
37. J. Lusinchi, "Les écoles étrangères, Cinquante ans de peinture aux Etats-Unis", *Cimaise*, 1955eko maiatza, 8. or. [\[itxuli\]](#)
38. Descargues eta Menant erakusketari buruzko txosten batean aipatuak, 1956ko maiatzaren 1ean datatuan. MoMA Archives, International Program Records ICE-F-24-54 2111, 16, 21. or. [\[itxuli\]](#)

39. "50 Ans d'Art Américain. 1900–1950", *Jardin des Arts*, 1955eko maiatza, 429. or. [\[itzuli\]](#)
40. Miller MoMAren Pintura eta Eskultura Saileko komisarioa izan zen, Alfred Barren zuzendaritzapean, eta zuzenean parte hartu zuen Espresionismo Abstraktuaren sustapenean. Cahill MoMAren zuzendaria izan zen (1932–33). [\[itzuli\]](#)
41. Soby MoMAren Pintura eta Eskultura Saileko zuzendaria ere izan zen (1943–45). [\[itzuli\]](#)
42. Carl Linfert, "Die eigenen Kräfte Amerikas", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1955eko ekainak 1. [\[itzuli\]](#)
43. *Die Rheinpfalz*-eko artikulua, 1955eko azaroaren 25ekoa, eta *Frankfurter Freie Presse*-koa, 1955eko azaroaren 18koa, Estatu Batuetako Informazio Zerbitzuaren (USIS) txostenean aipatuak, Bonnen, MoMAko zuzendari René d'Harnoncourt, Nelson Rockefellerri eta Alexander Calderri bidalitakoan, 1955eko abenduaren 19an. [\[itzuli\]](#)
44. David Sylvester, "Expressionism, German and American", *Arts*, 1956ko abendua, 25–26. or. [\[itzuli\]](#)
45. Toni del Renziok hitzaldi bat eman zuen ekintza-pinturari buruz ICA-n, 1954aren hasieran. [\[itzuli\]](#)
46. David Sylvester, "End of the Streamlined Era", *The Times*, 1955eko abuztuak 2. [\[itzuli\]](#)
47. Robert Melville, "Action Painting. New York, Paris, London", *Ark*, 1956ko azaroa, 30–32. or. [\[itzuli\]](#)
48. Anton Ehrenzweig, "The Modern Artist and the Creative Accident", *Listener*, 1956ko urtarilak 12, 53–55. or. [\[itzuli\]](#)
49. 1956ko urtarilak 26, 146–47. or. [\[itzuli\]](#)
50. Patrick Heron, "The Americans at the Tate Gallery", *Arts*, 1956ko martxoa. [\[itzuli\]](#)
51. Egileari idatzitako gutunak, 2015eko maiatzaren 21eko eta 2015eko maiatzaren 28ko data dutenak. [\[itzuli\]](#)
52. Robyn Dennyk egileari egindako elkarrizketa, 1997ko azaroak 18. [\[itzuli\]](#)
53. Elkarrizketa egilearekin, 2015eko ekainak 30. [\[itzuli\]](#)
54. David Sylvester, "American Impact on British Painting", *New York Times*, 1957ko otsailak 10. [\[itzuli\]](#)
55. Kozloff 1973 [\[itzuli\]](#)
56. Jachec 2000, 194. or. [\[itzuli\]](#)
57. Rüdingerren artikulua itzulpen bat dago MoMA Archive-n, Frank O'Hara dokumentuak, 3. kaxa, 5. unitatea. [\[itzuli\]](#)
58. Enrico Crispolti, "Pollock, Milan: Al Insegna del Pesce d'Oro", 1958ko iraila. [\[itzuli\]](#)
59. Jachec 2000, 200–01. or. [\[itzuli\]](#)
60. Marcello Venturoli, "Jackson Pollock e gli astrattisti italiani", *Paese Sera*, 1958ko martxoak 13–14. Giovanni Russok, umore sena erakutsiz, ezkeraren "elkarrizketaren" berri eman zuen *Corriere d'Informazione* Milango egunkarian, 1958ko martxoaren 26–27an. [\[itzuli\]](#)
61. Renato Guttuso, "Pollock dentro la corrente, e fuori", *Saggiatore*, 5, 1961–62, 66–82. or. [\[itzuli\]](#)
62. Pierre Restany, elkarrizketa egilearekin, 1997ko azaroak 5. [\[itzuli\]](#)

63. 1946an Sartrek emandako hitzaldi batean oinarritzen zen, “Existentialism is a Humanism” izenekoan. Ingelesez *Existentialism and Humanism* tituluarekin argitaratu zen Erresuma Batuan, eta *Existentialism* tituluarekin Estatu Batuetan. Existentialismoak garai hartan Britainia Handian izan zuen eraginaren berri izateko, ikus David Mellor, “Existentialism and Post-War British Art”, Frances Morris (arg.), *Paris Post War. Art and Existentialism, 1945–55*, Londres, 1993, 53–61. or. [\[itzuli\]](#)
64. Hurrenez hurren, *Barstedter Zeitung*, 1958ko uztailak 21; *Kieler Morgen Zeitung*, 1958ko uztailak 28; *Tagesspiegel*, 1958ko irailak 7. [\[itzuli\]](#)
65. “Goth to Dance. Georg Baselitz in Conversation with Donald Kuspit”, *Artforum*, 1995eko uda, Detlev Gretenkort-en (arg.) berrinprimatua, *Georg Baselitz: Collected Writings and Interviews*, Londres, 2010, 249. or. [\[itzuli\]](#)
66. “Georg Baselitz in Conversation with Henry Geldzahler”, *Interview*, 1984ko apirila, Gretenkort-en berrinprimatua, 2010, 114. or. [\[itzuli\]](#)
67. Lawrence Alloway, “London Chronicle”, *Art International*, 9–10 zk., 1958, 34. or. [\[itzuli\]](#)
68. Porter McCray eskainitako pasadizoa, “The Museum of Modern Art Oral History Project, Interview with A. [P.?] McCray conducted by Sharon Zane”-n, 1991ko apirila, maiatza eta ekaina, eta 1993ko iraila, 102–03. or. [\[itzuli\]](#)
69. John Berger, “The White Cell”, *New Statesman*, 1958ko azaroak 22. [\[itzuli\]](#)
70. Carl Bode, “The American Imagination. Taking Stock: A Scattered Abundance of Creative Richness”, eta Denys Sutton, “The Abstract Image. Diversity of Aim and Technique in the Non-Figurative Mode”, *Times Literary Supplement*, 1959ko azaroak 6, 652. or. Gabriel Rolfek emandako informazioa, *Times Literary Supplement*-eko artxibokoa, 2015eko abenduaren 1eko email batean. [\[itzuli\]](#)
71. MoMA artxiboko kopuruak, Frank O'Hara dokumentuak. [\[itzuli\]](#)
72. Roger Colemanek katalogorako (orri zenbakirik gabea) sarreratik (titulurik gabea) hartutako aipamenak. Gordon Housek diseinatu zuen katalogoa. [\[itzuli\]](#)
73. Anton Ehrenzweig, “Alienation Versus Self-expression”, *Listener*, 1960ko otsailak 25, 345. or. [\[itzuli\]](#)
74. *The Rebel*-en gidoia Ray Galtonek eta Alan Simpsonen idatzi zuten. Filma Estatu Batuetan banatu zenean, *Call Me Genius* titulua jarri zioten. William Greeni buruzko [filma](#), Pathé Newsena, 1957koa, 2016ko maiatzaren 10ean bistaratua. [\[itzuli\]](#)
75. Obra honek, gainera, lotura estua du tradizio kubistarekin. [\[itzuli\]](#)
76. Paris-New York botere transferentziari buruz, ikus Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Arthur Goldhammer (itzul.), Chicago, 1983. [\[itzuli\]](#)
77. Robert Rosenblum, “Unité et divergences de la peinture américaine”, *Aujourd'hui*, 1958ko uztaila, 18. or. Zenbaki horrek Rachel Jacobsen artikulua bat ere biltzen zuen, “Jazz ou la peinture investie”, eskala, espazioa, keinua eta espontaneitatea azpimarratzen zituen *The New American Painting*-en ezaugarri nagusitzat, baina jazzarekin zuen lotura ere aditzera ematen zuena. [\[itzuli\]](#)
78. Elkarriketa egilearekin, 1997ko irailak 10. [\[itzuli\]](#)
79. Zentro-ezkerreko *Combat*-eko kronistak, adibidez, 1959ko urtarrilaren 26an adierazi zuen: “Ez du zentzurik jatorrien, eraginen, desafiozko erreakzioen aztarrenen bila aritzeak, Pollockek jasandakoena, alegia. Hemen, garrantzizkoa zera da, adieraztea arte “informal” gisa ezagutzen dugun horrek [...] mendebaldean duela jatorria.” Pierre Guégenek, *Aujourd'hui*-n (“Pollock et la nouvelle peinture américaine”, 1959ko martxoa-

apirila) beste artista abstraktu eta tatxista batzuekin taldekatu zuen Pollock, haren pinturari buruz “ce tachisme à gogo” zioenean. Françoise Choayk, bestalde, Pollock eta “bere segurtasun falta eta adimen oinazetsua, gure garaiko herstura berezi eta jasangaitzez josia” Kafkarekin eta Wolsekin lotu zituen (“Jackson Pollock”, *L’Oeil*, 1958ko uztaila-abuztua) eta André Chastelek, *Le Monde*-n (1959ko urtarrilak 17), pintura iparramerikar berriaren sustraiak zalantzarik gabe europarrak zirela adierazi zuen, Pollock bultzatzeko plataforma André Massonen obra izan zela, eta pintore iparramerikarren obran materialekiko antzemandako interesa Dubuffeten eta de Staëlen pinturretan ere suma zitekeela. [\[itxuli\]](#)

80. Irving Sandlerrek zabalkunde handia eman zion konkista garailearen nozioari *The Triumph of American Painting*-en, New York, 1970. “Westkunst”ek, 1981ean Kolonian ospatuak, jarri zuen abian berrikuspen hori. [\[itxuli\]](#)

KOMUNITATE INPROBISATU BAT

CARTER RATCLIFF

1926an, Rotterdameko gazte bat, Willem de Kooning izenekoa, polizoi abiatu zen ontzi batean mendebalderantz, eta Hoboken-en lehorreratu zen, New Jersey. Hudson River zeharkatuz Manhattan zegoen. Bertan, metropolira egindako bisitaldietan, ikusi ahal izan zuen Amerikaren estereotipoaren egia, ziztu bizioan etorkizunerantz aurrera egiten ari zen nazioarena, alegia. Pozez zoratzen, lan bat lortu zuen De Kooningek Eastman Brothers-en: diseinu-enpresa bat, bulegoak Manhattango antzerki distritutik gertu zituen. Rotterdam Academy-n jaso zuen prestakuntzari esker, erraz beteko zuen hark edozein zeregin Eastman Brothers-en. Gainera, laster ikasi zuen bertan ez zela zertan Kontinente Zaharreko estandarrei jarraitu behar¹. Bezeroek nahiago zuten arintasuna, zorrotasuna baino. De Kooningek ondo asko, eta gogoz gainera, erantzun zion eskaera horri, miresmenez hartu baitzuen Manhattango giro aise eta bizitasun handikoa. Hala eta guztiz ere, oso zorrotza zen beretzako egiten zuen lanean. 1920ko hamarkada amaitu aurretik, pintura bakar bat bukatzeko gai ez zelako fama hartu zuen. Sarritan, etsia hartuta, mihisea hartu eta apurtu egin ohi zuen, artista moderno bihurtzeko zein bidetik jo ondo ez zekiela jabetuta. Ia lau hamarkada geroago gogora ekarri zuenez, “Zortea izan nuen, bai, [...] giro hartako hiru tipo azkarrenak ezagutzean: Gorky, Stuart Davis eta John Graham”².

Hiruetatik zaharrena Davis zen, Kubismoaren aldaera estatubatuar bereizgarri baten asmatzailea: kolore bizikoa, lau-laua eta angelu sinkopatuez bizkortua. Buruko ilea larru-arras moztuta eta zalditeriako ofizial baten jarrera zuen John Grahamek —Ivan Dombrowsky izenez jaioa, Kieven—: irudi karismaduna zen, Afrikako eskulturaren, okultismoaren eta Picassoren artearen garrantzia aldarrikatu ohi zuena. Pintore izateaz gain, idazlea zen bera eta 1937an *System and Dialectics of Art* argitaratu zuen: batetik, tratatu bisionarioa, eta bestetik, gida New Yorkeko artisten ezkutuko mundura hurbiltzeko. Liburuan, Estatu Batuetan bizi ziren pintore gazte abangoardista “gailen”en zerrenda bat azaltzen zen. Eta haien artean De Kooning zegoen, nahiz eta arte komertziala alde batera uzteko ziur sentitzen ez bazen ere³. Izan ere, 1932an Arshile Gorkyren estudioa lehen aldiz bisitatu zuen arte, ez zuen imajinatu arte serioan bete-betean jarduteko aukera zuenik.

Gorky Armenian, Otomandar Inperioko ekialdeko mugako probintzia batean jaio zen eta Vostanik Adoian izenez bataiatu zuten. 1920an, Estatu Batuetara iritsi eta handik gutxira, ordea, inoiz azalduko ez zituen arrazoiengatik, Maxim Gorky errusiar idazlearen abizena hartu zuen. Garai hartan, New Yorkeko pintore gehienek euren apartamentuetan lan egiten zuten. Gorkyk, berriz, estudio handi bat zuen 36 Union Square-n, eta gustura ematen zituen orduak bakardadean pintatzen, Europako ereduaren oinarritutako mugimendu abangoardista bateko kide izatearen abantailak ezagutu gabe. Espresionista Abstraktu izenez ezagutzera emango ziren pintore guztiek bezalaxe, Gorkyren ustez benetako artea bakarkako lanaren emaitza zen, lehenaldiko aurrekari nagusietatik eta etorkizuneko aukera desafiatzaileetatik erabat aske ziharduena.

Dena den, euren estudioetako bakardadetik ihesi, artista haiek kafetegietan eta jatetxe merkeetan elkartu ziren gero Greenwich Village-n, Manhattaneko auzo bohemioan. Davis inguruan zebilenean, sarri asko batzen zitzaizkion Graham, Gorky, De Kooning eta David Smith eskultorea; oso gustuko zuten Romany Marie-ren taberna txiki eta ilunean biltzea. Leku hura, gerora gogora ekarri zuen Smith-ek: “Gure zuloa zen. 1930eko urteen hasieran kafea edaten, han eta hemen ibili ohi ginen New Yorketik, erbesterratuak bezala”⁴. Ordurako, Depresio Handia bete-betean zen Estatu Batuetan.

Franklin D. Roosevelt presidente hautatu zutenerako 1933ko martxoan, banku askok porrot egin zuen, langabeziak % 25 egin zuen gora eta etxegabeen kanpamenduak ugariak ziren nazioko hiri handienetan. Egoera hura arintzearen, Roosevelt-ek eta haren aholkulariek azkar jarri zituzten abian programa batzuk, New Deal izenekoak. Haietatik handiena Works Progress Administration (WPA) zen, langabezia zeudenei lana eskaintzen ziena. Hala, programaren sailtako batek, Federal Art Project-ek (FAP), artista kualifikatuak lanean jartzen zituen asteko soldata baten truke. Artista haietatik gehienak New Yorken bizi ziren, eta hiri horretan bereziki errutina burokratikoak zorrotz betetzera behartuta zeudenez, kexu ziren. Hala, jarrera ebasiboa hartu zuten, eskerroneko sentitu arren burokrazia horren aurrean, zenbaitetan intrusiboa izan ohi bazen ere.

FAP sortu aurreko New Yorkeko artisten bizimodua gogora ekarri, Peter Agostini eskultoreak zioen, “Inor ez zen inorekin topatzen”⁵. Hori ez zen guztiz egia, noski. Agostinik tarteka ikusi ohi zuen De Kooning Greenwich Villageko kale nagusian, 8th Street-en. De Kooning maiz elkartu ohi zen lagunartean Romany Mariere-nean. Mark Rothko eta Adolph Gottlieb Milton Avery-ren dizipulu eta lagun zirenean ezagutu ziren. Haiek baino zaharragoa zen Milton Avery eta bere pintura Henri Matisseren koloreetatik abiatzen zen, Picassoren lerro konplexutik baino gehiago. Lee Krasner, Espresionista Abstraktuen lehen belaunaldiko emakume bakarra, Hans Hofmannen ikaslea zen. Hofmann, artista abangoardista alemana, Parisen ikasia zen eta, beraz, modernismoaren urruneko iturriekin zuzenean jarri zituen harremanetan bere ikasleak. Bere ikasle grinatsuenek elite bateko kide bezala ikusten zituzten euren buruak, ikuskari handi batean murgilduta edo, baina handitasun ukitua lantzeko premian oraindik. Ez zuten ikuslerik, ez eta erakundeen babesik ere. “Ez zegoen arte-mundurik”, zioen George McNeil-ek, Hofmannen ikasle ere izandakoak. “Ez zegoen kafetegiko bizitarik. Ez zegoen zentrorik nora joan”⁶. Eta, bat-batean, Federal Art Project-ek zentro bat ireki zuen.

FAPen sartzeko baldintza betetzen zituzten artistek 23,86 dolar jasotzen zituzten astero, eta lau eta sei aste bitartean pintura bat ekoizteko eskatzen zitzaien horren truke. Konparazioz, saltoki handi bateko saltzaile batek 50 ordu lan egiten zituen astero, 7 eta 11 dolar arteko soldata baten truke. Artistek aukera zuten orduan, ohiko apartamentuak utzi eta *loft* handietara —New Yorkeko estudio tipikoak, orduak aurrera— lekualdatzeko. Kalitatezko pinturak, pintzelak eta mihiseak eros zitzaizkion orduak aurrera, proiektuak hornitutako materialei gehitzeko. Eta alkohola erosteko dirua ere izan zuten. Asteroko txekak berehala izaten zituzten eskudirutan, besteren artean parrandan ibiltzeko, “armadan ordain-egunean egin ohi duten bezala”⁷. Hala, mozkorraldi haien eraginez, New Yorkeko artisten irudi beligerantea zabaldu zen. Dena den, estereotipo hori ez zettorren bat Espresionista Abstraktu guztiekin. Richard Pousette-Dart-i, esaterako, halako baretasun bisionarioa zerion. Hala eta guztiz ere, jendaurrean jarrera agresiboa erakutsi ohi zuten artista haietako askok. Eta geroago, Joan Mitchell, Grace Hartigan eta emakumezko beste pintore batzuk agertu zirenean, gizona zkoen mailan jarri ziren, haiek bezainbeste edanez eta sarritan liskarrerako prest⁸. Lagunarteko talde berriak sortu, desegin eta

berriro eratu ahala, komunitate handiago bat sortzeko ideiak hartu zuen indarra. Europako abangoardistak gerrako urteetan multzo handi batean agertu zirenean, horren aurka azaldu ziren. Haietako gehienak artista surrealistak ziren, 1940ko ekainean Alemaniak Paris okupatu zuenean erbesteratuak. André Breton —Surrealismoaren buru eta “pope” autokratikoa—, Joan Miró, André Masson, Yves Tanguy, Max Ernst eta Kurt Seligmann, guztiak zeuden bertan, baina zaila zen oso haiengana hurbiltzea. Irudi legendario haiek ez zuten ingelesez hitz egiten, ez eta asmorik ere New Yorkeko artistekin hitz egiteko. Robert Motherwell —pintore gaztea, artearen historia eta literatura frantsesa ikasitakoa— Breton estetika modernoaren inguruko eztabaidetan parte hartzera bultzatzen saiatzen zenean, bere ahaleginen aurrean axolagabe, “le petit philosophe” goitizena erabiliz erantzun ohi zion. Roberto Matta, surrealista gazteenetako bat, izan zen New Yorkeko artistak gogoz hartu zituen bakarra.

Motherwellen aholkuari jarraituz, William Bazioten, Gorky eta beste pintore batzuk gonbidatu zituen Mattak New Yorken zuen estudiora, automatismoaren erakustaldi bat egitera; Bretonen arabera, metodo honek aukera ematen zien artistei inkontzientearen funtsezko energietatik abiatuta euren imajinarioa sortzeko⁹. Jackson Pollock ere bertan zen: Thomas Hart Benton pintore erregionalistaren ikasle izandakoa, harengandik ikasi zuen estilo nostalgiko batez pintatzen, “AEB lehen” ideologia burmuineraino sartuta zuela. Pollockek 1939an ekingo zion modernotasunaren bideari, Graham ezagutu zuenean. Pollockek Bentonen araberrako estiloan egindako pintura traketsei izugarritzko indarra zeruela ikusita, Surrealismoaren nozioetako bat ezagutzera eman zion Grahamek pintore gazteari: “sormenaren eragile bat da inkontzientea, eta boterearen eta ezaguera ororen —iraganekoa zein etorkizunekoa— iturri eta biltegi”¹⁰. Hala, Pollock prest zegoen Mattaren irakaspenak jasotzeko.

1942aren hasieran, Pollocken mihise bat hautatu zuen Grahamek, McMillen Gallery-rako antolatzen ari zen *American and French Paintings* erakusketarako. Erakusketan barne hartu zuten New Yorkeko beste artisten artean De Kooning eta Krasner zeuden. New Yorkeko arte modernoaren mundu txikian guztiak ezagutzen zituela pentsatuz, Krasner zeharo harrituta geratu zen Pollock izen ezezaguna ikustean McMillen galeriako erakusketaren iragarkian. Hala, detektibe lanari ekin zion. Lagunartean galdezka, Pollockek estudioa 9th Street-en zuela jakin ahal izan zuen, eta hara joan zitzaion bisitan, gonbidatu gabe. Bertan, liluratuta geratu zen, artistaren lana baino, bera ezagutzeari. Gerora Pollocken emazte eta defendatzaile nagusi izango bazen ere, Graham baino geroago konturatu zen Krasner Pollocken pinturen etorkizun oparoaz. Eta, are eta geroago, Peggy Guggenheim bera.

Familiak utzitako izugarritzko herentziatik zati bat jaso zuenez, txikia konparazioz, Peggyk “Guggenheim pobrea” deitzen zion bere buruari. Alemanen Okupazio garaian Parisen bizi zela, 1940an, Marseillara joan zen, baina ezin izan zuen New Yorkera abiatu hurrengo urteko udara arte. Berehala, galeria bat ireki zuen West 57th Street-en, Manhattanen. Art of This Century izena zuen, eta pintura garaikideen erakusketa batekin inauguratu zen, gehienbat Guggenheimen lagun Surrealisten lanekin. Bretonekin izan zuen liskar baten ondoren, talde osoarekin harremanak eten eta estatubatuar artea ordezkatzeko zuten artistak bilatzeari ekin zion. 1944an, erakusketa bat aurkeztu zuen, Hans Hofmann artistarena: Parisko abangoardiako beterano eta AEBko modernotasunaren aitzindari eta fundatzaile garai hartan. Ondoren egin zituen bakarkako erakusketak bi gazte estatubatuarrei —Bazioten eta Motherwell— eta, geroago, David Hare eskultoreari eta Mark Rothkori eskaini zizkien. 1943an Kaliforniara egindako bidaia batean, Clyfford Still izeneko pintore bat ezagutu zuen Rothkok. Gizon bakartia zen, arte-merkatuaz

fidatzen ez zena, baina hala ere baimena eman zion Rothkori Guggenheim konbentzitzeko 1946an *Art of This Century* bere pinturen erakusketa bat egin zedin. Ordurako, Guggenheimek gerora Espresionista Abstraktuak izenez ezagun egingo ziren pintoreen erdiei eskaini zizkien bakarkako erakusketak; talde horretako beste kide batzuk, De Kooning, Gottlieb eta Pousette-Dart besteak beste, Guggenheimen talde-erakusketetan agertu izan ziren.

Artista haiek ez zuten aurretik inoiz ere halako arretarik jaso. Izan ere, askok oraindik ere bizirik irauteko ahaleginak egiten jarraitu behar zuten. Roosevelt administrazioaren hasiera-hasieratik, politikari kontserbadoreek eragozpenak jarri ohi zizkieten New Deal agentziei. Diru federala alferrik galtzea zen haientzat eta, are okerrago, subertsio erradikala babestea. 1937an, Works Progress Administration-eko onuradunak sakonetik ikertzeari ekin zitzaionean, De Kooningek utzi egin zuen Federal Art Projecten zuen kargua. Atzerritar ilegal bat zenez gero, bere egoeraren berri jakin eta deportatuko zutenaren beldur zen De Kooning —25 urte geroago lasaitua hartu ahal izan zuen, estatubatuar herritartasuna eskuratu zuenean—. Hala, arte komertzialean lanaldi osoz berriro jardun nahi ez zuenez, erabateko pobrezian bizi izan zen De Kooning ondoren.

Urte batzuen ondoren, hileko soldata jasotzen hasi zen Pollock, Guggenheimek emana. Gorky emakume dirudun batekin ezkondu eta horrela irten ahal izan zen New Yorkeko arte-munduaren miseriatik; Rothkoren emazteak, Edithek, bitxigintzan jardunez ateratzen zuen bientzat adina; eta Barnett Newman, bere emazte Annalee eskola publikoko irakaslea zenez, haren soldatatik bizi ahal izan zen. Still ere, bere bigarren emazte Patricia mantentzen zuen neurri batean. De Kooningek eta beste artista batzuek, berriz, ahaleginak egin behar izaten zituzten egunetik egunera moldatzeko, inoiz pentsatuko ez zuten lanetan arituz eta tarteka pintura txiki bat edo beste salduz. De Kooning, emakume kontuetan tentuz ibili arren, Elaine Fried izeneko pintore gazteaz maitemindu zen. Hark ere ez zuen diru-sarrerarik eta, beraz, etsi-etsian, amarruak erabili behar izaten zituen tarteka: maizterrari elektrizitatea lapurtzea, esaterako, atondotik haiek bizi ziren *lofter*aino kable bat luzatuz¹¹. Garai haiek gogora ekarriz, mende erdi bat ia igaro eta gero, Elaine zioen, “Pobrezia gorri hark gauzarik garrantzizkoena ematen zuen gure elkarbizitzan”¹².

Hala eta guztiz ere, arteak ere garrantzizkoa izaten jarraitzen zuen, eta FAPen hastapenetan sortutako komunitate sentimendu hura ere areagotu egin zen. Pintoreek elkar bisitatu ohi zuten euren estudioetan, besteen lanaren jarraipena ikusteko eta hizketan aritzeko. Inork ere ez zuen telefonorik eta, beraz, estudioetako leihoetara beheko kaletik giltzak botatzeko eskatuz garrasi egitea izan ohi zen haien bisita egiteko ohiko modua. Mundu inprobisatu hark 1948ko urrian hartu zuen halako norabide instituzionala, Baziotes, Motherwell, Rothko eta Hare-k *The Subjects of the Artist* eskola zabaltu zutenean. 35 East 8th Street-eko *loft* batean zegoen, eta inoiz ez zituen hamabost ikasle baino gehiago izan; ostiral arratsaldeetan ikastaroak ematen zituzten, eta interesatu orok parte har zezakeen. Hauxe izan zen eskolaren izenaren sorburua: Rothkok eta Gottliebek bost urte lehenago *New York Times*eko Edward Allen Jewell kritikariari bidalitako gutun bat, talde-erakusketa batean haien ekarpen sasisurrealistak ikusita nahastu egin zela aitortu baitzuen hark.

Kritikariari bere erantzuna zorrozten lagundu nahian, Gottliebek eta Rothkok axiomen zerrenda bat idatzi zuten, besteak beste, arte puruaren eta autoerreferentzialaren idealari aurka egiten zion hau: “Ez dago ordea margolan onik gairik ez duenik. Guk diogu funtsezkoa dela gaia, eta tragikoak eta atenporalak direla garrantzizkoak”¹³.

Benetako artea zerbaiti buruzkoa da. Hala ere, New Yorkeko pintoreek ez zuten nahi izaten xehetasunetan sartu. Newmanek —berak ere lagundu zuen *New York Times*eko kritikariari bidalitako gutuna idazten— bere artea orokortasun handi batera zuzenduta zegoela adierazi zuen: “Nia izugarri eta konstante hori”¹⁴. Pollockek bere pinturen bidez “garaia edo garaiarekin lotura” espresatzen bide zuen; baina artistak berak ere esan zuenez, “hori ere ez, beharbada”¹⁵. 1949an, Rothkok hau idatzi zuen: “pintorearen eta ideiaaren arteko oztopoak ezabatzea, baita ideiaaren eta ikuslearen artekoak ere”¹⁶. “Ideia”, beretzat, edozein azalpenetik harago zegoen, ezin zen adierazi, Franz Kline-k aipatutako “ametsa” bezalaxe¹⁷. Artearen esanahiari buruz ezer ere esateko ez zegoela azpimarratuz, Philip Guston-ek hauxe iradoki zuen hala ere: “pintura inspiratu” bat zera da, “gong baten soinua bezala; erreberberazio egoeran jartzen zaitu”¹⁸. Metafora eta generalitate haiek bere onetik ateratzen zutenez, Ad Reinhardt-ek hauxe idatzi zuen: “Arteari buruz esan beharreko gauza bat, gauza bat dela da. Artea artea da, artea eta beste edozer gauza beste edozer gauza den bezala”¹⁹.

Reinhardtek, “beste edozer gauza” aipatzean, bere ilustrazio komertzialak esan nahi zuen, 1940ko urteetan egin zituenak, eta baita bere *Art Comics* ere —nabarmenkeriaz betetako bineta grafikoak, artearen munduko edozein bazter eta, itxuraz, mundu horretako azkeneko biztanlea ere, satirikoki erasotzen zutenak—. Haserrekorra zen Reinhardt eta erne egon ohi zen edozein pretentsio, egoismo edo zalantzaeko espiritualtasun arrastoren aurrean; eta bere eszeptizismo errukigabeaz zuzenean erasotzen zuen edozein artista, mundu honetatik harago halako egia transzendentea aurkitu izana aldarrikatzean. Bere bineta landuena *A Portend of the Artist as a Yhung Mandala* (“Yhung mandala gisa artistak egindako iragarpena”, 1956) da, hitzak eta irudiak trinko nahasita erakusten dituen lana. Erdian zirkulu handi bat ageri da —mandala bat— eta konpartimentu ugarietako bakoitzak hitz bat edo esaldi bat du, artearen kosmosaren ezaugarriren bat etiketatuz: “artista salgai gisa”, adibidez, eta “azalpenen artista”. Azkena aipatutakoak burla egiten die ez bakarrik artearen inguruko esplikazioei —Reinhardtentzat zentzurik ez zutenak—, baina baita esplikazio horien handitasun kutsuari ere. Barnett Newman-en deklarazioak, besteak beste “egoa”ri buruzkoa, Reinhardten kritiken helburu saihestezin bihurtu ziren berehala.

Hark bazekien, noski, bere burlek ez zutela inor isilik utziko. Bere kideek etengabe hitz egin ohi zuten arteari buruz baita beste hainbat gauzari buruz ere —William Blake, Gertrude Stein, Zen Budismoa— estudioetako bisitaldietan ez ezik, denbora-pasa ibili ohi ziren artistei Manhattanek eskaintzen zizkien elkarguneetan ere²⁰. Romany Marierenean edo San Remo Café-n merke afaldu eta gero, Waldorf kafetegian elkartu ohi ziren, 6th Avenue-n, 8th Street inguruan. Leku lohi hartan, jende moldakaitza eta taxi-gidari ugari bildu ohi zen, baita kartera-lapurrak eta beste zenbait delinkuente ere. Mahai batzuen jabe eginda, artistek elkarriketa eta sesio luzeak izan ohi zituzten bertan. Kafetegiko kafea edateko irrikan egoten ziren, ez baitzuten oso gustuko bertako janaria, merkea baina txarra; eta kafea bera garestiegi zenean, artista batek baino gehiagok, te-poltsatxo bat ekarri eta katilu bat ur bero eskatuz, tea egiten zuten debalde. Jabeak ez ziren batere atseginak eta aurka egiten zieten, mahai batean lau aulki baino gehiago jartzea edo bertan erretzea debekatuz eta, are eta okerrago, artistei komunak erabiltzea eragotziz. Eta, okerrago oraindik, liskarrak izan ohi zituzten bertako bezero zitalekin, De Kooningek “gorila” deitu ohi zien horiekin²¹.

Artistak konturatzen joan ziren eurentzako leku baten premian zeudela, Greenwich Villageko hainbat elkarte greziar eta italiarren ereduari jarraituz. 1949aren amaiera aldera, De Kooning, Kline, Reinhardt

eta beste hamabiren bat Landes Lewitin eskultorearen apartamentuan elkartu ziren eta instituzio berri bat fundatu zuten. Taldeari zer izen jarri ez zekitela, The Club izena asmatu zuten besterik gabe. Euren artean bildutako diruarekin, *loft* bat alokatu zuten 39 East 8th Street-en eta berrikuntza txiki batzuk egin zizkioten. Ondoren, egitarau bat finkatu zuten: asteazken arratsaldeetan kideen arteko eztabaida informalak; ostiraletan, solasaldiak eta, gerora, eztabaidak. Solasaldietan hasieran parte hartu ohi zutenen artean zeuden, Peter Blake arkitektoa, Edgard Varèse konpositorea eta Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (Totalitarismoaren jatorria), argitaratu berri zuena. Asteburuetan, dantzarako prestatzen zuten lekua, eta gramofono batekin jartzen zuten musika. Ahal zutenek egindako diru ekarpenarekin erosi ohi zuten alkohola eta paperezko edalontzietan edaten zuten.

Clubeko kide fundatzaileak 21 besterik ez ziren. Kideak ugaritu ahala, programatutako ekitaldiak formalagoak bihurtu ziren eta asteazken arratsaldeetako eztabaidak zaratsua goak. Bertako arauak debekatu egiten zuten garaiko artistak aipatzea; Cluba ez zen eratu lagun edo talde jakin bat goraipatzeko eta, izan ere, solasaldiak gai orokorren ingurukoak izan ohi ziren: Zergatik pintatu? Zer funtzio betetzen du arteak? Zein da bere balio morala? Gizartean betetzen duen rola? Eztabaida haietan istilua izan ohi zen nagusi eta portaera ez zen oso itxurazkoa. Herman Cherry pintoreak zioenez, Clubeko kideak elkarren aurka hasten zirenean, “elkarri gorroto zietela pentsatuko zuen kanpotik etorritako batek baino gehiagok”²². Liskar haiekin, jakina, ez zuten ezer konpontzen. “Haien jokabideagatik halako giro irreala sumatu ohi zen beti”, gogora ekarri zuen Robert Goldwater arte-historialariak. “Ez zen batere erraza haria jarraitzea. Itxuraz, guztiek zekiten beste guztiek esan nahi zutena; inork ez zuen, baina, adibiderik emango”²³. Clubeko asteazken gaueko bilerek indartu egin zuten talde bateko kide izatearen sentimendua; gizarteak gaitzesten zuen talde bat, eta, aldi berean, gizartearen gainetik zegoena.

Asteazken gaueko eztabaidak amaitzean, bertako parte-hartzaileetako asko berriro bildu ohi ziren Clubetik oso gertu zegoen taberna batean: Cedar Street Tavern izena zuen, jatorriz Cedar Street-en zegoelako, eta geroago 82 University Place-ra aldatu zuten. Cedar taberna leku apal bat zen, bizitasunik gabea. Bertan ez zegoen telebistarik, ez eta Greenwich Villageko tabernetan ohikoa zen saski-nahaski bohemiorik ere ez, arrain-sareekin eta deribako zur zatiekin, eta kandlekin apaindutakorik. Artistak etxean bezalaxe sentitzen ziren bertan, batez ere jabeek eskuzabal agertu ohi zirelako zorretan erosten zutenean. Cedar-en sartzen zenari ez zitzaion inoiz ere edari bat faltako; are gehiago, mozkortzea ez zegoen gaizki ikusia, Pollocken mozkorraldi ikaragarriak salbuespen urrietako bat bihurtu bazuten ere, tabernatik kaleratu baitzuten.

Taldera elkartu berri zen Robert Rauschenberg ia gauero joan ohi zen Cedar-era zaharragoenек zer zioten entzutera. “Garagardo bat nahikoa zen” hark zioenez, “sei artistaren fantasiak entzuteko: Rothko, Barney Newman, Franz Kline, Bill de Kooning, eta tarteka Pollock bertan zirenean”²⁴. The Cedar Street Tavern eta Cluba espazio publikoak ziren, ideia propioek —nola bizi, eta zergatik— eta jokabide-arau bereziek zuzendutako komunitate pribatu batean. Urteak joan ahala, mundu zabalagoari eta erakusten zuen axolagabekeriari aurre egiten ikasi zuten, baita sarri asko zapuztutako euren anbizio handien bidetara eusten ere. Orain, bizkor gerturatzen ari zen mundua euren mundura, arte-merkatariek eta komisarioek artista haietako batzuei arreta eskaini eta gainerakoak alde batera utzi ahala.

1942an, West 34th Street-eko Macy’s saltokiak Samuel M. Kootz kontratatu zuen AEBko pintoreen erakusketa bat antolatzeko. Pintura modernoari buruzko liburu bat idatzi zuen Kootzek, eta

harremanetan zegoen New Yorkeko abangoardistekin; izan ere, ehungintzarako diseinuak enkargatu izan zizkien haietako batzuei. Macy's-eko erakusketarako hautatutako 72 artisten artean Mark Rothko eta Adolph Gottlieb zeuden. Kootzen bigarren liburua, *New Frontiers in American Painting*, hurrengo urtean argitaratu zen. Liburuan, batik bat, euren garaia eustera animatzen zituen artistak, iraganeko handitasuna aldi batera utziz; beraz, *New Frontiers* sarbide antzeko bat izan zen, Kootzek zioen bezala “AEBko pinturaren etorkizuna” erakutsiko zuen galeria batera²⁵. Arrakasta komertzialik inoiz lortu ez bazuen ere, ekimen hau nahiko sendotuta ikusi ahal izan zen 1949 inguruan, talde-erakusketa bat aurkeztu zenean, artista hauekin: Rothko, Gottlieb, Hofmann, Motherwell, Pollock, Baziotes, eta Reinhardt. Erakusketak *The Intrascubjectives* izena zuen —erabiltzeari utzi zitzaion hainbat etiketetako bat “Espresionismo Abstraktua” hedatzen hasi ahala—. Katalogorako saiakeran, Kootzek aholku bat eman zien ikusleei begien bistan zuten pinturretan honetaz jabetzeko: “kreatibitate-premia bizia, dotoretasun-maila intelektual gorena, eta betiere indibidualtasunari jeloskor eutsiz”²⁶. “Jeloskor” hitza bereziki ondo aukeratu zuen hark. *Intrascubjectives* erakusketan barne hartu bazuten ere, De Kooningen lehenengo bakarkako erakusketa aurreko urtean izan zen, Charles Egan Gallery-n. Arte-merkatari J. B. Neumann-en saltzaile izateaz aspertuta —ezagun egindako abangoardisten lanak saltzen zituen—, gerra amaitzean, bere bidea arte garaikidean egitea erabaki zuen Eganek. Oso finantziario urria bazuen ere, lagunak zituen hiriko artisten artean, eta 57th Street-en alokairuan hartu zuen espazio txiki bat birmoldatzen lagundu zioten: De Kooningek eta Klinek margotu zituzten bertako hormak; Isamu Noguchi eskultoreak instalatu zituen argiak, eta Giorgio Cavallon pintoreak eraiki zituen bertako armairuak. 1948ko apirilean, De Kooningen erakusketa bat inauguratu zen bere azken hamar pintura zuri-beltzekin. *New York Times*eko mespretxuzko kritika bati honela erantzun zion Renée Arb-ek *ARTNews*en: “birtuosismoa, boluptuositatean ezkutua [...] Teknika joria bezain anitza; trebetasun dotorea eta zehatza; koloreak distiratsuetan bezain aberatsa ematen du zuri- beltzean”²⁷. Egan Gallery-n egin ziren Klinereren eta Gustonen erakusketen berri jasoz, *ARTnews* berehala bihurtu zen Espresionismo Abstraktuko pintore guztien babesle.

1947an, Peggy Guggenheim New York utzi eta Veneziara joan zenean, bere galeriaren zerrendako hiru pintore —Rothko, Newman eta Still— Betty Parsons-i legatu zizkion, 57th Street-en galeria bat irekitzeko asmotan zebilenez gero. Pollockek ere bertan egon nahi zuen baina Parsonsek ezezkoa eman zion, ordurako nabarmena egin baitzen artistak alkoholarekin zuen arazoa. Hurrengo urtean, Pollockek, edateari utzita, Parsons limurtzea lortu zuen; izan ere, liluratuta geratu zen haren mihise berriak ikustean, asmatu berri zuen automatismo-bertsioaz baliatuz eginak. Pintura haietako batzuk Betty Parsons Gallery-n jarri ziren ikusgai 1948aren hasieran. Gutxi batzuk saldu baziren ere, kritikak, zuhurrenak ere, begirunez hartu zituen; Clement Greenberg-ek *The Nation*en azaldu bezala, “XX. mendeko pintore amerikar gailenena” bihurtzeko bidean zen Pollock²⁸. Era askotako iritziak agertu ziren; Metropolitan Museum of Art-ek, ordea, ez zion jaramonik ere egingo. Metropolitaneko erakusketa baterako pinturak hautatzera gonbidatutako epaimahaiaren joera kontserbadorea azpimarratuz, eta gaitzetsiz, jakina, Gottliebek protesta-gutun bat idaztea proposatu zien bere kideei. Haren apartamentuan bilduta, pintoreek gutun baten zirriborroa idatzi zuten museoari gogor eginez eta “arte modernoa gutxietsi” izana leporatuz, eta kopia bana bidali zieten Metropolitaneko presidenteari eta *New York Times*ei. Egun batzuk geroago, egunkariak lehen orrialdean argitaratu zuen gutuna. *Herald Tribune* lehiakideak gutunaren sinatzaileak kritikatu zituen, “The Eighteen Irascibles” (“Hemezortzi odolberoak”) izeneko editorial batean. Sei hilabete geroago, Metropolitanen *American Painting Today 1950* erakusketa inauguratu zenean, *Life* aldizkariak erakusketako irudiak jaso zituen

hainbat orrialdetan eta, amaitzeko, baztertu zituzten hemezortzi “odolbero”etatik hamalauren argazki bat erantsi zuen, Peggy Guggenheimek deskubritu berri zuen Hedda Sterne tartean zela.

Pollock izan ezik, kamerari zuzenean begiratzen diona keinu desafiataileaz, argazki honetako artistak — Espresionismo Abstraktuaren taldeko argazki bakarra— serio edota solemne ageri dira; odolbero ez, ordea. Sternek soineko beltz bat darama, eta poltsa bat du eskuetan. Gizonezko guztiak trajez eta gorbataz jantzita daude, baina uniforme horrek desberdintasun bat ezkutatzeko, nolabait esateko, bitan banatuta baitzegoen Manhattan: *uptown* formala eta *downtown* informala. “Odolbero” gehienak *downtown*ekoak ziren, eta oso gutxitan erabiltzen zuten gorbata, esaterako De Kooningek eta Klinek. Euren estudioetan nahiz Cedar Street Tavern-en, lanerako jantziekin egoten ziren. *Uptown*eko artistek —Gottlieb, Rothko, Newman eta Motherwell— bizi ziren apartamentuetatik bereiz zituzten estudioak eta, jendaurrean, trajez eta gorbataz jantzen ziren. Newmanek monokulo bat eraman ohi zuen formala itxura eginez, baina, hala eta guztiz ere, oso gustura hartu ohi zituen taldearekin tarteka Cedar-en izaten zituen elkarraldiak. Barney deitzen zioten, eta bere *uptown* estiloan, kontu-kontalari bikaina zen bera. Baita Kline ere, bere *downtown* erara, hainbeste zekiena pop abeslariari, beisbol jokalariei, Géricault-eko zaldi-lasterketari eta beste hainbat gairi buruz. Hala, pinturaren prozesuaz ere hitz egin ohi zuenez, behinola, pintatzea “lastari bat eskuz betetzea” bezala zela esan zuen hark²⁹. Euren desberdintasunak behin eta berriro azpimarratu arren, Espresionista Abstraktuek euren arteko adiskidetasuna erakutsi zuten 1950ean, azkenean, aintzatespena jasotzetik urrun ez zeudela sumatu zutenean.

Hala eta guztiz ere, De Kooningek New Yorkeko gainerako pintoreekin zuen harremana hoztu egin zen aitortu zuenean beti arrotz sentituko zela haien artean. “Estatubatuar kutsu hau karga bat da nolabait” adierazi zuen behin. “Herrialde txiki batetik etorria bazara, ez duzu halakorik. Akademiara joan nintzenean eta biluziak marrazten nituenean, marrazkia egiten ari nintzen, ez nintzen Herbehereak irudikatzen ari”³⁰. Hark bereizi egiten zituen bere pertsona eta bere herrialdea, bere garaikideek ez bezala. Stillek artelan bat egiten zuenean, sentitzen zuen, guztiz jabetzen ez bazen ere, funtsezko halako egia edo botere estatubatuar bat sendotzen laguntzen ari zela nolabait. Estetikaren arloan aitzindari, berak aurkitutako lurrarekin identifikatzen zen artista. Beraz, Europako iraganaren kateetatik askatu zen. Bere artearen amerikar izaera baietsiz, askatasun bera sentitzen zuela adierazi zuen Pollockek. Baita Newmanek ere, benetako artista estatubatuarrek sortutako “irudia” hauxe litzatekeela azpimarratuz: “agerkundearen auto-ebidentzia, erreala eta zehatza, historiaren nostalgia alde batera utzita begiratuko duen edonork uler dezakeena”³¹. Ikusleen gaizki-ulertuak pintore haiek eurek sortutako mundu berrietan bakartzea eragiten bazuen ere, horrek lagundu egin zuen haien lana heroikoago bihurtzen. Newmani eta besteei buruz De Kooningek, miresmenez baina eszeptiko xamar, esan zuenez “bakar-bakarrik daude natura errukigabea, biluzik. Estatubatuarren ideia bat da hori”³².

1948an, Charles Egan Gallery-n De Kooningek izan zuen erakusketak zeharo miretsita utzi bazituen ere zenbait pintore, oharkabea joan zen bildumagileentzat. Erosleak bost urte geroago agertu ziren, De Kooningek Sidney Janis galerian erakusketa bat izan zuenean. Hala, 1950eko urteen amaierarako, bizitasun handiko merkatu bat sortu zen Espresionismo Abstraktuko pintore nagusi guztientzat. Euren eszeptizismoa alde batera utzita, aldizkari eta egunkari nagusietako kritikariak apurka-apurka gogoz hartzen hasi ziren pintore haien lana, neurri batean New Yorkeko arte-aldizkarietako aldeko kritikak eraginda. Museum of Modern Art-ek (MoMA) ere lan handia egin zuen pintura berri honen garrantzia

areagotzen, zenbait artistak —Pollock, Rothko, Still eta Reinhardt, besteak beste— gailendutako talde-erakusketak antolatuz. Urte ilunetan, denborak poliki-poliki egiten zuen aurrera, artistek etengabeko zailtasunak topatu ahala. Orain, berriz, gertaerak —eta artisten ibilbideak— azkarregi egiten ari ziren aurrera, beteranoetako batzuen ustez.

1950eko urteen erdialdera, Espresionismo Abstraktuko bigarren belaunaldi bat sortu zen. Janis galerian edota *uptown*eko zenbait lekutan ongiatorria egiten ez zietela ikusita, galeria-multzo kooperatibo bat antolatu zuten East 10th Street-en. Artista berri haietatik gehienak De Kooningen dizipuluak ziren: pintore gestualak, artista piloek artetik bereizten ahalegintzen ari zirenak. Lehen belaunaldiko pintoreak baino gazteago eta bigarren belaunaldikoak baino zaharrago zela, Joan Mitchell-ek 1952an izan zuen bere lehenengo erakusketa. New Gallery-n, West 44th Street-en. Indar handia zerien bere mihiseek argi utzi zuten gertutik jarraitu ziela De Kooningen pinturei; eta, era berean, argi geratu zen haren keinuan oinarrituta aurkitu zuela bere pintatzeko modu berezi eta kementsua. Artista batzuk zeharo harrituta —eta nahigabetuta gutxienez— geratu ziren bere lana ikustean. Urte batzuk geroago, Thomas B. Hess-ek gogora ekarri zuenez, Espresionismo Abstraktuko beterano batek behin esan omen zuen “hemezortzi urte behar izan zituela hilabete gutxitan Joan Mitchell iritsi zen lekura iristeko”³³.

Urteetan, artista zaharrenak ikusgarritasuna zuten egiten zituzten bileretan soilik. Haien ahalegin guztiek zauriak utzi zizkieten. De Kooningekin harreman laburren bat izan zuten emakume ugarietatik batek honela konparatu zituen artista eta haren kideak: “elkarrekin gorriak pasatu izandako bide-lapur edo soldaduak”³⁴. Kline izan zen salbuespen bakarra; bere belaunaldikoek ez bezala, ez zuen arrakasta ezagutzeko hainbeste itxaron behar izan. 1930eko urteetan eta 1940ko ia hamarkada osoan, Kline ez zen izan artista moderno, gaitzetsi eta baztertuetako bat, karikaturagilea baizik: muralak egiten zituen tabernetarako, eta zirriborratutako erretratu eta paisaia errealistak pintatzen zituen. Baina, bi urteren buruan edo, pintura abstraktu gestuala lantzen ari zen. De Kooningen aspaldiko lagun zen, eta 1950eko urteetarako haren parekotzat jotzen zuten askok —De Kooningek ez, noski—, Cedar Street Taverneko ohikoenen artean irekiena zela esaten zutenek. Hala, Klinek oso bizkor garatu zuen bere estiloa eta, hala eta guztiz ere, inork ez zuen berari buruz ezer txarrik esaten, Mitchelli ez ezik, euren estilo propioa berehala garatu zuten Hartigan, Alfred Leslie eta bigarren belaunaldiko beste zenbait Espresionista Abstrakturi gertatu ez bezala.

1958an, New Yorkeko pintoreen borroka luze eta azkenaldian arrakastatsua *The New American Painting* erakusketaren bidez ospatu zen: MoMAk antolatu eta atzerrira eraman zuen erakusketa. Kunsthalle-n inauguratu zen, Basilean, Suitzan, eta Londresko Tate-n ikusi ahal izan zen azkeneko aldiz —Europako zortzi hiritan egon zen guztira—. Espresionista Abstraktu famatuenean mihise gailenenak aurkeztu ziren bertan —Pollock, De Kooning, Rothko, Still eta beste batzuenak—, eta bi artista gazteren lanak ere barne hartu ziren —Sam Francis eta Grace Hartiganenak—. Europarrek era desberdinetan erreakzionatu zuten: suminduraz —“Zergatik uste ote dute artistak direla?” galdetu zuen Parisko kritikari batek— nahiz harriduraz eta begi onez³⁵. New Yorken bozkarioz hartu zuten erakusketaren berri.

Erakusketak bere ibilbidea amaitu ondoren, MoMAk festa bat eskaini zuen. Irving Blum arte-merkataria honela gogoratzen zuen: “abagune paregabea”. 120 bat lagunek osatzen zuten gonbidatuen zerrenda, Blum-en kalkuluen arabera: “Denak ginen han. Arte-mundua herri txiki bat baitzen orduan [...] gertu-gertutik bizi genuen hura, eta artearen historiaren aldi berri bateko lekuko

sentitzen ginen”³⁶. Eta arrazoi zuen. Espresionista Abstraktuen arrakastaren aztarrenak metatzen joan ziren, euren komunitatearen heriotzaren aztarrenak bezalaxe. 1950eko urteen hasieran, Stillek harremanak hautsi zituen galeriekin eta beste artista batzuekin. Hamarkadaren erdialdera, Guston eta Pousette-Dart oso gutxitan izaten ziren New Yorken —edo ia inoiz ez— eta, beraz, bertan geratzen ziren artistek eragindako liskarrak saihesten zituzten.

1955ean, Sidney Janis Gallery-n Rothkok izan zuen lehen bakarkako erakusketarako gonbidapenari erantzunez, Stillek, bere bakartasunetik atera, eta gutun bat idatzi zion Janisi, bere ustez Rothkoren artea motibatzen zuten “frustrazioa, erremina eta agresioa” salatuz. Gainera, gaizki esaka aritu zen bere lagun izandakoaz, “arrakasta burgestua” lortzeko hark zuen irrika biziagatik³⁷. Newmanek ere Janisi idatzi zion, Rothkok bere pinturetatik lapurtzen zuela eta hortik “irudi hilak” sortzen zituela esateko. Baliteke horrela Newmanek mendeku hartu izana, Rothkok ohitura baitzuen entzuten zion edonori azaltzeko “[berak] erakutsi [ziola] Barneyri pintatzen”³⁸. Hurrengo urtean, Reinhardtekin haserretu zen Newman, *College Art Journal*en New Yorkeko eszenaren analisi satiriko bat argitaratu zuenean. Inor libratzen ez bazen ere, Newmanek bakarrik adierazi zuen bere desadostasuna publikoki. Bere burua ikusi zuenean “artista-irakasle eta diseinu-saltzaile ibiltari”, “hezitzaile-dendari” eta “predikari-esplikatzaile-animatzaile-erresidente” gisa deskribatuta, difamazio-auzi bat aurkeztu zuen Reinhardten kontra³⁹. Auzia ez zen aurrera atera, neurri batean Stillek testigantza eman nahi izan ez zuelako, bien arteko etsaitasuna aspalditik bazetorren ere. “Maite izatetik gorroto izatera, guztia lau urtetan”, esan zuen horren harira Parsonsek⁴⁰.

Gehiegi esaten zen, ordea. De Kooningek inoiz ez zuen harremanik hautsi Klinerekin, eta Motherwellek berak ere ez zion beste artistekiko abegitsu izateari utzi. Dena den, argi zegoen Espresionista Abstraktuen komunitatea desagitear zegoela 1950eko hamarkadaren erdialderako. Gorkyk bere buruaz beste egin zuen 1948an eta Pollock auto-istripu batean hil zen zortzi urte geroago. Arrakasta komertzialean aldeak sortu ohi zuen haien arteko samintasuna. Hala, 1958an, *The New American Painting* erakusketaren arrakastaren urtean, Leo Castelli Gallery-n egindako pintura-erakusketa batean sensibilitate berria sumatu ahal izan zen, oso bestelakoa zena Espresionista Abstraktuek aspalditik eutsitakoaren aldean. Enkaustikaren teknikaz egindako mihise haiek, itxuraz ukitu inperstonal batez, AEBko bandera izarrak eta zerrendak, *Ituak* (*Targets*) izeneko zirkulu zentrokideak, *readymade* sekuentziak, Otik 9ra arteko zenbakiak eta A-tik Z-ra arteko letrak zituzten. Jasper Johns-en lana zen hura.

Zeharo harrituta geratu ziren asko. Baita izututa ere; Rothkok esan zuen: “Urteak eman genituen guk hori guztia bistatik kentzeko”⁴¹. Bi hilabete geroago, Robert Rauschenbergen *combine paintings* edo “pintura konbinatuak” jarri zituen ikusgai Castellik. Aurkitutako hainbat eta hainbat objektu elkarren ondoan jarritz —aulki bat, eskailera bat, *partchwork* ohazal bat, arrano disekatu bat eta gehiago— mihise haiek Johnsen pinturarekin bat egin zuten Pop Artea iragartzeko, handik gutxira nahasmena sorraraziz agerraldia egingo zuen mugimendua, alegia. Jarraian, Minimalismoa, Earthworks (naturako interbentzioak), Performance Artea eta Arte Kontzeptuala sortu ziren. 1960ko urteen amaierarako, New Yorkeko arte-munduak alde batera utzi zuen Espresionismo Abstraktua, komunitate zalapartatsu hartatik bizirik irtendako kideek euren ibilbidean bakarlanean jarraitzea beste aukerarik ez zutela.

[Itzulpena: Bitez;
Egokitzaipena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

1. Roterdameko erakundearen izen osoa hau zen: Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen (Ikusmen Arteetako eta Ikasketa Teknikoetako Akademia). [\[itxuli\]](#)
2. Willem de Kooning, elkarriketa Harold Rosenbergekin, Harold Rosenberg-en, *De Kooning*, New York, 1974, 38. or. [\[itxuli\]](#)
3. John Graham, *System and Dialectics of Art*, 1937, Marcia Epstein Allentuck-en oharrak jasotzen dituen edizioa, Baltimore, 1971, 154. or. [\[itxuli\]](#)
4. David Smith, hemen aipatua: Patricia Passlof (arg.), *The 30's: Painting in New York*, erak. kat., Poindexter Gallery, New York, 1957, 17. or. [\[itxuli\]](#)
5. Peter Agostini, ahozko elkarriketa Colette Roberts-ekin, 1968, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington. [\[itxuli\]](#)
6. George McNeil, ahozko elkarriketa Irving Sandler-ekin, 1968, AAA, Smithsonian Institution, Washington. [\[itxuli\]](#)
7. B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, 1972; New York, 1995, 36. or. [\[itxuli\]](#)
8. Patricia Albers, *Joan Mitchell, Lady Painter: A Life*, New York, 2011, 4, 98, 166. or.; ahozko elkarriketa Grace Hartigan-ekin, 1979ko maiatzak 10, AAA, Smithsonian Institution. Gainera, Elaine de Kooning-ek "gizon bat balitz bezala jokatzeko asmoa hartu zuen"; ikus Mark Stevens eta Annalyn Swan, *De Kooning: An American Master*, New York, 2004, 240. or. [\[itxuli\]](#)
9. André Breton, "The Second Manifesto of Surrealism" (1929), berrinprimatua Charles Harrison eta Paul Wood-en (arg.), *Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas, 1900–2000*, Oxford, 2003, 463–67. or. [\[itxuli\]](#)
10. John Graham, hemen aipatua: Steven Naifeh eta Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, 1991, 348. or. [\[itxuli\]](#)
11. Stevens eta Swan 2004, 211. or. [\[itxuli\]](#)
12. Marla Prather, *Willem de Kooning: Paintings*, erak. kat., National Gallery of Art, Washington, 1994, 77. or. [\[itxuli\]](#)
13. Ikus James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, 1993, 191–95. or. [\[itxuli\]](#)
14. Barnett Newman, adierazpena, 1965, John P. O'Neill-en (arg.), *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, New York, 1990, 187. or. [\[itxuli\]](#)
15. Jackson Pollock, hemen aipatua: Selden Rodman, *Conversations with Artists*, New York, 1957, 85. or. [\[itxuli\]](#)
16. Mark Rothko, adierazpena, 1949, berrinprimatua Clifford Ross-en, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York, 1990, 170. or. [\[itxuli\]](#)
17. Franz Kline, hemen aipatua: Irving Sandler, "Al Held (1928–2005): A Maverick in the New York Art World", *American Art*, 20. zk., 1, 2006, 108. or. [\[itxuli\]](#)
18. Philip Guston, hemen aipatua: Musa Mayer, *Night Studio: A Memoir of Philip Guston by His Daughter*, New York, 1988, 63. or. [\[itxuli\]](#)
19. Ad Reinhardt, "Art-as-Art", 1962, Barbara Rose-n (arg.), *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, New York, 1975, 53. or. [\[itxuli\]](#)

20. Thomas B. Hess, "When Art Talk Was a Fine Art", *New York Magazine*, 1974ko abenduak 30–1975eko urtarilak 6, 83. or. [\[itzuli\]](#)
21. Willem de Kooning, ahozko elkarrizketa Anne Parsons-ekin, 1967. AAA, Smithsonian Institution, Washington. [\[itzuli\]](#)
22. Herman Cherry, hemen aipatua: Naifeh eta Smith, 1991, 635. or. [\[itzuli\]](#)
23. Robert Goldwater, "Everyone Knew What Everyone Else Meant", 1959, berrinprimatua David eta Cecile Shapiro-n, *Abstract Expressionism: A Critical Record*, Cambridge, 1990, 46. or. [\[itzuli\]](#)
24. Barbara Rose, *Robert Rauschenberg*, New York, 1987, 28. or. [\[itzuli\]](#)
25. Samuel M. Kootz, ahozko elkarrizketa John Morse-rekin, 1960, AAA, Smithsonian Institution, Washington. [\[itzuli\]](#)
26. Samuel M. Kootz, "The Intrasubjectives", 1949, berrinprimatua Ellen G. Landau-n (arg.), *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, New Haven eta Londres, 2005, 154–55. or. [\[itzuli\]](#)
27. Renee Arb, "Spotlight on De Kooning", *ARTnews*, 1948ko apirila, 33. or. [\[itzuli\]](#)
28. Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Worden Day, Carl Holty, and Jackson Pollock", 1948, John O'Brian-en (arg.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, 4 lib., Chicago, 1986–93; 2. lib., *Arrogant Purpose*, 203. or. [\[itzuli\]](#)
29. Franz Kline, hemen aipatua: Mayer, 1988, 67. or. [\[itzuli\]](#)
30. Willem de Kooning, elkarrizketa David Sylvester-ekin (1960), Thomas B. Hess (arg.), *Location 1*, 1. zk. (1963ko udaberria). Berrinprimatua *Willem de Kooning-en*, erak. kat., Pittsburgh Museum of Art, Carnegie Institute, 1979, 25. or. [\[itzuli\]](#)
31. Newman, "The Sublime Is Now", 1948, O'Neill-en, 1990, 173. or. [\[itzuli\]](#)
32. William de Kooning, elkarrizketa Irving Sandler-ekin (1959); hemen aipatua: Irving Sandler, *The New York School: The Painters & Sculptors of the Fifties*, New York, 1978, 9. or. [\[itzuli\]](#)
33. Thomas B. Hess, "Sensations of Landscape", *New York Magazine*, 1976ko abenduak 20, 76. or. [\[itzuli\]](#)
34. Lee Hall, *Elaine and Bill, Portrait of a Marriage: The Lives of Willem and Elaine de Kooning*, New York, 1993, 198. or. [\[itzuli\]](#)
35. Claude Roger Marx, *The New American Painting-en* (1959) kritika, berrinprimatua Ross-en 1990, 281. or. [\[itzuli\]](#)
36. Irving Blum, elkarrizketa egilearekin, 1994ko maiatzak 9. [\[itzuli\]](#)
37. Clyfford Still, hemen aipatua: Breslin, 1993, 443. or. [\[itzuli\]](#)
38. Barnett Newman, hemen aipatua: Breslin, 1993, 445–46. or. [\[itzuli\]](#)
39. Ad Reinhardt, "The Artist in Search of an Academy, Part Two: Who Are the Artists?", *College Art Journal*, 1954ko uda, 314–15. or. [\[itzuli\]](#)
40. Ikus Breslin 1993, 342–46. or. [\[itzuli\]](#)
41. Mark Rothko, hemen aipatua: Breslin, 1993, 427. or. [\[itzuli\]](#)

FEMINISMOA GEHIENBAT MASKULINOA ZEN GIROAN: NOLA BI EMAKUMEK ARTE- MERKATU BAT ABIAN JARRI ZUTEN

SUSAN DAVIDSON

“Prestakuntza behar izaten da” Betty Parsons¹

Zirkunstantzia jakin batzuek, eta, are gehiago, bi patuk bat egin zutelarik, erabakimen handiko bi emakume, New Yorkeko familia garrantzitsuetakoak bata eta bestea, bihurtuko ziren gerrondoko arte amerikarraren emakumezko irudirik garrantzitsuenak². Parekotasun deigarriak daude bien artean, ezizenak barne, bosna letrakoak: Peggy eta Betty. Ezin bereizizko moduan loturik daude artearen historiaren liburuetan, eta ez Guggenheim, ez Parsons, ez ziren berez negozio-emakumeak; baina hala ere bataren eta bestearen galeria, Estatu Batuetako talentu berri erradikalena erakutsi zutelarik, espresionismo abstraktuaren aitzindaritzat har litezke, edo, hobeto esanda, New Yorkeko eskolaren aitzindaritzat. Estiloa eratu zen urteetan, salmentak nahiko eskasak izan ziren, nahiz eta bildumagile abenturazale batzuk erakarri, gehienbat bi emakumeen adiskideak. Gaur egun lan horiek errekor-prezioetara heltzen badira ere, sarritan saltzen baitira 100 milioi dolarretik gorako prezioetan³, espresionismo abstraktuko artista gutxi izan zuen salmenta handirik bizirik ziren artean, nahiz eta haien lanak harrera kritiko positiboa izan. “Lau zaldun” haiek egin zituzten salmentak aztertuz —Parsonsek ipinitako goitizena Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko eta Clyfford Stilli— saiakera-lan honek deskribatzen du nola Peggy Guggenheimek eta Betty Parsonsek espresionismo abstraktua sustatu zuten. Denek elkarrekin, bi emakume eta lau gizon haiek lagundu zuten Bigarren Mundu Gerraren ondoren Ameriketako Estatu Batuek artearen alorrean izan zuten nagusitasuna osatzen⁴.

Marguerite (Peggy) Guggenheim 1898an jaio zen familia judu handi batean, zeinaren arbasoek Suitzatik Amerikara emigratu baitzuten berrogeita hamar urte lehenago. Hasieran ehungintza-negozio bat antolatu zuten Filadelfian baina familiaren aberastasuna Peggyren aitonak meatzaritzaren eta fundizioaren artean egin zuen dibertsifikazioaren ondoriozkoa izan zen, Estatu Batuetako mendebaldean eta Hego Amerikan. Aita tragikoki hil zelarik *Titanic* ontzian, milioi-erdi bat dolar heredatu zuen Peggyk, kopuru polita, hutsaren hurrengoia izan arren konparatuz gero aita familiaren negozioan jarraitu izan balu izan zezakeenarekin, hil baino lehentxeago utzi baitzuen.

Elizabeth (Betty) Bierne Pierson Peggyren ondoren jaio zen, hogeigarren mendearen lehen hilabetearen azken egunean (1900eko urtarrilak 31). New Englandeko familia protestante aberats bateko hiru alabetako bigarrena zen; haren arbasoak 1639an heldu ziren Ingalaterratik, eta Yale

unibertsitateko lehen errektorea zegoen haien artean. Bettyren aitona Ramapo Foundry & Wheel Works fundatu zuen New Yorkeko estatuaren iparraldean, eta aitak, negozioa heredatu zuen, New Yorkeko burtsa-arterkaritzako lehen bulegoetako bat antolatu zuen. Ama Konfederazioko familia intelektual eta politiko batetik zetorren, zeinaren aberastasuna Louisianako azukre-plantazioetan eratu baitzen.

Bi emakumeek izan zuten pribilegiozko haurtzaroa eta heziketa, eta gertutik ezagutu ahal izan zituzten arte ederrak, literatura eta musika. Azkar erein ziren haien karreren haziak. 1913ko Armoryko Arte Modernoko Nazioarteko Erakusketa bisitatuz⁵, Parsons konturatu zen artista izan nahi zuela; Guggenheimek arte-historiaren eta bildumazaleen munduaren aldeko joera zuen. Unibertsitate-ikasketarako baino areago, ezkontzarako prestatu zituzten biak. 1919an Schuyler Livingston Parsons-ekin ezkondu zen Parsons: gizon aberatsa, kontserbadorea eta sozialki garrantzitsua, alkoholzalea. Hiru urteren buruan amaitu zen ezkontza, eta emaztearen familia hain atsekabetua geratu zen porrot harekin, non, alaba desheredatzeaz gainera, setatu baitziren, lotsa saihesteko, bikoteak Parisera joan behar zuela dibortzioa han eskuratzeko, bateraezintasuna argudiatuz. 21 urte betetzean zegokion ondarea heredatu zuen, Guggenheimek ere Parisen hartu zuen egoitza, hiri hartan maiz izan baitzen umetan, eta han ezagutu zuen bere lehen senarra. Hala, 1922ko martxoan Laurence Vail frantses-amerikar idazle eta margolariarekin ezkondu zen, eta hark sartu zuen hiriko zirkulu literario eta artistikoetan.

Finantzen aldetik independenteak, eta intelektualki jakin-goseak, bi emakumeek leku bat lortu zuten Europako pertsona famatuaren jokaleku bohemio hartan. Parsonsek eskultura landu zuen Antoine Bourdelle maisuarekin, zeinaren lan figuratiboak Armoryko erakusketan ikusi baitzituen aurrenekoak, eta Ossip Zadkine errusiar jatorriko eskultore kubistarekin. Hamar urtez geratu zen Parisen, eta adiskideak izan zituen Constantin Brancusi eta Alberto Giacometti (Bourdellerekin ikasten zuen Giacomettik ere), Alexander Calder-en *Zirkua* (*Circus*) performancearen funtzioetara joan ohi zen (1926–31) eta emigrante asko zituen lagunartekoak, besteak beste Hart Crane, Gerald eta Sara Murphy, eta Janet Flanner. Parsonsek Europan eman zuen denbora munta handikoa izan zen, bere burua definitu zuen, eta arteak bere bizitzan zuen garrantzi erabatekoa deskubritu zuen. Guggenheimek ere ondo aprobetxatu zituen urte haiek, Vailen izaera ez-konbentzionalaz, haren bizimodu peripatetikoaz eta mozkorraldiez gozatuz. Etxean hartu zituen bere garaiko pertsonaiarik ospetsuenak, hala nola Ernest Hemingway, James Joyce, Marcel Duchamp eta Man Ray; azkenak haren irudi lerdaren argazki bat egin zuen, Paul Poireren goi mailako joskintzako soineko batez jantzita. Bitxia bada ere, bi emakumeek ez zuten topo egin Parisen, nahiz eta loturarik bazen haien bi zirkuluen artean. New Yorkera itzulita ere, bata eta besteak artea ogibidetzat hartu bazuten ere, gutxitan elkartu ziren⁶. Bakoitzak bere konpainia berezia izan nahi zuela izan liteke horren arrazoiak: Guggenheimek maitale asko izan zituen, gizona; Parsonsek, berriz, emakumeen artean topatzen zituen bere bihotzeko kuttunak.

Guggenheim 1932an banatu zen Vailengandik⁷, eta harrezkero artearen munduan aritu zen huts-hutsik. Duchamp izan zen haren lehen egiazko aholkularia, bera Guggenheim Jeune zabaltzeko prestatzen ari zen bitartean, Londresko Cork Street modako kalean 1938ko urtarrilean inauguratu zuena. Hemezortzi hilabete eta hogeia erakusketaren ondoren itxiko zen, finantza-kolapso baten ondorioz baino areago, Peggyk arte modernoko museo bat antolatzeke baliatu zuen eskema berriaren ondorioz. Bere garaiko artea ez zela behar bezala balioesten pentsatuz, lau urteko bidaia garrantzitsu bati ekin zion Peggyk —

gerraren hasierak etengo zuen—, mundu osoan ezaguna egingo zen arte abstraktu eta surrealista belduma bat osatzeko.

1941eko uztaileko, bueltan zen Guggenheim, Ameriketako Estatu Batuetako babesera, bilduma aurretik bidalita. Laster aurkitu zuen leku egokia bere museo jartzeko, 57th Street. kalean, inguruan beste galeria asko baitzen. Dirua gogoan hartuta beti, Bosgarren Hiribidearen mendealdeko espazio ez hain estilo handikoa aukeratu zuen, hartara diru asko aurreztuko baitzuen hilabete errentan, eta kontulariak iradoki zion merkataritza-galeria bat ere jartzea bertan lagungarria gertatuko zela museoaren kostua orekatzeko. Prestakuntzan bederatzi hilabete emanda gero, 1942ko urriaren 20an zabaldu zen Art of This Century, West 57th Street kaleko 30. zenbakian. Frederick Kiesler austriar-amerikar arkitektoak diseinatu zituen museoaren barrenalde ezohikoak, eta Guggenheimen bilduma azpimarragarriak adinako publizitatea sortu zuen. Bilduma zuhurki zatitua zegoen bi espazio luze paralelotan: Galeria Abstraktua eta Galeria Surrealista. Oihalezko horma itsas urdin uhindu batzuek inguratzen zuten Galeria Abstraktua, eta margolanak nahiz eskulturak uhal eta sokazko aparatuetatik zintzilik zeuden espazioaren erdian. Galeria Surrealistako margolanak ikuslearen aldera proiektatzen ziren, zurezko horma ahurretan ainguraturik, zurezko beso egokikorretan. Guggenheimek artista ezagunak nahiz berriak sustatu zituen erakustaldiak eginez Daylight Gallery bi areto elkarren ondokoetan; galeria haren izena zeukan argitazpen naturalek zetorkion, 57th Street kalera ematen zuten leiho-horma luze batetik sartzen zena.

Guggenheimen erakusketa-programak bere lehen ekimenari jarraitzen zion. Orduko hartan, Parisen bezala, aholkulari trebeen laguntza baliatu zuen, bereziki Duchamp eta Howard Putzelena. Putzel Mendealdeko Kostaldeko arte-enpresario bat zen, zeina, Parisen zelarik 1940an, erabakigarria izan baitzen Peggyren erosketa asko bideratzen, eta haren langileen taldekoa egin zen ofizialki 1943ko udaberrian, galeria-zuzendari gisa. 1940ko hamarkadan arte-komunitate bizi-bizia zen New York, hiria inguratzen zuen gerra-giroagatik ere. Europar artista askok eta askok gerrak beharturik emigratu behar izan zuten Amerikako kostetara, halako truke artistiko bat garatu zen haien eta amerikar artista berrien artean; amerikar artista gazte haien artean zeuden, besteak beste, William Bazioten, Robert Motherwell eta Jackson Pollock, zeinak Guggenheim eta Art of This Century galeria inguratzen zituen giro surrealista erakarriak izan baitziren. Topaketa horiek berebat lagundu zuten arte-mugimendu berri batentzako agertokia prestatzen, eta agertoki hark ukitu amerikar berezia zeukan, surrealismoaren keinu automatikotik abstrakzioaren adierazpide indibidualago baten aldera mugitzen baitzen. Art of This Century galeriaren hirugarren denboraldirako jadanik, amerikar artistek menderatzen zuten Daylight Gallery delakoaren egutegia, sinesgarritasuna erantsiz Guggenheimek maiz bere galeria deskribatzen zuen moduari, “idea berrientzako ikerketa-laboregia” zela esaten baitzuen, “etorkizuna [zerbitzatzen duena], iragana dokumentatu ordez”³.

Modu organikoagoan garatu zen Parsons aurrerabidea salerosketa profesionalaren aldera. 1933an itzuli zen Parisetik AEBra, eta lehendabizi Kalifornian hartu zuen egoitza, 1935ean New Yorken betiko finkatu baino lehen. Bere diru-sarrera pribatuak osatzeko, Parsonsek Midtown galerietako harreramaaian jarduten zuen lanean, eta orobat jartzen zituen han erakusgai bere akuarelak. 1937ko udazkenean Park Avenue Gallery-n hasi zen lanean, zeina Museum of Modern Art (MoMA) museoaren hiru emakume sortzaileetako bat zen Mary Quinn Sullivan-ek gidatzen baitzuen. Bere harrimenerako, Parsons konturatu zen “gustatu egiten zitzaizola galeria batean lan egitea. Ez ordea

hainbeste jendearekin hitz egitea. Oso pertsona lotsatia nintzen. Baina margolarnekin lanean aritzea gustatzen zitzaidan. Eta begi ona nuen”⁹. Gustu bikaineko mentore ezin hobea zen Sullivan Parsonsentzat. Era berean, Sullivan kudeatzaile trebea zen; azkarra zen, eta bazekien nola konbinatu bizitza soziala eta negozioak, adiskideen arteko festak eta bisitaldiak bezeroak egiteko, Parsonsek geroago baliatuko zuen gaitasuna. 1940an Wakefield Bookshop Gallery-ra aldatu zen, eta han Parsonsek galeriako zerrendara artista berriak erantsi eta programa probokatzaile bat antolatzeko ardura zuen. Parsonsek hautaturiko artista batzuek hantxe geratu ziren ondorengo urteetan, haien artean Saul Steinberg marrazkilari eta ilustratzailea eta haren emazte Hedda Stern; Alfonso Ossorio eta Theodoros Stamos margolari espresionistak; eta Walter Murch, gaur egun askorik estimatzen ez den natura hilen margolari mistikoa. 1944an, Adolph Gottlieben marrazkien erakusketa bat prestatzen ari zela, Parsonsek Gottlieben adiskidea zen Barnett Newman ezagutu zuen, zeina haren erakusketaren katalogorako hitzaurrea idazten ari baitzen. Garrantzi handiko eragile intelektuala izango zen gerora Newman Parsons en ibilbide profesional eta artistikoa.

Wakefield itxi zenean, 1944aren bukaera aldean, Mortimer Brandt maisu zaharren salerosleak bere galeriako sail garaikide sortu berria ikuskatzera gonbidatu zuen Parsons, East 57th Street kaleko 15. zenbakian. Aurreneko aldiz soldata irabaziz lan eginez, komisiok izan ordez, Parsonsek bere artista-sorta zabaldu zuen. Brandten galeria zuzendu zuen bi urteetan, Hans Hofmann, Ad Reinhardt eta Rothkoren lanaren erakusketa garrantzitsu eta finantzen aldetik egingarriak zirenak ekoitzi zituen. Haiek ziren nagusiak New Yorken lanean ari ziren amerikar artisten aitzindarien artean. Brandten galeria itxi zenean, alokairua Parsons pasatu zion, eta hark, lau adiskideren 5.000 dolarreko mailegu batekin, bere izen bereko galeria zabaldu zuen 1946ko udazkenean, Guggenheimek Art of This Century itxi baino denboraldi bat lehenago.

Guggenheimen diseinu ezohikoaren eta 57th Street-eko beste galerien guztiz ez bezalakoa zen Parsons en galeria. Beste galeria guztiek moketaz eta moldura apaingarriez beterik zeuden bitartean, Parsons ena ikaragarri modernoa zen, eta bertako bi aretoak boli-zuriz margotuak zeuden eta zoruak zur ilunezkoak ziren. Dekoraziorik ez zuten batere, hamabost zentimetroko zurezko zokaloak kenduta. Areto nagusiak ez zuen neurtzen sei metro bider bederatzi metro baino gehiago, eta sabaia, habe eta solibarteduna, hiru metro altu izatera ere ez zen heltzen. Errailek eutsitako metal-barretatik zintzilikatzen zituen margolanak, eta hiru puntuko argi-instalazioak zeuden tarteka ipiniak, ganga txiki bakoitzaren erdian, margolanak argitzeko. Parsonsek esaten zuen bera izan zela bisitariei konpromiso fisikoa eskatu zien New Yorkeko aurreneko galerista, eta bere galeria zela espazio irekia eskaintzen zuen lehena. Huraxe zen New Yorkeko Eskolako margolan bisionarioentzat inguru ideala, haiei, sinetsita zegoen Parsons hartaz, “arnasa hartzeko espazioa” eman behar baitzitzaien, eta sortu ziren estudioen antzeko giro batean ikusi behar ziren¹⁰.

Parsons en galerian ohiko praktika zen artistari askatasuna ematea bere erakustaldiak hautatu eta ipintzeko, eta sarritan artista lagunek laguntzen zioten, edo, tarteka, Tony Smith eskultore eta arkitektoak. Adiskide-giro hura tipikoa zuen Art of This Centuryk ere. Parsonsek, Guggenheimek bezala, ez zien artistei ematen hilabeteko soldatarik beren lanaren truke. Nolanahi ere, Guggenheim baino trebeagoa egin zen negozioetan. Ereduzko akordio bat zeukan, urte batekoa, galeriaren eta artistaren erantzukizunak zehazten zituen. Artistak, erakusketaren ondoren, Parsons en galerian geratu beharra zeukan gutxienez urtebetez, eta, hala, Parsonsek erakusketa batek ematen zituen salmenten irabazi osoa biltzen zuen.

Normalean, galeriaren bitartez egindako salmenta guztien heren bateko komisioa hartzen zuen Parsonsek, eta estudioko salmenta guztien % 15. Batzuetan artistek elkarrekin egiten zituzten tratuak, eta Parsonsek tratu haiei ez zien behin ere eragozpenik jartzen, nahiz eta era hartan salmentak galdu. Artistei eskatzen zien idatzizko baimena eskuratzeko galeriatik kanpoko erakusketa guztietarako. Salbuespenik gabe, Parsonsek kobratu egiten zien bere artistei igogailuaren erabilera, publicitatea, argazkiak, erakusketarako gonbidapen inprimatzea eta postaz bidaltzea eta artelanen garraioa estudiotik galeriara. Hura gehiago zela “artista-kooperatiba” bat negozio bat baino esanez deskribatu zuen kritikari batek haren galeria¹¹. Artistak Parsonsekin erakusketak egitearen aldekoak ziren, zeren, hura ere lanean ziharduen artista izanik, ondo ulertzen baitzuen haien izaera eta sorkuntza-prozesua. Art of This Century galeria bezala, Parsonsena ere topaketa-lekua zen. “Larunbat arratsaldean dozena bat artista edo gehiago elkartzen dira atzeko gelan elkartu eta zenbait ordu eman han, eta gero elkarrekin ateratzen dira afaltzera”. Guggenheimek ez bezala, Parsonsek, ez baitzeukan hainbeste dirurik, ez zuen erakusketa guztietan lan bat erosten¹².

1945erako, armistizioak gerra bukarazi zuelarik, Guggenheimek erakusgai zituen lanen egile amerikar artista askok sumatu zuten hura Europara itzuliko zela, eta beste ordezkarien bila hasi ziren. Guggenheimen arte berriaren bilaketak aukera eman zion Parsons antzeko grinaz eta konpromisoaz jarduteko arte berrizalearen bila. Lehendabizi Rothko, gero Still eta azkenik Pollock elkartu ziren Parsonsekin. Guggenheimek umore onez gogoratzen zuen bezala, “Betty Parsons nire lanaren ondorengoa izan zen, espiritualki [...]. Hantxe zela Betty artista ezezagunei laguntzeko pentsatuz, nire bilduma biltegiratua utzi eta pozik joan nintzen Europara”¹³. Urte asko geroago, honela zioen Parsonsek Guggenheimen jardueraz arte-tratulari gisa: “Bere New Yorkeko galeriarekin gauza asko jarri zituen abian, baina interes handiagoa zuen margolanen bilduma egiten saltzen baino, eta oso talentu eskasa zuen negozioetarako”. Berak bere artistekin zuen harremanaren oihartzuna gogoratzuz, honela jarraitzen zuen: “Artistek saldu beharra dute, eta arrazoi horrengatik ez ziren behin ere oso pozik izaten haren galerian”¹⁴.

BARNETT NEWMAN

Bi galerien arteko lotura baliotsua izan zen Newman. Hirian egiten ziren jarduera artistikoetan interesatua zegoen —haietako askoren iruzkin kritikoak egin zituen—, eta horrek esan nahi zuen maiz joaten zela Art of This Centuryra, non aritzen baitzen europar artistekin, besteak beste Max Ernst, André Breton eta Piet Mondrian-ekin, zeinen lanek, zeharka, Newmanen lanari eragin baitzioten. Eta, garrantzitsuagoa, Art of This Centuryn ezagutu zituen Newmanek Pollock eta Stillen margolanak. Newmanek eta Guggenheimek elkar errespetatzen zuten; Guggenheim inpresionatua zegoen haren adimen argiarekin, eta Newmanek asko estimatzen zuen Guggenheimek arte abstraktuaren zerbitzura zuen erabakimena. 1946an, Guggenheimen memoriak argitaratu zirenean (Pollockek diseinatu zuen azala), iruzkina egiteko eskatu zion Newmani. Argitaratu gabeko orri batean, Newmanek erreferentzia literario batekin azaltzen zuen haren presentzia: “Peggy G. Henry Jamesengandik ateratako pertsonaia bat da”¹⁵. Guggenheim baino areago, nolanahi ere, Peggyren laguntzaile nagusia, Putzel, izan zen Newmanentzat lehen mailako pertsona. Newmanek AEBn garatzen ari zen arte berriaren espiritu bikitzat hartu zuen Putzel. Putzelen ibilbidea etenda geratu zen, ordea, 1945ean inork uste ez zuela hil

zenean; haren sena goraiatu zuen Newmanek Edward Allen Jewell kritikariari idatzi zion oroitzapenezko gutun batean: “Ez zen eginkizun erraza gertatzen ari zen iraultza [aurrez esatea] [...] eginbeharrari heltzeko dei bat izan zen”¹⁶, hala zioen Putzelen erakusketaz ari zela, zeina haren galerian antolatu baitzen Art of This Centurytik alde egitekotan zenean.

Putzel hil ondoren, areago estutu zuen Newmanek Betty Parsons Gallery-kin zuen lotura. Adiskide ele-argi bat aurkitu zuen Parsonsek Newmanengan, bere interesak ulertzen zituen eta bere ideiak plan konkretuetan gauzatu zitzakeena. Newmanek antolatu zuen Parsons-en galeriako lehen erakusketa, *Northwest Coast Indian Painting* (Ipar-mendebaldeko kostako indiar margolaritza); hasiera egokia zen, arrunt sinetsita baitzeuden biak amerikar abstrakzioak “primitiboak” deitzen diren kulturetatik hartzen zuela inspirazioa¹⁷. Ondorengo urteetan, hitzaurre bana idatzi zuen Newmanek Herbert Ferber-i eta Theodoros Stamosi buruzko lan monografikoentzat, eta *The Ideographic Picture* (Irudi ideografikoa) erakusketa (1947) antolatu zuen, non bildu baitziren modu abstraktu berrizalea lantzen ari ziren galeriako zortzi artista. Newmanek ohore egin zion Putzelen ondareari bere katalogoko testuan, aldi berean Parsons iragarritz mugimenduaren lider berria zelakoan, bere buruari batere meriturik eman gabe, bien arteko harreman sinbiotikoaren adierazgarri: “Espontaneo, eta hainbat puntutatik datorrela, gerrako urteetan indar berri bat sortu da amerikar margolaritzan, arte-sen primitiboaren baliokidea dena. [...] Betty Parsons andreak lan horren erakusketa adierazgarri bat antolatu du, bere galeriako artisten ingurukoa, zeinak haren erakusleak baitira. Haiek denak Parsons andreaken galeriarekin lotuak egotea ez da esanahirik gabeko gauza”¹⁸.

Erakusketa zabaldu aurreko hilabeteetan sartu zen Newman formalki Parsons-en taldean, nahiz eta beste hiru urtek pasatu behar izan zuten aurreneko bakarkako erakusketa egin zuen arte (1950eko urtarillak 23–otsailak 11). Haren margolanen prezioak 350–1.200 dolar bitartekoak ziren, garestienak handienak, eta 750 eta 900 dolar artekoa zen tarteko neurriko margolanen prezioa; ohi baino prezio altuagoa zen, merkatu segururik gabe, lehen erakusketa egiten zuen artista batentzat. Baliteke Parsonsek finantza-oreka bat mantendu nahi izatea bere Lau Zaldunen artean, edo pentsatzen zuen agian, modu inozo samarrean, Newmanek ez zuela bere garaikideen hazkunde-lan beraren premiarik. Eginahal bereziak egin zituen Parsonsek bere bezeroak erakusketa bisitatzera bultzatzeko, zerbait salduko zuelako itxaropenarekin. Ez zen Parsons-entzat eginkizun eroso, baina bazekien garrantzitsua zela Newman-entzat¹⁹. Erakusketako obrarik txikiena eta merkeena izan zen Newmanek saldu zuen bakarra, ez galeriako bezero bati, baizik eta bere emaztearen lagunari²⁰. Kritikaren erantzuna ikaragarri negatiboa izan zen, eta erakustaldia sorpresa bat Newmanen lagun artistentzat, ez baitzituzten inondik ere espero haren “kremailera” bertikal meheak (Newmanena da terminoa), hedadura kolore-bakar handien kontra ipinita. Hona zer esan zion Parsons-ek Stuart Preston *New York Times*-eko kritikariak: “Begira, baztertu egingo zaituzte”, eta ikusleak hain txundituta geratu omen ziren, non ia-ia bandalismora ere heldu baitziren²¹. Newmanen lanean sumatzen zen irainaren parte bat zen margolan haiek hutsetik sortuak ziruditela.

Hamabost hilabete pasata, Newmanek bigarren —eta azken— erakusketa egin zuen Betty Parsons Gallery-n (1951ko apirilak 23– maiatzak 12). Newmanek berak diseinatu zuen gonbidapena, osorik zuria, eta ardura handiz aukeratu zituen lanak. Pollockek, Lee Krasner haren emazteak eta Smithek instalatu zituzten zortzi margolanak, kontrasteen aurkezpen txundigarri batean. Newmanen *Vir Heroicus Sublimis* handiak, zeina bost metro eta erdi luze baitzen, hartzen zuen aretoko leku nagusia; galeriaren

sarreran, bi esaldiko iragarki batek jakinarazten zien ikusleei margolanetatik gertu egon behar zutela (Rothkoren gauza bera egiteko eskatu zuen bere aurreko erakusketan, zeina hain zuten ere Newmanen honen aurrekoa izan baitzen). Baina agindu hura nekez bete zitekeen, gogoan izanik oihalaren neurria eta galeriaren erdian zegoen horma beregaina, Rothkoren erakusketatik utzita. Erdiko horman erakusketako margolanik txikiena, edo, areago, meheena ageri zena; haren bi metro eta erdiek margolan handia imitatzen zuten, baina zabalera harrigarria zuen, 5 zentimetro baino gutxiago. Erakusketan berebat ageri zen Newmanek eskulturan egin zuen lehen lana, geroago *Hemen!* (*Here I*) deituko zena. Erakusketak ahoa bete hortz utzi zituen ikusleak, zalantzan denak Newman ezgauza ote zen edo adarra jotzen ari zitzaien²². Zaila izan zen Parsonsentzat (Newman ez aipatzeagatik) kritikak onartzea: Parsonsek Stilli gutun batean idatzi zion bezala, “Barneyren erakustaldiak jendea nahasten eta aztoratzen jarraitzen du, baina berebat biziki miretsi dute askok”²³. Lan bat bera ere ez zen saldu, bildumazaleen interesik batere ez zen piztu. Newman bere lana osorik galeriatik atereaz mendekatu zen, eta, Still bezala, aldi luze batez salmenta-erakusketetatik erretiratu zen. Newmanek artearen munduari egin zion gaitzespenaren ondorioz, Parsonsek adiskide min bat galdu zuen, eta aholkulari profesional fidagarrienetako bat. 1950eko hamarkadaren amaiera aldera, espresionismo abstraktuak jadanik harrera errazagoa zuenean eta prezioak maila errespetagarrietan zeudenean, Parsonsek hiru salmenta garrantzitsu egin zituen Newmanentzat²⁴. Newman izan bazen ere finantzen aldetik arrakasta gutxiena zuen artista, margolariak abstrakzioarekin zuen konpromiso artistiko eta intelektualak bultzatu zuen Parsons.

MARK ROTHKO

Putzelek, talentu berrien bila ibiltzen baitzen beti, gonbidatu zuen Rothko Art of This Century antolatutako *First Exhibition in America* talde-erakusketan parte hartzera²⁵. Haren esanetan, Rothkoren lanak bakarkako erakusketa bat merezi zuen, eta Guggenheimek izan zitzakeen zalantza oro desagertu zen erakusketa osoa ikusi zuenean (1945eko urtarrilak 9–otsailak 4). “Rothkoren erakusketa amets bat da”, idatzi zion Putzelek David Porter bere lagun galeristari²⁶. Hamabost margolan eta gouache kopuru zehazgabe bat jarri ziren erakusgai; prezioak, berriz, papereko lanen 75 dolar eta margolanen 850 dolar bitartekok ziren, garai hartako Pollocken merkatukoen parekoak beraz. Hiru salmenta besterik ez dira ageri galeriako finantza-txostenetan; gouacheak, Kenneth Macpherson ingeles abangoardiako zinemagileak eta Bill Daves negozio-gizonak erosiak (Guggenheimen noizbehinkako maitaleak ziren bata eta bestea), eta 1944ko titulurik gabeko margolan bat, John Ciampik erosi zuen²⁷. Guggenheimek beretzat erosi zuen margolanik handiena eta, alde handiz, baliorik handienekoa, *Zurrunbilo geldoa itsas ertzean* (*Slow Swirl at the Edge of the Sea*)²⁸. Erakusketak kritikaren iruzkin asko izan zituen, eta aztoratuak utzi zituen ikusi zuten asko. Katalogoaren hitzaurre izenpetu gabeak arazoaren erroa bete-betean identifikatu zuen Rothkoren lana “abstrakzioaren eta surrealismoaren erdibidean” zegoela adierazterakoan²⁹. Izan ere, bi estiloen artean mugitzen ziren une hartan Rothko, Pollock eta, gutxiago bazen ere, baita Still bera ere. Parsonsek bildumazale gazteen talde berri bati erakutsi zizkion haien lan helduak, zeinen diru-sarrera gero eta handiagoak sendotu egiten baitzien Amerikako azken arte abstraktu esperimentalaren erosteko adorea³⁰.

Parsonsek —Guggenheimek aurkeztu zion Rothko hari 1944an—, haren Art of This Centuryko debutaren ondoren, berehala eraman zuen hura bere orbita propiora. 1946ko apirilaren 22tik maiatzaren 4 arte, arrakasta handia izan zuen Rothkoren azken akuarelen erakusketa bat antolatu zuen orduan bere lantokia zenean, Mortimer Brandt Gallery-n. Erosle asko izan ziren, besteak beste San Francisco Museum of Art, Rothkok erakunde bati egindako lehen salmenta; Ciampi, Rothkoren lanen bildumazale erabatekoa ordurako; eta Guggenheim, zeinaren erosketa lagunen arteko keinua izan zitekeen, Parsonsek artista egonkortzeko agertu zuen zorroztasunari egina³¹. Garaia heldu zenean, erakusketaren heren bat kasik ipini zuen Parsonsek Estatu Batuetako eta Europako erakundeek eta bildumazale pribatuen eskuetan, zinez azpimarratzeko moduko lorpena³². Bere haurtzaroko lagun Louis Kaufman biolinistari idatzi zion Rothkok, gutunean erakusketa “arrakastarik handienekoa” zela esanez, eta harrotasunez adieraziz irakaskuntza uzteko adina saldu zuela, “eta, hala, bada agian itxaropenik”³³. Parsonsek negozio onak egiten jarraitu zuen Rothkoren akuarelekin, hark bere galeriarekin zuen harremanaren bidez. Lan haiek txikiagoak ziren, bai neurritz eta bai prezioz, eta, hala, primeran egokitzen ziren etxe-barneetara.

Kontratu jakinik ez badago ere Rothko Art of This Centurytik Parsonsenera aldatu zela dokumentatzen duenik, badira zenbait kontularitza-liburu Betty Parsons Gallery-ko paperen artean, aditzera ematen dutenak Guggenheimek Parsons bidali zizkiola (Rothkoren baimenarekin seguru aski) bere Art of This Centuryko erakusketan saldu gabe geratu ziren lanak³⁴. Behin Parsonsek zabaldu zuenean bere izen bereko galeria, 1947an, eta 1951 urtera arte, urtero egin zituen Rothkok erakusketak harekin; denbora hartan erabat aldatu zuen bere lana 1940ko hamarkadako erdialdeko irudi biomorfikoetatik, bigarren eta hirugarren erakusketetako pintura multiformeetara igaroz, 1950eko urtarilean aurkeztu zituen konposizio klasiko laukizuzenetara.

Parsonsenean egin zituen lehen bi erakustaldietan, Rothkok Art of This Centuryn agertu zuen tankera estilistikoari eutsi zion, baina prezioek pixka bat behera egin zuten, Parsonsek ondo baitzekien merkatua zertan zen, eta baita salmentak itxi nahi zituelako ere. Bere amerikar artistei ondo eusteko xedeaz, eta agian baita bere aurkikuntza propioei babes emateko ere, Guggenheimek, Rothkoren lehen erakusketatik harantzago, *Sakrifizioa* (*Sacrifice*, 1946) paper gaineko lana erosi zion Parsons, eta haren bilduman baitago oraindik ere. Rothkok Parsonsenean egin zuen lehen erakusketak (1947ko martxoak 3–22) hamabost lan bildu zituen, 1944tik 1946 arteko data zutenak, eta 350 eta 550 dolar bitarteko prezioa. Lanik handiena, *Lilithen errituak* (*Rites of Lilith*) 1,8 bider 2,4 metrotik gorakoa zen, eta 2.000 dolarreko prezio harrigarrian eskaini zen. Margolanaren neurriak ez zuen halako prezio-gorakadarik justifikatzen, eta ez zen eroslerik agertu. Bigarren erakusketan (1948ko martxoak 8–27) hamalau margolan jarri ziren erakusgai, aurreko bi urteetan eginak, eta 250–750 dolar bitarteko prezioa zuten. Bi erakusketek erdipurdiko kritikak izan bazituzten ere, munta handiko erosketak egin zituzten, bai erakusketan bertan, bai erakusketa itxi eta berehala erakundeetako adituek nahiz Parsons galerian agertzen hasiak ziren bildumazale berriek³⁵.

Rothkoren hirugarren erakusketa (1949ko martxoak 28–apirilak 16) egiazko aitzinamendu artistikoa izan zen. Hamar margolan ziren, forma ertz-leun eta irregularrak irudikatzen zituzten kolore harmoniosuetan eta oihalaren gainazalean kuzkurtuta ziruditen. Galeriko areto nagusia hartzen zuten. Harold Rosenberg kritikariak jakinarazi zuen arren lan hura errebelazio bat zela, beste batzuen iritziz, oihal haiek, beren erradikaltasunean, ez zuten “mundu honetako ezer imitatzen”³⁶. Hala bada, ezertxo ere ez zen saldu.

Lanak ezagutaraztea zen Parsons en sustapenerako politika, haiei arrotasuna galaraztea, maiz erakutsiz bere artisten lanak. Hamarkada berriko lehen hiru egunetan, bi aretoetan aurkezturik, ordu arteko Rothkoren lanik handinahiena erakutsi zuen haren laugarren erakusketan. Hamabi oihalek —gero eta handiagoak, denak 1949an eginak— apaintzen zuten areto nagusia; hiru margolan zeuden galeria txikian; eta beste sei lan zeuden atzeko aretoan erakusgai. Hemezortzi egunez luzatu zen erakusketa, asko zabaldu zuen abstrakzioaren eremua, eta kritika positiboak eta inoiz ez bezalako salmentak eskuratu zituen, nahiz eta prezioek, aurrekoen aldean, oso gora egin, 800–1500 dolar bitartekoak baitziren. Zortzi margolan saldu ziren, ia denak erakusketa zabalik zela, bai ohiko bezeroei, bai aurrenekoz joandakoei³⁷. Erosketa deigarrienetako bat Blanchette Rockefeller-ek egindakoa izan zen. Orduan erosi zuen hark gerora erosiko zituen obretatik lehena, 11. zk. (No. 11., 1950), 1.000 dolar ordainduta³⁸; Philip Johnson arkitektoak iradoki zion margolan hura erosteko, diseinatzen ari zitzaion ostatu modernorako. Ellen Bransten-ek, zeina San Franciscoko familia kafe-ekoizle bateko alaba baitzen, 10. zk. (No. 10., 1949) erosi zuen 600 dolar ordainduta, eta “horixe da niri dagokidan margolana” esan zuen geroago³⁹. Lanik garesti eta handienetako bat —5. zk. (No. 5, 1949)— *Vogue*ko arte-zuzendaria zen Priscilla Pec-i saldu zitzaion, 1.500 dolarretan.

Rothkok Parsonsekin egin zuen azken erakusketan (1951ko apirilak 2–21), hamasei oihal jarri ziren erakusgai, bloke lauki-zuzen simetrikoki antolatuak bata bestearen gainean, bi edo hiru kolorekoak, elkarren kontrastean, baina hala ere osagarriak. Margolan sublime haietatik, askok pareta osorik hartzen zutelarik, zorutik sabairaino, hauxe idatzi zuen Prestonek, distiratsu, *New York Times*en: “Bisualki, margolan hauek zirraragarriak dira, eta, nolabait ere, egiazko artelanez ematen duten askatasun emozional hori dakarte. [...] Margolaritzaren hiztegi formalak zabaltzen ari den aitzindari bat agurtzen dugu”⁴⁰. Harrigarria bada ere, hitz haiek ez zuten salmentarik ekarri, hots, gertaeren aldaketa txundigarria izan zen, gogoan izanik nolako arrakasta izan zuen Rothkoren aurreko erakustaldiak. Salmenta-falta hori izan liteke artista ordezkaritza beste toki batean bilatzen hasi izanaren arrazoiak⁴¹. Lau urte igaroko ziren, nolana ere, Rothkoren hurrengo bakarkako erakusketa egin aurretik, Sidney Janisen galerian egin zuen lehena izango zena. Etenaldi hartan, Parsonsek Rothkoren lana saltzen jarraitu zuen, eta bi lan saldu zizkien erakundeei eta espresionismo abstraktuaren bildumazaleak ziren hiru bezero pribatuei⁴².

CLYFFORD STILL

Rothkok azaldu zion Stillen garrantzia Guggenheimi. Berkeleyn ezagutu zuten bi artistek elkar, 1943an, eta bi urte geroago, Still New Yorkera ailegatu zenean, Rothko sinetsita zegoen Guggenheimek erantzun positiboa izango zuela Mendebaldeko artistaren lanaren aurrean. Stillek bisitatu izan zuen lehenago Art of This Century, eta bere helbidea utzi zuen harrerako mahaian. Aditu zuen Guggenheimen asmo nagusietako bat zela “erakusgai jartzea [...] ezagunak ez diren edo osperik ez duten artistak, baina aitorpen berezia merezi duen artea lantzen dutenak”⁴³. Estudiora egindako bisitaldi batean, Guggenheimek oihal beltz bat hautatu zuen, forma lineal zuri, marroi, gorri eta urdinekin, Art of This Century galeriako 1945eko Udazkeneko Saloian erakusgai jartzeko⁴⁴. Geroago, bere galeriaren laugarren denboraldian erakusketa bat eskaini zion Stilli (1946ko otsailak 12–martxoak 7), eta halaxe egin zuen Stillek bere New Yorkeko bakarkako debuta. Still izango zen Guggenheimek erakusgai jarri

zuen artista abstraktu espresionista bakarra New Yorken lan egiten ez zuena. Erakusketa zabaldu baino lehentxeago, hona nola deskribatu zion Guggenheimek Stillen lana Herbert Read kritikariari: “Bada margolan horietan melankolia bat, sen tragiko bat, eta hori dela- eta, norberarengandik bereziki gertu daudela dirudi orain”⁴⁵.

Stillek hamabi oihal aurkeztu zituen, 1940–45 bitartekoak. Oihalen prezioa paper gaineko lanen 75 dolarretik margolanen 500 dolarrera zihoan. Paper gaineko 23 olio-lanak aretoan egokitzeko, Kieslerren “pinturen liburutegia” baliatu zuen Stillek: euskarri birakarien sistema bat zen, artelanak asto moduko bi aldean gainean erakusten zituen, eta aldi berean lanak haien barruan bildumatzeko modu erraza ematen zuen. Erakusketaren diseinua areago konplikatzeko, baziren zurezko bost eskultura, Pamela Boden britainiar artistarenak, eta Kieslerren “tresna korrealistak” (altzariak), modu informalean ipinita denak, Daylight Gallery osoan sakabanaturik. Stillek zinismoa galtzen ez bazuen ere New Yorkeko artemundua osorik hartzen zuen merkataritza-joera baten gisa ikusten zuenaren aurrean, bost obra saldu ziren erakusketan, eta aurrekaririk gabeko gauza zen hura hirian ezezaguna zen artista batentzat. Chicagoko Olsen izeneko batek bi gouache erosi zituen, hirugarren bat Peter Neagoe margolariari saldu zitzaion, eta Guggenheimek bi margolan erosi zituen bere bilduma propiorako: *Jamais* (1944) eta *Titulurik gabea* (1945)⁴⁶. Erakusketak eragin handia izan zuen hiriko artistengan. Motherwell-ek, zeinak ez baitzituen konplimenduak erraz egiten, esan zuen: “Sekula ez nuen Stillen berri aditu [...] harena zen erakusketa [...] ezuste bikaina”⁴⁷.

Parsonsi ere inpresio handia egin zion Stillen erakusketak, eta Art of This Century itxi zenean bere taldean sartzeko eskatu zion Stilli. Hiru erakusketa egin zituen Stillek, baina, zoritxarrez, gutxiago saldu zuen. Patu bitxia izan zuen Stillek artista gisa. Bere karreraren hasieran, nolanahi ere, desiratzen zegoen kontzesio batzuk egiteko, eta konfiantza zuen Parsons en trebetasunean, arte-tratulari atsegina eta ondo jantzia zelakoan, laguntza eman diezaiokeena bere karreran. Galeriaren inaugurazio-denboraldiaren amaiera aldera egin zuen Stillek debuta Parsonsekin (1947ko apirilak 14–26). Erakusketaren aurretik, Parsonsek tratua egin zuen Stillekin: “Ados nago, aurrerapenik ez eta titulurik ez, ideia ona”⁴⁸. Aurkezturiko hamabost lanak, neurritz, estiloz eta dataz, Art of This Century en erakutsitakoen antzekoak ziren. Alferrik saiatu zen Parsons bere bezeroak Stillen margolanetan interesarazten, 250–600 dolar bitarteko prezioetan eskainiz obrak; handiena doblean zegoen balioztatua, 1.200 dolar, baina gerraondoko goraldia urruti zela oraindik ere, prezio hura gehiegizkoa bide zen jende gehienarentzat⁴⁹. Parsonsek lortu zuen artistak konbentzitzea ere lanak gordailuan uzteko berari, Stillek atsegin ez zuen usadioa, zorrotz kontrolatzen baitzuen bere margolan guztien zirkulazioa⁵⁰. Erakusketak porrot egin zuen: bi iruzkin izan zituen, baina salmentarik batere ez.

Stillek, gogo handirik gabe, bigarren aurkezpen bat egitea onartu zuen (1950eko apirilak 17– maiatzak 6), baina inaugurazioan Kalifornian geratu zen. Optimista eta itxaropentsua zen: “Suerte ona izan nire lanaren erakusketarekin! Egiaz esaten dizut, asko estimatzen dut nire lana erakusten duzun adoreagatik”⁵¹. Geroago esan zion Parsonsi margolan bakoitzaren prezioak 800 dolar izan behar zuela, zena zela neurria. Parsonsek ez zien jaramonik egin jarraibide haiei, eta hainbat faktoreren arabera finkatu zituen prezioak: neurria, formen konplexutasuna eta merkatuaz zuen ezagutza. Lau margolan 750 dolarretan ipini zituen, bat 900 dolarretan, eta hiru 1.000na dolarretan. Alferrekoa izan zen erakusketa; ez zen ezertxo ere saldu, eta Stillek eskatu zuen lan guztiak itzultzeko erakusketa bukatu eta bi egunen buruan. Era horretan aukera oro kendu zion Parsonsi irabaziak biltzeko. Sen hutsez zekien

Parsonsek zein zen salmenta-faltaren arrazoia. Uda hartan, lehenago, Stilli idatzi ziolarik, halaxe zioen: “Artearen mundua ohi ez bezain aktiboa izan da, ez salmentetan, eztabaidetan baizik. Zure erakusketa, seguruena adituko zenuen bezala, oso ederra zen, nahiz eta ikuspegi praktiko batetik margolan handi gehiegi izan neurri berekoa”⁵².

Stillek Parsonsenean azken erakusketa egin zuenean (1951ko urtarrilak 29– otsailak 17), indartua zen espresionismo abstraktuaren merkatua. Hamahiru margolan, gehienak aurreko erakusketatik eginak, zorutik sabairaino instalatu ziren galeriako aurrealdeko aretoan. Prezioak 450–650 dolar bitartekoak ziren asto gainekeo neurria zuten lanentzat, eta 1.500 dolar handientzat; handiena, 2,1 x 2,7 m, 2.200 dolarreko prezioan jarri zen, eta hura goraldi handia Stillen azkeneko emaitzetik. Ez dago argi zergatik jaso zituen Parsonsek maila horretaraino Stillen prezioak, ordu arte merkatuan bideragarritasunik erakutsi ez zuen arren, baina agian Parsonsek sumatzen zuen une egokia zela hartarako. John Stephan, Parsonsen beste artista eta *The Tiger’s Eye* arte eta literatura-aldizkariaren sortzaileak, galeriara heltzen ari zirenean ikusi zituen Stillen margolanak, eta berehala erosi zuen 2. zk. (No. 2, 1951) 450 dolarretan. Erakusketa zabalik zela, 14. zk. (No. 14, 1950) erosi zuen Parsonsek bezero hoberenetako bat zen Stephenson Burkek 650 dolar pagatuz, aurreko lan bat erosi ez erosi egon ondoren, 8. zk. (No. 8, 1948). Besterik ez zen saldu. Erakusketa haren ondoren Still erretiratu egin zen artearen mundutik, bere burua berak ordezkatzuko zuelako erabakia hartuta. Frustrazioagatik eta desilusioagatik ere, argi dago margolariak ez zuela behar bezala balioetsi Parsonsek bere lanarekin zuen konpromisoa. Jakin zuenean Stillek Janisengana joateko asmoa zuela erakusketak harekin antolatzeke, gutun gupidagabe gabe bat bidali zion segituan, bien arteko adiskidetasuna hautsi zuena: “Ez dut ezer zuri aurpegiratzeko, ez bada ez duzula adorerik izan niri esan beharrekoa esateko”. Parsonsek bere zintzotasuna defendatu zuen, aldi berean galerista gisa zuen filosofi azalduz: “Eta nik aldeztan dudanari dagokionez, argi egon da beti: sormenaren mundua sustatu, ahal dudan trebetasunik handienaz, gogoan izan gabe ez aitorpenak, ez irabaziak”⁵³. Jakin-minez beti, eta beldurrez ez ote ziren Still eta haren lana “galduko”⁵⁴. 1950eko hamarkadan berriz jo zuen Parsonsek Stillengana, haren lan berria erakusteko itxaropenaz, edo aztertzeke bai behintzat. Stillek, hezibidez beti baina erabateko erabakimenaz, ezetz esaten zion beti. Hamarkadaren erdialdean merkatua sendotu zelarik, bilduma handietan ipini zituen Parsonsek Stillen lanetako hiru, Stillek berarekin zihardunean baino prezio nabarmen altuagoetan⁵⁵.

JACKSON POLLOCK

Hogeita hamabi urte bete baino hilabete batzuk lehenago egin zuen Pollockek bere lehen bakarkako erakusketa, publiko harritu baten aurrean, Art of This Century galerian (1943ko azaroak 9–27). Lehenago, udaberri hartan, bi talde-erakusketan parte hartua zen, Guggenheimi bere aholkulariek Pollockez hitz egin baino lehen. Margolariaren berezko talentuak liluratu zuen. Berehala erakusketa bat antolatzea eskaini zion eta sei metro luze zen margolan bat eskatu zion, bere apartamentu-eraikineko atarirako⁵⁶. Guggenheimek, gainera, kontratupean ipini zuen; Pollock izan zen, hain zuzen ere, hark finantzatu zuen artista bakarra⁵⁷. Eginahal handiak egin zituen haren lana saltzeko, sarritan beste artisten lepotik, eta haren salmentek beste guztiak gaingitu zituzten. Aurrekaririk ez zuen babes maila hura zela medio, Pollockek bere lana utzi ahal izan zuen Margolaritza Ez-Objektiboaren Museoko muntatzaile gisa (huraxe izango zen gero Solomon R. Guggenheim Museoa). Ondorengo bost urteetan, diruz

lagundu zion Guggenheimek Pollocki, hileror soldatu bat emanez, eta, era hartan, haren artelanaren bilduma eder bat metatu ahal izan zuen.

Pollockek beste hiru bakarkako erakusketa egin zituen Guggenheimen galerian —beste artista guztiek baino gehiago—, 1947an itxi baino lehen; haren babesgoa ez zen eten, nolanahi ere, Guggenheimenek Venezian egoitza hartu zuenean. Atzerrira eraman zuen Pollocken lana, 1948an, Veneziako Bienalean jarri baitzuen erakusgai haren arte abstraktu, surrealista eta amerikar berria, eta antolatu zuen bere Europako lehen erakusketa Veneziako Correr Museoan, 1950eko udan⁵⁸. Horrez gainera, Guggenheimenek Pollocken ospea sendotu zuen, haren hamabost margolan dohaintzan emanez munduko museo garrantzitsueni, Tel Avivetik San Franciscoraino⁵⁹. Pollock izan zen Guggenheimen bizitzako margolaririk garrantzitsuen, bildumagileak berak aitortu zuen bezala. Alde erantzira, Pollockek asko zor zion Guggenheimi, hura izan baitzen haren aldezle aurrenetakoa eta finkoenetakoa.

Pollocken karrera sustatzeko bideratu zuen kanpainan, *Art Digest* aldizkarian iragarki bat ipintzea izan zen Guggenheimen lehen ekimena, harekin egin zuen lehen erakusketa iragarritz —ez bazen haren etorkizuneko arrakasta iragarritz—: “Nik uste dut erakusketa hau garrantzi handiko gertaera izango dela arte amerikarraren historia garaikidean [...] Nire ustez, amerikar margolari indartsuenetako eta interesgarrienetako bat da [Pollock]”⁶⁰. Lanik txikienean 25 dolarretatik oihaltzen handien 750 dolar bitartekoak ziren prezioak. Bildumazaleak zalaparta batean aritu ziren, zeinek aurreneko lana erosi: zazpi margolan eta sei gouache saldu ziren, gehienak erakusketa zabalik zegoen bitartean. MoMAk, erakusketarako instalatu ere baino lehen, beretzat erreserbatu zuen *Otsemea* (*The She-Wolf*), artista hasi berri batentzat sekulako aitorpena⁶¹. Eskaintza-gerra bat izan zen *Maskulinoa eta femeninoa* (*Male and Female*) eskuratzeko, eta 1945ean saldu zitzaion, 740 dolarretan, H. Gates Lloyd andreari, Filadelfiako bildumazaleari. Lloyd andrea bizkorragoa izan zen Grace McCann Morley baino, zeinak San Franciscoko Arte Museoko patronatuko kideen talde bat eraman baitzuen lana ikuskatzera; haren ordez, *Sekretuaren jagoleak* (*Guardians of the Secret*) erosi zuen bere museorako, 500 dolarretan⁶². Emandako babesa aitortuz agian, eta beren adiskidetasun gero eta handiagoaren neurri gisa, Pollockek izenik gabeko marrazki bat eman zion Guggenheimi bere lehen erakusketa amaitu zenean⁶³.

Hemezortzi hilabete geroago Pollockek hamahiru margolan jarri zituen erakusgai, eta marrazki- eta gouache kopuru zehazgabe bat Art of This Century galerian egin zuen bigarren bakarkako erakusketan (1945eko martxoak 19–apirilak 14). Haren lanen titulu asko iluntasunaren gaian zentratzen ziren —*Gaueko dantzaria* (*The Night Dancer*, 1944), *Gaueko zeremonia* (*Night Ceremony*, ca. 1944) eta *Gaueko lanbroa* (*Night Mist*)—, artistaren gogo-egoera gero eta nahasiagoa agertuz. Hala ere, bildumazaleak txundituta zeuden oraindik, eta bi margolan eta papereko zazpi lan erosi zituzten⁶⁴. Erakusketaren ondoren, Bill Davis-ek, zeina Guggenheimen konfiantzazko laguna, eta Pollocken lanaren zale amorratua baitzen, ikaraz zegoelarik margolariak ez ote zuen Guggenheimenen galeriatik alde egingo, artistaren hileroko ordainketa 300 dolarrean igotzera bultzatu zuen. Diru haren truke, eta kontratuaren urte bakoitzean, Pollockek ekoiztako lan guztiak hartuko zituen Guggenheimek, bat ezik; saldu zitzakeen, eta, saltzen bazituen, Pollockek ehuneko jakin bat hartuko zuen. Akordio berri haren parte gisa, 2.000 dolarreko mailegu bat eman zien Guggenheimek Pollocki eta Krasnerri, beren East Hamptoneko baserriaren lehen ordainketa egiteko, zeina ordaindu baitzuten Pollocken hilabeteko ordainketaren dedukzio bat eginez. Kontratuzko akordio hura finantza-zama ikaragarria gertatu zen Pollockentzat, saldu gabeko lan guztiak Guggenheimen ondasuna bihurtu baitziren, izan ere, egiaz, bildumazalea eta babeslea izan nahi zuen, arte-saleroslea baino areago.

Pollocken margolanekiko piztutako interesak behera eginga zuen Art of This Century galerian egin zuen hirugarren bakarkako erakusketaren garaian (1946ko apirilak 2–20). Hamaika olio-lanek eta zortzi tenpera-lanek osatzen zuten erakusketa hura, eta prezioak 100 eta 850 dolar bitartekoak ziren. Pollocken prezioek oso gora egin ez bazuten ere, margolan bakarra saldu zen, Lydia Winston Malbin Detroiteko bildumazaleari, zeinak ez baitzuen Pollock lehendik ezagutzen: “Zirrara handia egin zidaten Peggyren zintzotasunak eta gogo-berotasunak [...]. *Ilargi-ontzia* (*Moon Vessel*, ca. 1945) erosi nuen, 275 dolar pagatuta, eta trenean eramane nuen etxera”. Malbinek aitortu zuen bere lagun batzuek koadroa hainbeste kritikatu zutela, non denbora batean ez baitzuen bere bildumako beste koadroen ondoan ipini⁶⁵. Hala ere, Pollocken paperezko lanek eskari handia zuten, eta galeriara obra gehiago eramatera behartu zuten: zortzi besterik ez zeuden erakusgai, eta bederatzi bildumagile hasiberri zeuden⁶⁶.

Guggenheimek iragarri zuen bere galeria itxi behar zuela, eta horrek azaldu lezake nolako abiadan prestatu zuen Pollockek, 1946ko uda-bukaeran eta udazken-hasieran, bere laugarren eta azken erakusketa Art of This Century galerian (1947ko urtarrilak 14–otsailak 7). Alde askotatik, huraxe izan zen Pollockek hain egin zuen erakusketa nagusia; erakusgai jarritako bi sailek [*Accabonac erreka* (*Accabonac Creek*) eta *Soinuak belarrean* (*Sounds in the Grass*)] etortzekoak ziren *all-over* abstrakzioak iragartzen zituzten. Hamabost margolanek 200–1.200 dolar bitarteko prezioa zuten, hau da, goraldi handi bat izan zen azkeneko erakustalditik, eta % 50 goraldia lehen aurkezpenetik. Hiru lan gordailuan utzi zituen, izan ere erakusketa zabaldu baino lehen erosi ziren hirurak: Bill Davisek areago zabaldu zuen bere Pollock bilduma gero eta zabalagoa *Te kilara* (*The Tea Cup*, 1946) eta *Gai distiratsua* (*Shimmering Substance*, ca. 1946 inguru) lanekin, eta Saul Schwamm banku-inbestitzaileak maileguan utzi zuen *Inkontziente urdina* (*The Blue Unconscious*, 1946), zeina 500 dolarretan erosi baitzuen. Ez dago galeriaren azken urteko finantza-txostenik, eta, hala, ezin da zehaztasunez jakin zenbat lan saldu ziren.

1948 hasieran Pollocken kontratua bukatzekoa zelarik, eta Art of This Century ixteko puntuan zela, harentzako arte-merkatari baten bila hasi zen Guggenheim. Downtown galeriako Edith Halpertengana jo zuen aurrea; baina Halpertek ez zuen uste Pollockek etorkizun argirik zuenik, eta haren arteak ez zion gainera gauza handirik esaten. Ezetz esan zion, begirunez Guggenheimi, aitzakia moduan argudiatuz 25 artista besterik ez zeuzkala bere zerrendan, bakarra ere ez kontratuarekin⁶⁷. Samuel M. Kootz-ek Motherwell eta Baziotesen ardura zeukan ordurako, eta bi urte lehenago Pollock ordezkatu nahi izan bazuen ere, jadanik gogorik ez zuen haren jokamolde guztiz zailarekin jarduteko. Parsons en programa gogoan harturik, hura zen aukera logikoa, baina hark ere uko egin zion konpromiso handi hari; Parsons en galeriak justu-justu estaltzen zituen hileroko gastuak, eta Pollockek arreta handia eskatuko zion. Bazen gauza bat ironikoa, eta hura zen Pollock prestatua zegoela bere belaunaldiko artistarik famatuena izateko, eta orain argi dago Guggenheimen arretak eta Parsons en harremanek eta haien ondoriozko sustapenak bere posizioa segurtatzen lagundu ziotela margolariari. Balaku askoren ondoren, Guggenheimek bere eskaintza gozatu zuen, modu soil, ezpada eskuzabalean⁶⁸. Artistaren hilerokoa ordaintzen jarraitu zuen, kontratua amaitu zen arte, 1948ko otsailean; handik aurrerako lan berri guztiak Guggenheimen jabetza ziren, eta Parsonsek salduko zituen harentzat. Parsonsek salmenta berrien heren bateko komisio estandarra hartuko zuen, eta Guggenheimentzat izango zen geratzen zena, irabazi moduan. Baziren bi klausula: Parsonsek Pollocken erakusketa bat antolatuko zuen kontratuzko denboraren barruan, eta Guggenheimek James Johnson Sweeney MoMAko arte-arduraduna eta konfiantza osoko laguna lotuko zuen, salmentez eta Pollockez gertutik ardura zedin. Guggenheimek ez zituen erraz baztertu ez bere kezkek ez bere laguntza. Maiz eskatzen zizkion datu

eguneratuak Parsons; honi gauza nekagarria gertatzen zitzaion, eta batzuetan Guggenheim nagusikeriaz ari zitzaioa ere iruditzen zitzaion⁶⁹. Azken batean, Parsons zen eskarmenturik handiena zuen negozio-emakumea, eta arrakasta handiz ari zen lanean Pollocken artista garaikideen ordezkartzan.

Betty Parsons Galleryn egin zituen lau urteetan, bost bakarkako erakusketa egin zituen Pollockek: bere *all over* abstrakzioetatik hasi —haren lanaren gailurra— eta esmalte beltza isuriz egin zituen lanetaraino erakutsi zituztenak; azken horiek aldaketa bat seinalatzen zuten, paleta murriztago baten aldera, eta pixkanakako itzulera figuraziora. Urteko kontratu baten segurtasuna tentsio-iturria izan zen Pollocken eta bere arte-merkatari berriaren artean. Erakusketa guztiek behar zuten finantzen aldetik arrakastatsuak izan, gainerakoan margolariak ez baitzuen diru-sarrerak izango, gero eta ospe handiagoa izanagatik ere. Pollocken lehen aurkezpena Parsonsenean (1948ko urtarrilak 5–23) lan-sail berri baten hasiera izan zen: hamazazpi abstrakzio erabatekoak, handiak, isuriaren teknikaz eginak. Erakusketaren parterik handiena Guggenheimekiko kontratupuan zegoelarik, lan bakan batzuk besterik ez zeuden saltzeko, Pollocken finantza-egoera larria arindu zezaketenak. Bill Davis etorri zitzaion erreskatara, eta *Kometa* (*Comet*, 1947) erosi zuen, 250 dolarretan, erakusketa zabalik zen bitartean eroslea izan zuen lan bakarra⁷⁰. Guggenheimi idatzi zion gutun batean, prentsako kritikari leporatu nahi izan zion salmenta-falta Parsonsek, nahiz eta zalantzarik ez zuen izan bere kezka adierazteko bere eginkizunaren tamainaz eta Guggenheimen kontratu hertsatzaileaz: “Oso kezkatua nago Pollock dela-eta. Margotzen jarraituko duela espero dut; haren finantzen egoera oso larria dirudi”⁷¹.

Hilabeteko soldataren faltari aurre egiteko, 1948ko otsailean bukatu baitzen, 1949an bi erakusketa egin zituen Pollockek Parsonsekin. Bi erakusketa haiek, hogeita hamar margolanetik gora guztira, oihal nahiz paperezkoak, isuriaren teknikan egindako aurrerabidearen esplorazio etengabea eskaintzen zuten, teknika hura izan baitzen Pollocken ekoizpenean nagusia edan gabe eman zituen bi urteetan. Bi erakusketek izan zuten arrakasta handia, bai kritikaren aldetik, bai finantzen aldetik. Urtarrileko lehen erakusketan oihal gaineke lau margolan saldu ziren, 1.500 dolarretan garestiena. Paperezko margolanak, 250 dolar bakoitza, bezero berriei (Fred Hauck, Daniel Longwell, Sue Mitchell eta 3M enpresen oinordeko Katharine Ordway) nahiz aspaldiko bezeroei (Edward Wales Root eta Lynne Thompson) saldu zitzaizkien, MoMA museoari saldutako lan batez gainera⁷². Pintura isuriz eginiko Pollocken margolan bikainek eragindako zalapartak bizi-bizi jarraitu zuen azaroan ere, 1949ko bigarren erakusketan, eta bertako artelanen erdia pasa saldu ziren; hiru obra izan ezik, lan txikiak ziren denak, ikusgarriak ordea, *all over* abstrakzioak, paper gainekeak. Urtearen hasieratik, haien prezioak 50 dolarretan igo ziren. Erosle batzuek ohiko bezeroak ziren, hala Dwight Ripley, zeinak *18. zenbakia* (*No. 18*, 1949) erantsi baitzion bere bildumari, eta Edward Root, zeinak *34. zenbakia* (*Number 34*, 1949) erosi baitzuen, *20. zenbakia* (*Number 20*, 1948) lanaren ondoan kide moduan ipintzeko agian, 1949ko urtarrileko erakusketan. Pollocken adiskide eta ia babeslea zen Alfonso Ossorio artista filipinarrak, *19. zenbakia* (*Number 19*, 1949) eta *33. zenbakia* (*Number. 33*, 1949) erosi zituen⁷³. Eta garrantzitsuagoa zena, hirugarren lan bat segurtatu zuen MoMAk bere bildumarako, *1A zenbakia* (*Number 1A*, 1948), 3.000 dolar ordainduz, %15eko museo-deskontuarekin⁷⁴. Hona zer galdetu zuen Pollocki buruz, abuztuko alean, nazio osora heltzen zen *Life* aldizkariak: “Ameriketako Estatu Batuetako bizirik den margolari onena ote da?”, eta, seguru aski, horrek eman zien artistari berari eta haren bildumazale-inguru gero eta zabalagoari konfiantza handiagoa bere trebetasunean, azaroko erakusketako salmenta bizkorrek erakutsi zuten bezala.

Pollockek Parsons-en galerian egin zuen laugarren bakarkako erakusketa (1950eko azaroak 28–abenduak 16), berriz ere, urte bateko ekoizpenari buruzkoa izan zen. Guztira, 32 lan ziren, haien artean orduan jada famatuak ziren margolanak, nola ziren *1. zenbakia (Izpiliku-lainoa)* [*Number 1, 1950 (Lavender Mist)*], *Udazkeneko erritmoa (30. zenbakia, 1950)* [*Autumn Rhythm (Number 30, 1950)*] eta *Bat (31. zenbakia, 1950)* [*One (Number 31, 1950)*], eta zorutik sabairaino zeuden zintzilikatuak. Muralen neurriko margolan haiek hainbat eratako erreakzioak eragin zituzten, eszeptizismoaren eta estimazio epelaren artekoak. Haietatik, *Izpiliku-lainoa* izenekoak bakarrik aurkitu zuen eroslea, prezio-erdian uzteko konbentzitu baitzuen Ossoriok Parsons, 1.500 dolar⁷⁵. Halako lan handiek oraindik ere tokia aurkitu behar zuten etxeen barruan, eta denbora behar zen etxe pribatuek halako neurriko artea egokitu zezaketen eraikinak altxatzen edo berregiten hasi ziren arte. Pollocken margolan txikienek bildumazalek erakartzen jarraitu zuten, nolanahi ere, eta sei lan txiki, 300 dolarreko prezioarekin bakoitza, eta tarteko neurriko lau margolan saldu ziren⁷⁶.

Life aldizkariako artikuluak ekarri zion ospeak eta 1949ko erakusketen arrakastak zoratu egin zuten Pollock. 16.000 dolar baino gehiago irabazi zituelarik 1949 eta 1950 bitartean, nabarmenkeriaz bizi zen, luxuzko trajeak erosiz, kanpoan afalduz sarri eta bere oihaletarako pintura akriliko garestia erosiz. 1951ko azaroaren 26tik abenduaren 15era arte antolatu zuen Pollockek bere bosgarren eta azken erakusketa Parsonsekin. Aldaketa estilistiko erabatekoa eginez, hamasei margolanak osatzen zuten, urte hartan sortuak: diluitutako esmalteko pintura beltza erabili zuen, zuzenean nahiz tantaka isuria kotoi lodizko oihale inprimatu gabea, hura baitzen haren sinadura-teknika. Margolan kolorebakar haien bitartez, litekeena da Pollockek aurre egitea bere teknikarekiko balizko neke pertsonalari, eta alde batera uztea *all-over* teknikako margolanek beren indarra galdu zutelako kritika gero eta zabalagoa⁷⁷. Galeriatik txostenetan zuloak daudelarik, ezin dugu jakin zenbat lan saldu ziren gordailuan utzi zirenetatik. Sei salmenta ageri dira txostenetan, Pollocki urte osorako 2.000 dolar ere eman ez zizkietenak; hau da, mikaztuta eta atsekabetuta utzi zuen irabazi guztiz murrizta eskuratu zuen⁷⁸. Sinetsita beste galeria batek gehiago lagunduko ziola bere karreran, amorraldi batean, mehatxu egin zuen berehala utziko zuela Parsons, urteko akordioa bukatu ere baino lehen⁷⁹.

“Fifteen Americans”, Dorothy C. Miller-en erakusketa 1952ko udaberrian zabaldu zenean, non eta hiriko modernitatearen zentro ohoragarrian, Museum of Modern Art-en, burutu zen bi emakumeen misioa. Izan ere, erakusketa hark espresionismo abstraktuaren onespren instituzionala aldarrikatzen zuen⁸⁰. Salbuespen gutxi batzuekin, artelanak Betty Parsons Galleryk eskainitakoak ziren, eta era horretan indartu egin zen Parsons-en posizioa Lau Zaldunen arte-merkataria gisa. Newman, nolanahi ere, ez zen haien artean ageri, bai gero eta alde handiagoa zegoelako lau artisten artean, bai Newman artearen mundutik erretiraturik zebilelako. Artistek —beren egoak bultzaturik, eta beren balioaren jakinaren gainean egoteak bateratuta— margolanen salmentaren arabera neurtzen zuten beren arrakasta, onspren publikoaren errefentzia-puntu moduan ikusten baitzuten. Parsons-en galeriaren 1951ko denboraldiaren hasieran, Lau Zaldunak (baita Newman ere) eskaera ezohiko —ez bazen interesatu— batekin inguratu zitzaizkion hari. Eskatu zioten alde batera uzteko bere galeriatik beste artistak, eta bete-betean kontzentratzeko laurak ordezkatzeko. Leialtasunak eta kidetasunak urratuta, eta irabazi seguruen gainetik nahiago zuelako arte aurrerakoa, ataka larrian aurkitu zen Parsons. Haren finantzak mugatuak baitziren, ezin zituen Lau Zaldunak hilabeteroko soldatekin diruz lagundu, Kootzek eta Janisek bezala⁸¹. “Egiaz nahi zuten nirekin geratu, baina ezin zuten”, esan zuen Parsonsek⁸². Lehendabizi Pollock, gero Still, eta azkenean, 1954ko udaberrian, Rothko, hirurak joan ziren Sidney

Janis Galleryra. Haien itxaropenengatik eta Janisen diru-laguntza esku-zabalengatik ere, artisten ordezkari berriak, zeinak lehenago ehungintzan baitziharduen, eta, hortaz, arte-merkataritzara jo baino lehen bildumazalea zen, ez zituen ez prezioak berehala igoarazi, ez salmenta gehiago erakarri. Hala ere, Janisek etekin handia atera zien Guggenheimen eta Parsons en eginahal eta lan handiari, merkatu bideragarri bat sortu baitzuten biek lehen ezer ere ez zegoen tokian.

Pollocken goraldi meteorikoa 1956ko abuztuaren 11n bukatu zen, mozkorra zihoala izan zuen auto-istripu hilgarri batean. 44 urterekin hil zelarik, haren lanaren eskariak ugaltu eta prezioak igo egin ziren⁸³. Urte batzuk geroago, Parsonsek bakeak egin zituen geratzen ziren hiru Zaldunekin, eta haien eskariak arrazionalizatu zituen: “Ez da nire izateko modua lau artista bakarrik edukitzea. Oso lorategi handia lantzea gostatzen zait, aurkitzen badut”⁸⁴.

Hamarkada bat ere igaro ez zen arren Pollockek 1943an *Art of This Century*n bere lehen erakusketa egin zuenetik Parsonsekin egin zuen azkenera arte, 1951n, aldaketa handi bat izan zen bildumatze-ereduetan eta arte-estiloetan. Guggenheimek “surrealista abstraktu” gisa aurkeztu zituen Pollock eta haren garaikideak, eta Parsonsek haien margolan abstraktuen lorpenak kaleratu zituen. Haien bi galeriek euskarri eta babes etengabea eman zioten abangoardiako arte hari. Artista amerikar berriek hasieran eta luzaroan erantzun kritikoa izan bazuten ere, eta ospe zabala denborarekin baizik eskuratu ez zuten arren, hasieran salmentak tarteka-tarteka egiten zituzten. Eginahal handiak eginez, adoreaekin eta oldarrarekin, eta konfiantza guztiz sendoa agertuz artista bakoitzaren talentuan, artista bakoitzak azkenean izango zuen finantza-arrakasta sorrarazi zuten Peggy Guggenheimek eta Betty Parsonsek. Beren gustuan eta iritzietan konfiantza handia zutelarik, erabakimen sendoz —eta jarduteko adorea— bi emakumeok eginkizun erabakigarria izan zuten modernotasunaren historian eta espresionismo abstraktuaren sorreran.

Bi emakumeek prestatu zuten bidea lehen urte haietan, espresionismo abstraktua indarra irabazten ari zenean, bildumazaleak eta komisarioak arte hura, ikusten ez ezik, ulertzen ere ikasten ari zirenean. Bata eta bestea gabe, artista haiek ez zuten aurrera egingo, edo, agian, geroago arte ez zuten onespentik lortuko; betiko ere utziko zuten margolaritza batzuek, salmenten bidez bizimodua atera ezinik. *Art of This Century* urrutiko agertoki bat izan bide zen, europar modernitatearen aztarrena New Yorken sortzen ari zen arterik aitzindarienera zabaltu zuena, baina Betty Parsons Galleryk, inondik ere hura baino garrantzi gutxiagokoa ez zena, euskarri bat eman zien amerikar arte berrian interesatuak zeuden adituei. Estiloan aldeak izanik ere, ez bata ez bestea ez zen lotsatzen bere aukerak defendatzeko orduan. Parsonsek behin iragarri zuen bezala: “Borrokarako prestatu nintzen, neure burua defendatzera, nik artilleria astuna deitzen nuenaren erreakzio negatibo mordo batetik [...] adineko jende hura, Frantziatik etorritakoa besterik erosten ez zuena. Dama bat hain zakarra izan zen nirekin, non esan bainion azkenean: ‘Hara hor igogailua. Minutuoro jaisten da’”⁸⁵.

Bata eta bestea hil ziren unerako (Guggenheim 1979an eta Parsons 1982an), ikaragarri hazia zen artearen mundua, New Yorken bereziki. Baina 1940ko hamarkadan, abentura hari ekin ziotenean, arte-merkataria ziren beste emakume aitzindari batzuen bide berari jarraitu zioten. Edith Halpert, Antoinette Kraushaar eta Marian Willard ziren haietako batzuk⁸⁶. Eredu gidari gutxi zutelarik, aitortu behar litzaieke Guggenheimi eta Parsons en izan zuten begi luzea eta konpromisoa espresionismo abstraktuaren estilo sortu berria elikatzen. Arriskatu egiten ziren, aitzindariak izan ziren, baina, batez ere,

gizonek menderatzen zuten artearen munduan, emakume boteretsuak izan ziren. Amerikako menderdiko arte-enpresario nagusietako bi izan ziren, eta artisten karrerak egin zituzten.

[Itzultzailea: Koro Navarro]

Oharrak

Peggy Guggenheim eta Betty Parsons PG eta BP moduan aipatuko dira ohar hauetan, eta BPG moduan emango da Betty Parsons Gallery delakoa.

Eskerrak eman nahi dizkiet Christy MacLear, Robert Rauschenberg Fundazioaren zuzendari exekutiboari, oharkabeen bezala saiakera honen titulua iradokitzeagatik, eta Jillian Suarez, Solomon R. Guggenheim Museoko liburuzain elkartuari, nire liburutegi-premia amaitezinei emandako erantzun eraginkorrenagatik.

1. BP, ahozko elkarriketa, Paul Cummingsek egina, 1969ko ekainaren 4an eta 9an, BPGren txostenak eta dokumentu pertsonalak, ca. 1920–91, gehienak 1946–83 bitartekoak, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institute, Washington, orririk ez. Baimenaz erreproduzitua. Eskerrak eman nahi dizkiot William Rayner, Betty Parsons-en Ondasunen administratzaileari, elkarriketa horren aipuak egiteko baimena emateagatik, eta Cathy Gaines, AAA-ko Artxibozain Ikuskariari, bere laguntzagatik. [\[itzuli\]](#)
2. PGek arte modernoko museo bat zabaltzeko zuen asmo sendoa aipatu zuen behin, esanez “laster izango zela nire bizitzako sustraia”. Ikus PG Emily Coleman-i, datarik gabe (1939ko apiril hasiera), Emily Holmes Colemanen Papers, Special Collections, University of Delaware Library, Newark, Delaware. BPek sarritan azpimarratu du arte-merkataria izatea zela bere patua. Ikus BP, Laura de Coppetek eta Alan Jonesek aipatu zuen (argit.), *The Art Dealers: The Powers Behind the Scene Tell How the Art World Really Works*, New York, 1984, 21. or. [\[itzuli\]](#)
3. Dirudienez, erosle bakar batek erosi zituen Willem de Kooningen *Elkartrukea* (*Interchange*, 1955) 300 milioi dolarretan eta Jackson Pollocken *17A zenbakia* (*Number 17A*, 1948) 200 milioi dolarretan, 2016aren hasieran. Hauek dira beste salmenta garrantzitsu batzuk: Mark Rothkoren *6. zk. (morea, berdea eta gorria)* [*No. 6 (Violet, Green, and Red)*, 1951], dirudienez 186 milioi dolarretan erosi zena 2014an; Jackson Pollocken *5. zenbakia, 1948* (*Number. 5, 1948, 1948*), 140 milioi dolarretan erosi 2006an; Willem de Kooningen *Emakumea III* (*Woman III*, 1952–53), 137,5 milioi dolarretan saldua 2006an; eta Barnett Newmanen *Anna's Light* (1968), dirudienez 105,7 milioi dolarretan saldu zena 2013an. [\[itzuli\]](#)
4. Calvin Tomkinsen ageri da BPen artista hauen deskribapena, “Apokalipsiko Lau Zaldunak” direla esanez: ‘Betty Parsons: A Keeper of the Treasure,’ *The New Yorker*, 1975eko ekainak 9, 54. or. [\[itzuli\]](#)
5. 1913ko Arte Modernoko Nazioarteko Erakusketa, Amerikar Margolarien eta Eskultoreen antolatua, 69th Regiment Armory-n egon zen zabalik, 1913ko otsailaren 17tik martxoaren 15era arte. [\[itzuli\]](#)
6. Art of This Century galeria ireki baino lehen hasi zen haien arteko erlazio profesionala, Vailen hiru botila eta Francis Picabiaren *Margolan oso bitxia lurlean* (*Très rare tableau sur la terre*, 1915) utzi zizkionean PGek BPi Wakefield Bookshop Galleryren 1942ko udako talde-ikusketarako. Ikus BPen artxiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 38. kutxa, 16. karpeta. [\[itzuli\]](#)
7. 1932an dibortziatu ziren, baino lau urte lehenago banatuak ziren. [\[itzuli\]](#)

8. Art of This Centuryrentzako prentsa-oharra, datarik gabe (1942ko urriaren 20aren inguruan), New York Public Library Pamphlet Box, AAA, N-429 mikrofila: 159-60, faksimilean erreproduzitua hemen: Susan Davidson eta Philip Rylands (argit.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, New York, 2004, 178-79. or. [\[itzuli\]](#)
9. Lee Hall, *Betty Parsons: Artist, Dealer, Collector*, New York, 1991, 65. or. [\[itzuli\]](#)
10. Hall 1991, 78-79 or. Ironikoa bada ere, espresionismo abstraktuko margolan askoren neurriak esan nahi zuen Pollock, Rothko eta Stillen erakusketan koadroak oso estu ipiniak egoten zirela. [\[itzuli\]](#)
11. Tomkins 1975, 45. or. [\[itzuli\]](#)
12. Tomkins 1975, 52. or. [\[itzuli\]](#)
13. Peggy Guggenheim, *Out of This Century: Confessions of an Art Addict*, New York, 1979, 320. or. [\[itzuli\]](#)
14. BP, Coppet eta Jonesen aipatua, 1984, 22. or. [\[itzuli\]](#)
15. John P. O'Neill (argit.), *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews*, Berkeley eta Los Angeles, 1990, 103-04 or. [\[itzuli\]](#)
16. O'Neill 1990, 96-98 or. [\[itzuli\]](#)
17. Erakusketa haren aurretik, Colonen aurreko harrizko eskulturen erakusketa bat (1944ko maiatzak 16-ekainak 5) antolatu zuen Newmanek Wakefield Bookshop Galleryn, BP bertako arduraduna zenean, eta BPGren azken kokapeneko inaugurazio-erakusketako hitzaurrea idatzi zuen; iraniar Amlash eskulturari eskainia zen erakusketa hura (1963ko irailak 23-urriak 26). [\[itzuli\]](#)
18. Barnett Newman, 'The Ideographic Picture,' 1947ko urtarrilak 20-otsailak 8, BPGren artxihoak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 18. kutxa, 40. karpeta. [\[itzuli\]](#)
19. Ikus, adibidez, BPk Burton Tremaine andreari, 1950eko otsailak 1, BPGren artxihoak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 11. kutxa, 9. karpeta. Tremainetarrek *Euklidear amildegia* (*Euclidean Abyss*, 1946-47) erosi zuten lehenago. [\[itzuli\]](#)
20. *Isiltasunaren amaiera* (*The End of Silence*, 1949) Frances Cohen-ek erosi zuen, Newmanen etxean miretsi baitzuen lana. Eskerrak ematen dizkiet Heidi Colsman-Freyberger, Barnett Newman Fundazioaren zuzendari exekutiboari, eta Shawn Roggenkamp Fundazioaren artxihozainari, beren ikerketa-laguntzagatik. [\[itzuli\]](#)
21. Ahozko elkarrizketa BPekin, Paul Cummingsek egina, 1969ko ekainaren 4an eta 9an, BPGren artxihoak eta dokumentu pertsonalak, AAA, orririk ez. Carol Mancusi-Ungaro arte-arduradunak argi erakutsi du ez dela bandalismo-froga fisikorik ageri erakusketan dauden margolanetan, nahiz eta prentsa bere garaian bandalismoaz mintzatu. Ikus Carol Mancusi-Ungaro, 'The Paintings of Barnett Newman: Involved Intuition on the Highest Level', in *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*, New York eta Hartford, Connecticut, 2004, 140. or., 152. oharra. [\[itzuli\]](#)
22. Ann Temkin, 'Barnett Newman on Exhibition,' in *Barnett Newman*, erak. kat., Philadelphia Museum of Art, 2002, 40. or. Ikus halaber James Lawrence, 'New Information on Barnett Newman's Exhibition History', *The Burlington Magazine*, 150, 1264, 473-77. or. [\[itzuli\]](#)
23. BPk Clyfford Still-i, 1951ko maiatzak 11, BPGren artxihoak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 11. karpeta. [\[itzuli\]](#)
24. *Zerumuko argia* (*Horizon Light*, 1949) 1.500 dolarretan erosi zuen 1958ko maiatzean Jeanne Reynal artistak (BPen artista-zerrendan sartu zen 1959an). *Abraham* (1949) 5.000 dolarretan erosi zuen 1959ko martxoan

- Philip Johnsonek MoMArentzat. Londresko Arthur Tooth & Sons galeriarekin zituen harremani esker, BPek *Eva* (Eve, 1950) saldu zion haren bezero nagusietako bati, zeina E. J. Power Murphy Radioren fundatzailea baitzen. [itzuli]
25. Erakusketaren premisa (1944ko apirilak 11–30) lehendik Estatu Batuetan aurkeztu ez zen lan bakarra erakusgai jartzea zen. Rothkok *Ehorzketa I* (*Entombment I*, 1943) edo *Ehorzketa II* (*Entombment II*, 1944) eraman zuen. Erakusketa, aldi berean, Motherwellen eta Pollocken Art of This Century galeriako lehen aurkezpena izan zen. [itzuli]
26. PG David Porterri, Edwin David Porter Papers, 1929–69, AAA, N/70-28 mikrofilma: 72–74. [itzuli]
27. Ikus 'Art of This Century Sales of Art Works for the Year Ended December 31, 1945' eta 'Art of This Century Sales of Art Works for the Year Ended December 31, 1946,' Bernard and Rebecca Reis Papers, Research Library Special Collections & Visual Resources, The Getty Institute, Los Angeles (zati batzuk bikoiztuak daude Bernard J. Reis Papers izenarekin, 1934–79, AAA). [itzuli]
28. PGek 1946an San Franciscoko Arte Museolari emandakoa da margolana, lehendabizi maileguz bidali ondoren. 1962an Rothkok *Titulurik gabea* (1960) obraz trukatu zuen. Eta, bere aldetik *Zurrumbilo geldoa itsas ertzean* (*Slow Swirl at the Edge of the Sea*) eman zion Mell bere emazteari, zeinak hil zen arte eduki baitzuen (1970); orduan, herentziaren arabera, MoMAri eman zion. [itzuli]
29. Hitzaurrea, *Mark Rothko*, erak. kat., Art of This Century, New York, 1945. [itzuli]
30. 1944ko azterlan baten arabera, beren lehen artelana erosten zuen jendeak erosi zuen aurreko urtean saldutako margolanen heren bat. Bildumazaletasuna ez zela jadanik milioiunaren pribilegioa (edo haren emaztearena edo oinordekoarena) zioen azterlan hark. "Bildumazale" berri hark berrogeita bost urte baino gutxiago zuen, goi-erdi mailako profesionala zen, eta pentsatzen zuen gauza abertzalea zela amerikar artisten artelanak erostea. Ikus Aline B. Louchheim, 'Who Buys What in the Picture Boom', *ARTnews*, 43, 9, 1944ko uztailak 1, 12–14, 23–24. or. [itzuli]
31. San Francisco Museum of Art-ek erosi zuen *Oroimenaren garroak* (*Tentacles of Memory*, 1946) lana, 150 dolarretan. John Ciampik erosi zuen *Arbasoen arrastoa* (*Ancestral Imprint*, 1946), baina prezioa ez da ezagutzen. PGek erosi zuen *Immolazioa* (*Immolation*, ca. 1946), 162., dolarretan, BPk % 15eko deskontu profesionala egin baitzion PGi; berak eduki zuen 1960ra arte. [itzuli]
32. Brooklyn Museok *Magia-ontziak* (*Vessels of Magic*, 1946) erosi zuen 1947an. Beste erosleen artean zeuden: Maineko Miss Adelaid Pearson, zeinak *Magia-lanabesak* (*Implements of Magic*, 1945) erosi baitzuen; San Franciscoko Mr William Folger-ek *Iragarpena* (*Omen*, ca. 1946) erosi zuen; eta Londresko Dennis Coheeren emazteak, *Sorginkeria* (*Incantation*, 1946). [itzuli]
33. Mark Rothko Louis eta Arnette Kaufmani, 1946ko maiatzak 17, Louis Kaufman Papers, AAA, James E. B. Breslinek hemen aipatua: *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, 1993, 250. or. [itzuli]
34. Halako lan bat, *Jainko eta txorien iragarpenak* (*Omens of Gods and Birds*, 1944/45) erosi zuen Edward Root arte-irakasle eta bildumazaleak 400 dolarretan. Fakturaren data 1947ko urtarrilaren 28a da; ez dakigu BPek PGi komisorik ordaindu ote zion salmenta harengatik. [itzuli]
35. 1947ko erakusketatik, Whitneyk *Ehorzketa I* (*Entombment I*, 1946) gouachea erosi zuen 150 dolarretan, eta Jermyne MacAgy, San Franciscoko Ohorezko Legioaren California Jauregiko Zuzendari Laguntzaileak, eta orobat PGen bezeroa zenak, *Irudi astrala* (*Astral Image*, 1946) erosi zuen. 1948ko erakusketatik, E Cohen senar-emazteek *10. zk. (No. 10, 1948)* erosi zuten, eta Edward Rootek *11. zk. (No. 11, 1947)* erosi zuen. [itzuli]
36. Paul Mocsanyi, 'Art in Review', *United Press Red Letter News Feature*, 1949ko apirilak 14–15, orririk ez. [itzuli]
37. Beste margolanak saldu zitzaizkion Heywood Cutting Chicagoko Diseinu Institutuko irakasleari, zeinak erosi baitzuen *19. zk. (No. 19, 1949)* 750 dolarretan; Reynali, hark, lehenago BPi *9. zk. (No. 9, 1949)* erosi ziolarik,

- erakusketarako utzi baitzuen. Walter Bareiss afrikar bildumazale ezagunak 13. zk. (No. 13, 1949) erosi zuen 600 dolarretan, eta Stephenson Burkek 22. zk. (No. 22, 1949), 900 dolarretan. [\[itzuli\]](#)
38. Margolanak titulu originalaz daude aipatuak, erakusketako katalogoan ageri diren bezala. [\[itzuli\]](#)
39. Ellen Bransten BPi, 1950eko urriak 22, BPGren artxiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 15. kutxa, 48. karpeta. [\[itzuli\]](#)
40. Stuart Preston, 'Chief Abstract', *New York Times*, 1951ko apirilak 8, 2. saila, 9. or. [\[itzuli\]](#)
41. Erakusketako bost lan (1, 4, 8, 9 eta 11 zenbakiak) Janisi bidali zitzaizkion geroago, eta hark denak saldu zituen. Janisek segurtatu zion Rothkori: "Bizitzeko behar duzunaren halako lau ez baduzu lortzen gurekin zauden lehenengo urtean, ez zaitugu nahi". Ikus Breslin 1993, 337. or. [\[itzuli\]](#)
42. Salmenta instituzionala 10. zk. (No. 10, 1950) izan zen, Johnsoni, zeinak MoMAri dohaintzan eman baitzion. Alfred H. Barr Jr, museoko zuzendariak bultzatu zuen Johnson koadroa erostera, patronatuko kideek ez zutela erosketarik onartuko uste baitzuen hark. Kezka hura ez zen funtsik gabea; erosketaren bileraren ondoren, A. Conger Goodyearrek dimisioa eman zuen patronatuan. Honetaz gehiago jakiteko, ikus Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr, Jr: Missionary for the Modern*, New York, 1989, 237 or., eta Russell Lynes, *Good Old Modern: An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art*, New York, 1973, 298–99 or. Hurrengo urtean burutu zuen BPek bigarren salmenta instituzionala, agian Rootek lan hura bereziki maite zuela- eta hark bultzatuta, Munson-Williams-Proctor Institute-ri, Ithaca, New York, zeinaren kidea baitzen Root, eta 18. zk. (No. 18, 1951) erosi zuen. Salmenta pribatuak izan ziren Tremaine andreari, hark erosi baitzuen 6. zk. (No. 6, 1949) 1950eko uztailen eta No. 8 (1952) 1953ko martxoan, eta Seattleko Virginia eta Bagley Wright bikote ezkonberriari, haiek 10. zk. (No. 10, 1952) erosi baitzuten. [\[itzuli\]](#)
43. Clyfford Still, 'Notes and Letters', *Clyfford Still*, erak. kat., Metropolitan Museum of Art, New York, 1979, 21. or. [\[itzuli\]](#)
44. Saloia 1945eko urriaren 6tik 29ra bitartean luzatu zen eta bertan erakusgai jarritako Still-en koadroa *PH-314* (1945) izenburuarekin aipatzen da, egun Denverreko Clyfford Still Museum-en dago. Eskerrak eman nahi dizkiot Clyfford Still Museum-eko Bailey Harberg Placzek-i, arte-arduradun laguntzailea eta bildumen arduraduna, eta Kate Landers-i, bertako artxibategiko laguntzailea, museoaren funtsei buruz nituen galderak erantzuteagatik. [\[itzuli\]](#)
45. PGk Herbert Read-i, 1946ko otsailak 2, University of Victoria (British Columbia), Bilduma Bereziak, Herbert Read Collection, Korrespondentzia, 61.80.3. [\[itzuli\]](#)
46. Egun *Titulurik gabea* dena *Autorretratu*a izenburuaz sartu zen erakusketa-zerrendan. Still-ek geroago bi salmentak egin zirela konfirmatu zuen, nahiz eta urteko finantza-txostenean jasota ez geratu. Ikus Clyfford Still-en aipua Virginia M. Dortch-en, *Peggy Guggenheim and Her Friends*, Milan, 1994, 122. or. PGk lan hori dohaintzan eman zion San Francisco Museum of Art-i 1945ean. [\[itzuli\]](#)
47. Robert Motherwell, "Concerning the Beginnings of the New York School: 1939–1943. An Interview with Robert Motherwell, Conducted by Sidney Simon in New York in January 1967", *Art International*, 11, 6, 1967ko uda, 23. or. [\[itzuli\]](#)
48. BP Clyfford Stilli, 1947ko martxoak 8, BPGren erregistro eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 11. karpeta. Argi eta garbi Still haserre zebilen PGk eta haren laguntzaileak bisitariek errazago identifikatzeko bere lanei jarritako titulu kanpaitsuak zirela-eta. Ikus Marius Bewley Dortch-en aipatua 1994, 115. or. [\[itzuli\]](#)
49. Urte batzuk pasa ziren bezeroek Stillen lanen eskuragarritasunari buruz galdetu aurretik. Ikus Emily Tremain-ek BPri, BPGren artxiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 11. karpeta. [\[itzuli\]](#)

50. "Egun batzuk barru emakume gazte bat joango zatzazu galerian daukazun nire koadro zahar horiek biltzera. Merkatutik atera nahi ditut". Clyfford Stillek BPri, 1948ko irailak 17, BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 11. karpeta. [\[itzuli\]](#)
51. Clyfford Stillek BPri, datarik gabea (ca. 1950ko martxoa), BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 11. karpeta. [\[itzuli\]](#)
52. BPk Clyfford Stilli, 29 June 1950, BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 11. karpeta. [\[itzuli\]](#)
53. BPk Clyfford Stilli, 1953ko abenduak 15, BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 17. kutxa, 12. karpeta. Azkenean, Stillek ez zuen inoiz erakusketarik egin Janisekin. [\[itzuli\]](#)
54. BP, Coppet eta Jonesen aipatua, 1984, 21. or. [\[itzuli\]](#)
55. Ben Heller, etxegintzako eta ehungintzako enpresagizonak, askoren esanetan espresionismo abstraktuaren bilduma garrantzitsua batzen ari zen eta hark erosi zuen 2. zk. (No. 2, 1949) 1956ko irailan, 2.000 dolar ordainduta; koadro hori bera BPGk egindako Stillen bigarren erakusketan egon zen salgai 900 dolarretan. Arthur Jeffressek (geroago Londresko Hanover Gallery-aren jabea izan zena baina garai horretan Arthur Tooth & Sons-en bezeroa zena) 3.300 dolar eskaini zituen Stillen 21. zk. (No. 21, 1948) eta Pollocken *Udaberriko banderak* (*Banners of Spring*, 1946) koadroengatik, baina BPeke beste 300 dolar gehiago atera nahi zituen, azkenean 1.800 dolar lortu zituen koadro bakoitzeko. Hurrengo urtean, bezero anonimo baten izenean Tooth & Sons-ek 1. zk. (No. 1, 1951) erosi zioten 2.000 dolarretan, baita Pollocken beste olio-pintura bat ere. [\[itzuli\]](#)
56. *Horma-irudia* (*Mural*) lanari buruzko argibide gehiago, ikus *Jackson Pollock's Mural: The Transitional Moment*, erak. kat., J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2014, eta David Anfam, *Jackson Pollock's Mural: Energy Made Visible*, Londres eta New York, 2015, bi liburu horietan Francis V. O'Connor-ek bere entseguan adierazitako ondorio batzuk zuzentzen dira. Francis V. O'Connor, 'Jackson Pollock's Mural for Peggy Guggenheim: Its Legend, Documentation, and Redefinition of Wall Painting', Davidson eta Rylands-en liburuan, 2004, 150–69. or. [\[itzuli\]](#)
57. Art of This Century hainbat artisten ordezkari bakarra zen (Baziotes, Joseph Cornell, David Hare, Motherwell eta Vail esaterako) baina ez zuten kontraturik eta ez zuten lansaririk jasotzen. [\[itzuli\]](#)
58. *Jackson Pollock* erakusketan (1950eko uztailak 22—abuztuak 15) PGen bildumako 23 lan erakutsi ziren. Ikus *Jackson Pollock in Venice*, erak. kat., Museo Correr, Venezia, 2002. [\[itzuli\]](#)
59. PG esan zuen Pollocken hemezortzi lan dohaintzan eman zituela. Ikus Guggenheim 1979, 316–17 or. Beharbada kopuru zehatza aipatzerakoan oker zegoen. Izan ere, 1947 eta 1958 urteen bitartean, hamar erakundeei egindako hamabost dohaintza dokumentatu dira orain arte. Hamar koadro eta paper gaineko lan bat gorde zituen. [\[itzuli\]](#)
60. 'Young Man from Wyoming,' *Art Digest*, 18, 1943ko azaroak 1, 11. or. [\[itzuli\]](#)
61. Museoak ez zuen erosketa gauzatu (600 dolarretan) 1944ko udaberria arte, ziur asko Patronatuko kideek haien desadostasuna adierazi zutelako. Ikus Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr Jr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts, 2002, 458. or., 56. oharra. [\[itzuli\]](#)
62. Saldutako beste margolan batzuk hauek izan ziren: *Isipilu magikoa* (*The Magic Mirror*, 1941), Reynalek erosi zuena; *Zauritutako animalia* (*Wounded Animal*, 1943), Thomas B. Hess-ek erosi, gerora ARTnews-eko editorea izango zena; eta *Isuridun konposizioa II* (*Composition with Pouring II*, 1943), eta Dwight Ripley poeta eta botanistak. Saidie A. May-k, Baltimore Museum of Art-aren babesleetro bat, *Ur-hegaztiak* (*Water Birds*, 1943) erosi zion BPri 1948an. Azken hiru lan horiek *Titulurik gabea* bezala agertzen ziren erakusketako liburuxkaren zerrendan. PGk *Ilargi-emakumea* (*The Moon Woman*, 1942) margolana aukeratu zuen bere bildumarako eta Pollockek katalogoaren egile James Johnson Sweeneyri oparitu zion *Gatazka* (*Conflict*, ca.

- 1943). Marrazkiak, berriz, PGren lagunek erosi zituzten den-denak, besteak beste Barbara Reisek, PGren kontulariaren alaba artista, Davidson Taylor andreak; Elliott jaunak; eta Paul Osbornek. Kenneth Macphersonek bi marrazki erosi zituen, horien artean denetan garestiena, 225 dolarretan. [\[itzuli\]](#)
63. Peggyk marrazkia dohaintzan eman zuen edo saldu zuen, ez dakigu noiz. Egun New Yorkeko Morgan Library and Museum-en dago. [\[itzuli\]](#)
64. Bill Davis-ek erosi zuen *Totema: I. ikasgaia* (*Totem Lesson I*, 1944) 175 dolarretan eta Bernard Reisek *Gaueko zeremonia* (*Night Ceremony*, 1944). Paper gaineko lanak honako hauek erosi zituzten: Dial Pressek erosi zituen 75 dolarretan; Evangeline Zalstem-Zalesky printzesak (jaiotzez Evangeline Johnson, Johnson & Johnson inperioaren aberastasunen oinordekoa) ere bai 175 dolarretan; Bill Davisek (bi erosi zituen) 100 eta 200 dolarretan eta Dwight Ripleyk (hiru erosi zituen), 125 dolarretan bakoitza. [\[itzuli\]](#)
65. Lydia Winston Malbin, Dortchen aipatua, 1994, 117. or. Malbinek agian prezioa gaizki gogoratzen zuen, 1946ko finantza-txostenetan lana 225 dolarretan saldu zela diote. [\[itzuli\]](#)
66. Erosleen artean hauek zeuden: San Frantziskoko bankari W. W. Crocker; MoMA diseinu arloko buru Monroe Wheeler; Selden Rodman poeta eta arte-historialaria; Lyndon izeneko teniente bat; Arthur Jeffress; Olsen jauna; Alan Wolfe (bi erosi zituen). Floridako Palm Beacheko Society of the Four Arts kultur zentroak ere identifikatu gabeko lan bat erosi zuen. [\[itzuli\]](#)
67. Edith Halpertek PGi, 1947ko martxoak 20 March 1947, Downtown Gallery Records, 1824–1974, AAA, microfilm 5499:331. [\[itzuli\]](#)
68. Ikus PGk 1947ko maiatzak 5ean sortu eta sinatutako akordioa, BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 12. kutxa, 47. karpeta. [\[itzuli\]](#)
69. Garai honetan PG eta BPren artean egondako posta-trukerako, ikusi BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 12. kutxa, 47. eta 48. karpetak. [\[itzuli\]](#)
70. Beranduago PGk *Izar iheskor* (*Shooting Star*, 1947) lana trukatu zuen BPrekin, eta honek Dwight Ripleyri saldu zion data ezezagun batean. Ripleyk, azkenik, 16. zenbakia (*Number 16*, 1949) lanarengatik trukatu zuen, BPGko hirugarren erakusketan barne egondakoa. [\[itzuli\]](#)
71. BPk PGri, 1948ko otsailak 26, BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 12. kutxa, 47. karpeta. [\[itzuli\]](#)
72. Margolanak 1948ko 2., 3., 5. eta 18. zenbakiak ziren. 5. zenbakia (*Number 5*) Ossoriok erosi zuen; ikus Gail Levin, 'The Extraordinary Interventions of Alfonso Ossorio, Patron and Collector of Jackson Pollock and Lee Krasner,' *Archives of American Art Journal*, 50, 1/2, 2011, 4–19. or. Paper gaineko margolanak 4., 6., 14., 15., 19., 20. eta 23. zenbakiak ziren (denak 1948koak). Litekeena da Hauck-ek 19. zenbakia (*Number 19*) lana eskuratzeko erakusketa zabaldu baino lehen zuzenean artistari dirua ematea, 18. zenbakia, 1950 (*Number 18*, 1950, 1950) eskuratzekoan egin zuen bezala; salmentei buruzko argibideak aurkitzeko: ikus BPGren artxiiboak eta dokumentu pertsonalak, AAA, 4123:1152, 1157, 1160 eta 1170. [\[itzuli\]](#)
73. Edgar Kaufmann Jr, MoMA museoko industria diseinu arloko kritikari eta zuzendariak 12. zenbakia, 1949 (*Number 12*, 1949) eskuratu zuen; bildumagileek ere hainbat lan erosi zituzten: Dorothy Noyesek 17. zenbakia (*Number 17*, 1949), Priscella Peckek 15. zenbakia (*Number 15*, 1949), Abbott Kimbellek 28. zenbakia (*Number 28*, 1949), Theodore Dragonek, Ossorioren lagunak 30. zenbakia (*Number 30*, 1949), J. D. Rockefellerren emazteak 23. zenbakia (*Number 23*, 1949) eta Valentine Macyk 24. zenbakia (*Number 24*, 1949). Tremainestarrek 6. zenbakia (*Number 6*, 1949) erosi zuten, erakusketan erakutsi ez bazen ere galerian gordailuan zegoena. [\[itzuli\]](#)
74. 1A zenbakia (*Number 1A*, 1948) izan zen 1949ko bi erakusketetan egon zen bakarra. Bigarren erakusketan saldu ziren beste bi margolanak 4. zenbakia (*Number 4*, 1949), Ordway jaunari 500 dolarretan eta 9. Zenbakia (*Number 9*, 1949) 500 dolarretan, seguruaski Anthony Smith jaunari eta haren emazteari. [\[itzuli\]](#)

75. Ikus Steven Naifeh eta Gregory White Smith, *Jackson Pollock: An American Saga*, New York, 1989, 557 or. Prezio hori ez dago dokumentatua BPGren artxiboak eta dokumentu pertsonaletan, AAA. [\[itzuli\]](#)
76. Tamaina txikiko salmentak Los Angeles Museum of Art-ek erositako 15. zenbakia, 1950 (*Number 15, 1950*) eta Kaliforniako bildumagile Wright S. Ludingtonek erositako 25. zenbakia, 1950 (*Number 25, 1950*) izan ziren. Galeriaren txostenetan dauden hutsuneak direla-eta ezin da jakin nori saldu zitzaizkion 1950eko 13., 16., 18. eta 18. zenbakiak. Bitarteko tamaina zuten margolanak, 1950eko 5., 8., 10. eta 26. zenbakiak, 850 dolarretan bana saldu ziren; 26. zenbakia (*Number 26, 1949*) ez ezik, hori 500 dolarretan. 8. zenbakia (*Number 8, 1950*) Walter Bareissek erosi zuen. [\[itzuli\]](#)
77. Gavin Delahunty, 'Blind Spots: Jackson Pollock's Black Paintings', *Jackson Pollock: Blind Spots*, erak. kat., Tate, Liverpool, eta Dallas Museum of Art, 2015, 19. or. [\[itzuli\]](#)
78. Errekorreko salmenten artean 12. zenbakia (*Number 12, 1951*) dago, Stephen Burkek 650 dolarretan erosi zuena; 26. zenbakia (*Number 26, 1949*), 500 dolarretan eta 15. zenbakia (*Number 15, 1949*) 300 dolarretan saldu ziren (seguruaski aurreko prezioen arabera) eta 3. zk. *gouachea* (*Gouache No. 3*) 200 dolarretan; 22. zk. *marraskia* (*Drawing No. 22*) 150 dolarretan eta 15. *Zenbakia* (*Number 15*) 150 dolarretan. Azken bost lan horien erosleen izenak jakiterik ez dago, ez baita erregistrorik. [\[itzuli\]](#)
79. Parsonsek 1952. urte osoan galerian geratzea lortu zuen baina ez zituen erakusketarik antolatu bere lanarekin eta ofizialki Janisengana alde egin zuen urte horren amaieran. BPk Jackson Pollocki, 1952ko urtarrilak 31, Jackson Pollock eta Lee Krasnerren dokumentazioa, ca. 1914–84, AAA, 1. kutxa, 15. karpeta [\[itzuli\]](#)
80. Erakusketan (1952ko apirilak 9–uztailak 27) beste artista hauek zeuden barne: William Baziotas, Edward Corbett, Edwin Dickinson, Herbert Ferber, Joseph Glasco, Herbert Katzman, Frederick Kiesler, Irving Kriesberg, Richard Lippold, Herman Rose, Bradley Walker Tomlin eta Thomas Wilfred. Millerrek horrelako "Amerikarren" sei erakusketa antolatu zituen MoMA-n 1946 eta 1963 bitartean; horietan AEBn momentu horretan lanean ziarduten artista garaikideenak jarri ziren jendaurrean. [\[itzuli\]](#)
81. BPI, horren aurretik, Hans Hofmannek alde egin zion Kootzengana 1947an. [\[itzuli\]](#)
82. BPk esandakoa Rosalind Constablek *Time* aldizkarirako argitaratu gabeko elkarriketan, 1966ko urriak 3, zenbakirik gabekoa, Rosalind Constable Papers, Menil Archives, The Menil Collection, Houston. Eskerrak eman nahi dizkiet Menileko artxiboetako laguntzaile Don Quaintance eta Lisa Barkleyri bilduma hau aipatu zidatelako. [\[itzuli\]](#)
83. Adibidez, MoMAk *Udazkeneko erritmoa* (*Autumn Rhythm*) erosteko asmoa izan zuen Pollocken 1950eko erakusketan baina ezin izan zituen lortu galeriak eskatzen zituen 7.500 dolarrek. 1957an ordea, Pollock hil eta urte batera, Janisek Metropolitan Museum of Art-i saltzea lortu zuen 30.000 dolarreko errekorrezko prezioan. [\[itzuli\]](#)
84. BPk esandakoa Constablen elkarriketan, 1966. [\[itzuli\]](#)
85. BP, Coppet eta Jonesen aipatua, 1984, 21. or. [\[itzuli\]](#)
86. Edith Halpert-en Downtown Gallery 1926tik zegoen zabalik; Antoinette Kraushaarrek bere familiaren galerian (Kraushaar and Halpert) aritzen zen eta hasierako pintore amerikar modernoak erakutsi zituen, hasi Stuart Davisetik eta "Zortziak" talderaino; eta Marian Willardek egile garaikideagoak erakutsi zituen, besteak beste, David Smith eta Mark Tobey. Arte-saleroketa ogibide egin zuten beste bi emakume, Eleanor Wardek, haren Stable Galleryrekin, eta Elinor 'Ellie' Poindexterek, hemen aztertu dugun garaia baio beranduago ireki zituzten haien galeriak, 1953. urtean lehenengoak eta 1955ean besteak. [\[itzuli\]](#)

KRONOLOGIA

EDITH DEVANEY | CHRISTIAN WURST

1929

Abby Aldrich Rockefeller-ek (John D. Rockefeller Jr-en emaztea), Lillie P. Bliss-ek eta Mary Quinn Sullivan-ek Museum of Modern Art (MoMA) fundatu zuten New Yorken. Museoaren zuzendariak, Alfred H. Barr Jr-k, ia lau hamarkadaz jardun zuen MoMA-n.

Wall Street-ek porrot egin eta, ondorioz, Depresio Handia hasi zen AEBn (1929–39).

1930

Jackson Pollock-ek José Clemente Orozco-ren *Prometeo* (*Prometheus*, 1930) murala ikusi zuen Pomona College-n, Kalifornian. Udazkenean, New Yorkera iritsi zen Pollock eta Arts Students League-n sartu zen. Bertan, Thomas Hart Benton pintore erregionalistaren eskolak jaso zituen.

1931

Gertrude Vanderbilt Whitney-k Whitney Museum of American Art fundatu zuen bizi ziren artista estatubatuarren artea babestea helburu hartuta. Greenwich Village-ko West Eighth-en zabalduta zuten, New Yorken. Whitney Museum-en lehenengo urteko erakusketa hurrengo urtean egin zen.

1933

Black Mountain College (Iparr. Carolina) zentroa ireki zen. Alemaniako nazismoaren goraldiak eta Berlingo Bauhaus eskolaren itxierak eraginda, jazarpenetik ihesi, hainbat artista eta intelektual hartu zituen zentroak.

Josef Albers zen arte-programaren buru. Bertan, Espresionismo Abstraktuaren aurreneko belaunaldiko artista askok eman zituzten eskolak, besteak beste: Willem de Kooning, Franz Kline, Barbara Morgan, Robert Motherwell, Aaron Siskind eta Jack Tworkov. Clement Greenberg kritikaria izan zen irakasle gonbidatuetako bat.

De Kooning-ek Arshile Gorky ezagutu zuen.

Barnett Newman New Yorkeko alkatetzara aurkeztu zen.

1934

David Smith oxiazetileno-bonbona erabiliz hasi zen metalezko eskulturak soldatzen, AEBn egindako metal soldatuzko aurrenetakoak ziurrenez. Urte hartan aurkitu zuen Terminal Iron Works, Brooklyneko soldadura-enpresa bat.

Clyfford Still-ek Saratoga Springs hiriko Trask Foundation-en eman zituen udaldiak 1934. eta 1935. urte bitartean. Paisajismotik urrundu zen eta irudian kontzentratu zen. *PH-726* obran esaterako, ingerada distortsionatu nabariak ondoren landuko zituen formak iragartzen dizkigute. Still aurreneko artista izan zen Espresionismo Abstraktutik abstrakziorantz erabat eboluzionatzen.

1935

Roosevelt-en New Deal politikan, planetako bat Works Progress Administration (WPA) sortzea zen. Plan honek Federal Art Project (FAP) programa hartzen zuen barnean, 5.000 artistari lana emateko irakaskuntzan, mural-pinturan, diseinuan, eskultura publikoan eta argazkilaritzan. 1930eko hamarkadan jardunean zeuden espresionista abstraktu gehienek parte hartu zuten. Artistak babesteko eta elkarrekin harremanetan jartzeko modu bat zen. Gorky izan zen FAPera elkartu zen aurrenetakoa, eta Newark aireporturako muralak egin zituen.

Estilo espresionista goibela lantzen ziharduten hainbat artistak —Marcus Rothkowitz (Mark Rothko), Adolph Gottlieb, Barnett Newman, besteren artean— talde bat eratu zuten, ez oso kohesionatua, eta “Hamarrak” (The Ten) izena eman zioten. 1940ra arte egin zituzten erakusketak elkarrekin.

Hofmann-ek udako eskola bat zabaldtu zuen Provincetown-en (Massachusetts), New Yorkeko East 57th Street 137an zuenaren osagarri —Lee Krasner izan zen bertan ikasle—. 1938an Gerome Kamrowski sartu zen, 1947an Joan Mitchell denbora gutxiz, 1948an Milton Resnick eta 1950eko uztailan Helen Frankenthaler.

Abstract Painting in America erakusketa izan zen Whitney Museum of American Art-en, New York-en; artisten artean izan ziren Gorky eta Stuart Davis.

Gottlieb, Motherwell eta Kline Europara joan ziren denboraldi baterako. Gottliebek Paris bisitatu zuen eta eskultura afrikarrak erosi zituen bertan. Kline Londresen geratu zen 1938ra arte; bertan, Heatherley School of Fine Art-eko ikasle izan zen eta bere emazte izango zen Elizabeth Parsons ballet dantzaria

ezagutu zuen. 1940ko hamarkadako bigarren erdian, dantzari baten irudi erdiabstraktuak landu zituen Klinek, baita Elizabethenak ere —eskizofrenia zuen— aulki batean eserita. Bere pinturaren eraikuntza korapilatsuak profezia bat ematen zuen.

MoMAko arrakasta handiko *Van Gogh* erakusketa 100.000 bisitarik ikusi zuten —inoiz izan zuen kopururik handiena—.

Mark Tobey bere “idazkera zuria” hizkuntza garatzen hasi zen, eta lehenengo erakusketa egin zuen Seattle Art Museum-en.

1936

American Abstract Artists (AAA) taldea eratu zen New Yorken. Helburua zen europarrak ez ziren artista abstraktuei euren lanak erakusteko aukera ematea, instituzio gehienak arte abstraktu amerikarraren aurka agertu baitziren. Kide fundatzaileen artean Hofmannen ikasle ohiak zeuden. Smith 1937an elkartu zen, eta 1938 eta 1939 urteetan jarri zituen bere lanak ikusgai.

1930eko hamarkadan, Pollocken irudiak, esaterako *Mendebalderantz* (*Going West*), nekez har daitezke figuratibotzat, eta Benton-en eta XIX. mendearen bukaerako pintore erromantiko Albert Pinkham Ryder-en eragina nabari zaie; hala ere, badute halako bidimentsionaltasun erritmikoa. Pollockek haxe zioen geroago Bentoni buruz: “Hezurretaraino sartu zidanez bere errealismoa, kontrako bidea hartu nuen pintura ez-objektibora iritsi arte”.

David Alfaro Siqueiros-en Experimental Workshop lantegira elkartu zen Pollock, eta oso ortodoxoak ez ziren teknikak aztertu zituen bertan, aerosol bidez pintura isuri eta ziprztintzea, esaterako.

Siskind-ek New York Photo League-n parte hartu eta Feature Group taldea fundatu zuen, metodo dokumentalak aztertzen zituena. Bere lanean Group f/64 argazkilari taldearen elementu surrealistikak eta garapen-lanak barneratu zituen. Bere irudietan xehetasun erdiabstraktuak ageri dira, besteak beste, itzalak, zeinuak eta grafitiak.

Alfred Barr-ek *Cubism and Abstract Art* eta *Fantastic Art, Dada and Surrealism* erakusketak antolatu zituen MoMA-n: arte modernoaren printzipioak aztertzen zituzten bi erakusketa, era formal batean eta artearen historian oinarrituta. Zalantzarik gabe, Barrek garrantzi handiko zeregina bete zuen, XX. mendearen bigarren erdiko artearen aurrean publiko estatubatuarren interesa areagotzea helburu hartuta.

Hamarrek Municipal Art Gallery-n (New York) eta Galerie Bonaparte-n (Paris) jarri zituzten euren lanak ikusgai.

New Horizons in American Art erakusketa izan zen MoMA-n. Komisarioak, Dorothy Miller-ek, artista hauen lanak hautatu zituen: De Kooning (bere lehenengo erakusketa museo batean), Davis eta Gorky.

Espainiako Gerra Zibila hasi zen. Tragedia hark eragin handia izan zuen gerora Motherwellen lanean.

1937

John Graham-en *System and Dialectics of Art* (Delphic Studios, New York) liburua argitaratu zen. Liburuak abstrakzioaren inguruan artistak zituen teoria eklektikoak azaltzen ditu, Surrealismoaren eta Kubismoaren alderdiak barnean hartuta. Teoria haiek eragina izan zuten pintore gazte ugariengan, geroago Espresionismo Abstraktua landuko zutenengan.

Smith-ek brontzezko hamabost medailoik osatutako sail bati ekin zion: *Desohorearen dominak* (*Medals for Dishonor*). Plaka horietan, irudi surrealista groteskoak eta maisu zaharrenak erabili zituen, Europan faxismoak izan zuen goraldiaren aurrean artistek erakutsitako gaitzespena aditzera emateko. 1940an amaitu eta aurkeztu zituen.

Janet Sobel 43 urte zituela hasi zen pintatzen, bere semearen materialak erabiliz. Laster, figuraziotik hasi eta tantak isurtzen zaizkion pintura-abstrakzio labirintikora garatuko zuen bere lana.

Rothkoren lanean gero eta imajinazio eta fantasia handiagoa sumatzen da.

Pollockek nerbio-krisialdi bat izan zuen. Hurrengo lau urteetan, jungiar terapeutengana jo zuen depresioa eta alkoholismoa gainditzeko.

Gottlieb eta bere emazte Esther Arizonako basamortura joan ziren eta bederatziren bat hilabetez geratu ziren bertan. Pintorearen lanek paisaiak iradokitzen dituzte, eta Surrealismoaren, eta Braque eta Picassoren aurreko zenbait pinturaren eragina igartzen zaie.

1938

Artisten komunitate txiki bat sendotu zen 8th Street-en, Greenwich Village-n. Kideen artean daude Hofmann, De Kooning, Gorky, Graham, Krasner eta Greenberg.

Lau hilabete eman zituen Pollockek Bloomingdale psikiatrikoan alkoholismoa gainditzeko. Ondoren, FAPera itzuli zen azaroan, astoko pintura-sailera.

De Kooningek Elaine Fried pintorea ezagutu zuen. 1943an ezkondu ziren.

Martxoan, Newman-ek, bigarren urtez, huts egin zuen arte-irakasle lizentzia lortzeko azterketan. Protesta gisa, *Can We Draw? The Board of Examiners Says – No!* erakusketa antolatu zuen. Erakusketak interes handia piztu zuenez, aztertzaileek beste aukera bat eman zioten azterketa berriro egiteko. Newmanek ez zuen beste behin gainditu eta ordezeko irakasle lanetan jarraitu behar izan zuen.

Frederick Sommer argazkilaritzaren aukera artistikoak arakutzen hasi zen. Motibo trinkoak eta zeruertzik gabeko paisaiak argazkitan jasotzeko bere hurrengo asmoak bultzatuta, Espresionismo Abstraktuko pintoreen *all-over* pintura (azalera pinturaz zeharo estalita) lantzeari ekin zion.

Smith-ek aurreneko bakarkako erakusketa izan zuen, Marian Willard Gallery-n, New Yorkeko East River-en. Artistaren azkenaldiko eskulturak eta marrazkiak barne hartu zituen.

1939

Bigarren Mundu Gerra hasi zen. Artista europar batzuk —besteak beste, Salvador Dalí, Max Ernst, Fernand Léger eta Piet Mondrian— eta Roberto Matta txiletarra AEBn errefuxiatu ziren, eta sendotu egin zen horrela bi kontinenteen arteko pentsamendu artistikoaren trukea.

Solomon R. Guggenheim-ek pintura ez-objektiboaren museoa inauguratu zuen New Yorken.

Hamarrek euren azkeneko erakusketa egin zuten Bonestell Gallery-n, New Yorken.

Newmanek pintatzeari utzi eta ia osorik suntsitu zuen bere lan figuratiboa, aurreko urteetan sortua.

Kline New Yorkera joan zen bizitzera. Ordurako, igarri egiten da bere obra figuratiboren ahalmen handiko arkitektura konpositiboan abstrakziora hartuko zuen bidea.

Gottlieb-ek eta beste 11 artistak American Artists Congress-etik dimititu zuten Hitlerren eta Stalinen Ribbentrop-Molotov itunaren aurka protesta egiteko.

Rothkok eta Smith-ek lagunak izateari utzi zioten ezkerreko politikari eta antisemitismoari buruz zituzten iritzi desberdinengatik.

1940

Stanley William Hayter AEBra iritsi zen Paristik eta Atelier 17 bere estanzazio-tailerra ireki zuen berriro New School for Social Research-en. Artista-talde bat —Pollock eta Rothko, besteak beste— tailerraren inguruan biltzen hasi ziren, eta sarritan ikusten zuten elkar Jumble Shop te-saloian.

1940ko hamarkadan, Greenwich Villageko Waldorf kafetegia artisten guneko sozial bihurtu zen.

Greenberg *Partisan Review* aldizkaria zuzentzen hasi zen.

Motherwell New Yorkera iritsi zen. Lizentziatua zen Filosofian eta Literaturan, baina ez zuen heziketa formalik jaso artearen alorrean. Columbia Unibertsitatean matrikulatu zen eta Meyer Schapiro izan zuen bertan irakasle. Pinturarekin jarraitzea animatu zuen hark. Matta ezagutu zuen Motherwellek, eta Peggy Guggenheim, De Kooning eta Pollock aurkeztu zizkion hark.

Kamrowski lankidetzan aritu zen William Baziotek, Motherwell, Matta eta Pollockekin, eta elkarrekin batera mugimendu bat garatu zuten: Surrealismo Abstraktua, teknika surrealista arakatzeko dituen, automatismoa eta pintura-isurketa, besteren artean [ikus *Collaborative Painting: William Baziotek, Gerome Kamrowski and Jackson Pollock*]. Hurrengo urtean, Motherwell bidaiari joan zen Mexikora Mattarekin eta haren automatismo psikikoaren praktikan interesa erakutsi zuen.

Newman arteari buruzko berri laburrak eta erakusketa-katalogoak idazten hasi zen. Esperientzia hark espresionista abstraktuen bozeramaile izatera eraman zuen gerora.

De Kooning emakumeak pintatzen eta bere erretratuetan elementu abstraktuak erabiltzen hasi zen, *Eseritako emakumea* (*Seated Woman*) pinturan, adibidez.

Twoek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen, ACA Gallery-n, New Yorken; artistaren bakarkako eta taldeko erakusketa-zerrenda luzean lehena izan zen.

1941

Japoniak Pearl Harbor bonbardatu zuen abenduaren 7an; AEB berehala sartu zen Bigarren Mundu Gerran, eta gertaera horrek ikaragarri eragin zuen Espresionismo Abstraktuan.

Indian Art of the United States ireki zen MoMAN. Mito eta primitibismo nozioek eragin handia izan zuten garaiko artistengan —Gottlieb, Pousette-Dart eta Rothko, besteren artean—.

Gottliebek bere aurreneko “piktografiak” pintatu zituen: nolabaiteko sinbolo arkaikoak gehitzen dituzte sareta antzeko batean antolatutako konposizioetan. 1950eko hamarkadaren hasierara arte jarraitu zuen piktografiak egiten, *Maskarada* (*Masquerade*), besteak beste. Haietako askok gerra garaiko giro zitala eta gaitzesgarria jasotzen dute.

Pousette-Dart, lehenengo bakarkako erakusketa, Artists Gallery, New York. Bere ikonografiak, adibidez *Basamortua* (*Desert*) pinturarenak, agerian uzten ditu indigenen eta tribuen forma artistikoak.

Gorkyren atzerabegirako erakusketa ireki zen San Francisco Museum of Modern Art-en (SFMOMA).

Still bizilekuz aldatu zen, Washington estatua utzi eta San Frantziskoko badiara joan zen bizitzera.

Harry Callahan-ek Detroit Photo Guild-en Ansel Adams-ek emandako lantegian esku hartu zuen. Esperientzia hark animatu zuen argazkilaritzan serio jardutera. Argi saturatua eta oso enkoadraketa itxia erabiltzen zituen haren irudietan, halako ezaugarri abstraktua izan zezaten.

André Bretón, Surrealismoaren ordezkari nagusia, New Yorkera iritsi zen Paristik; 1946ra arte geratu zen bertan.

1942

Peggy Guggenheimek Art of This Century galeria zabaldu zuen West 57th Street 30 zenbakian, New Yorken. Hasieran, Europako Surrealismoko artelanen erakusketak egin zituen batik bat, baina geroago ezagutzera ematen hasitako artista estatubatuarren lanak ere erakutsi zituen —Baziotes, De Kooning, Motherwell, Pollock, Pousette-Dart, Rothko eta Stillenak, besteak beste—. Galeriako espazioen diseinua, Frederick Kiesler arkitektoak asmatua, oso erradikala zen.

American and French Paintings erakusketa ireki zen McMillen Gallery-n, John Graham-ek antolatua. De Kooning, Krasner eta Pollocken lanak ez ezik, Picasso eta Matissenak ere egon ziren ikusgai. Pollock eta Krasner bikote egin ziren erakusketan elkarrekin parte hartu ondoren. 1945ean ezkondu ziren.

Breton eta Duchamp funtsezkoak izan ziren New Yorkeko Madison Avenue-n, Whitelaw Reid Mansion-en egindako *First Papers of Surrealism* erakusketaren muntaian. Erakusketaren izenak bertan parte hartu zuten 50 artistetatik askok bizitako atzerrialdeari egiten zion aipamen.

Greenberg *The Nation*-en hasi zen arte-kritikari lanean.

MoMAk Gorkyren *Sotxiko lorategia* (*Garden in Sochi*, 1941) obra eskuratu zuen.

Sobietar Batasunak Estalingradoko Bataila irabazi zuen. Gertaera hura inflexio-puntu erabakigarria izan zen Bigarren Mundu Gerran.

1943

FAP desegin zen, eta ondorioz artista ugari lanik gabe geratu ziren, baina programaren mugetatik aske, euren artea lantzeko asti gehiagorekin.

Peggy Guggenheimek bultzatuta eta Mattaren zuzendaritzapean, Motherwellek eta Pollockek collage batzurekin esperimentatu zuten Art of This Century erakusketarako. Motherwellek bere ibilbide guztian jarraitu zuen collageak sortzen.

Guggenheimek Pollocken estudioa bisitatu zuen eta mural bat enkargatu zion New Yorken zuen apartamentuaren atondorako, *Mural*. Art of This Century-n Pollockek izan zuen lehenengo bakarkako erakusketan, besteak beste, *Sekretuaren jagoleak* (*Guardians of the Secret*) egon zen ikusgai. Hau zioen *New York Times*ek: “Pollockek talentu bolkanikoa du. Sua dario. Ezin da aurretik jakin zer egingo duen”.

Klinek De Kooning ezagutu zuen Conrad Marca-Relli-ren bitartez, eta Cedar Street Tavern-era maiz joaten hasi zen —New Yorkeko West 8th Street 55ean kokatua—.

Newmanek Betty Parsons ezagutu zuen Gottlieb-en bitartez. Parsonsekin harreman profesional estua izango zuen Newmanek harrez geroztik, galeristarekin zenbait proiektu lantzen, erakusketak komisariatzen, testuak idazten eta, geroago, bere galerian erakusketak egiten.

American Sculpture of Our Time erakusketa zabaldu zen Willard and Buchholz Galleries-en, New Yorken. Greenbergekin Smithen *Barrualdea* (*Interior*, 1937) lan soldatua nabarmendu zuen, eta hau esan zuen artistari buruz: “AEBetako artista garrantzitsuena bihur daiteke”.

Gottliebek eta Rothkok, Newmanen laguntzarekin, gutun bat idatzi zuten *New York Times*era honakoa esanez: “Ez dago ordea margolan onik gairik ez duenik. Guk diogu funtsezkoa dela gaia, eta tragikoak eta ateporalak direla garrantzizko bakarrak”.

Samuel Kootz-en *New Frontiers in American Painting* (Hastings House, New York) liburua argitaratu zen. AEBko arte garaikidearen kronika eta kritika honetan, Kootzek desafio egiten die artistei “euren garaian parte izatera”, eta artista garaikideak museoek eta galeriek babestearen alde agertzen da.

Reinhardtek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen, Columbia Teacher’s College-n, New Yorken. Abstraktuak badira ere, lan horiek forma anitzagoak dituzte, 1950eko hamarkadaren erdialdean eta 1960koaren hasieran egin zituen konposizio geometriko soilek baino.

1944

Pollockek grabatuaren teknika aztertu zuen Hayterren Atelier 17an. Hauxe esan zuen: “beti utzi naute harrituta indiar amerikarren arteak dituen kalitate plastikoek”.

MoMAk Motherwellen *Pancho Villa, bizirik eta hilik* (*Pancho Villa, Dead and Alive*, 1943) eta Pollocken *Otsemea* (*The She-Wolf*) lanak eskuratu zituen. Museoak erositako aurreneko Pollocka eta artistak museo bati bere obra bat saltzen zion lehenengo aldia.

Sobel artearen munduan onartu zuten denbora tarte labur batez; bere lana Art of This Century-ko erakusketa batean egon zen ikusgai.

Hofmannek eta Motherwellek euren aurreneko bakarkako erakusketak izan zituzten Art of This Century-n, baita Baziotesek ere —orduan hasi zen artista estilo heldua azaleratzen—.

Philip Gustonek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen, Iowa University-n.

Sam Francis pintatzen hasi zen San Frantziskoko ospitale batean sendatzen hasia zen bitartean, AEBko armadako airetiko indarreko bere hegazkinean istripu bat izan ondoren.

Sidney Janis-en *Abstract and Surrealist Art in America* (Reynal & Hitchcock, New York) liburua argitaratu zen. Liburuak artista hauen lana erreproduzitu eta aztertzen du: Gorky, Hofmann, De Kooning, Rothko, Motherwell eta beste batzuk.

1945

Abuztuan, AEBk bi bonba atomiko jaurti zituen Hiroshima eta Nagasaki gainean. Bigarren Mundu Gerra irailaren 2an amaitu zen.

Cedar Street Tavern lekuz aldatu zen, New Yorkeko University Place 24ra. Bertako garagardoa merkea zenez eta *downtownen* zegoenez —10th Street kaletik, artista askok euren estudioak zituzten lekutik, gertu—, aproposa zen espresionista abstraktuen elkarraldietarako.

Samuel Kootz-ek bere galeria inauguratu zuen East 57th Street 15ean, New Yorken. Kootzek, geroago, Baziotes eta Motherwell, eta ondoren Gottlieb eta Hofmann eraman zituen galeriara.

Rothkok eta Motherwellek idazle eta kritikari Harold Rosenberg ezagutu zuten, eta lagun minak egin ziren gerora. Gottlieb, Newman eta Bradley Walker Tomlin aurkeztu zizkion Rothkok Motherwelli. Tomlin New Yorken geratu zen neguan, eta Motherwellen eta Gustonen estudioetan lan egin zuen.

Newmanek Provincetownen eman zuen udaldia, eta hainbat marrazki egin zituen bertan.

Pollockek bakarkako erakusketa izan zuen Art of This Century aretoan. Greenbergekin hau zioen *The Nation*-en: “Erakusketa honen ondoren [...] bere belaunaldiko pintore sendoena eta ziurrenez handiena da, Miró eta gero”.

Rothkok deklarazio bat idatzi zuen, uztailaren 8an *New York Timesen* argitaratua. Honela zioen: “Antzeko kontzientzia-egoerak eta munduarekiko duten loturak interesatzen zaizkigu. [...] Aurreko abstrakzioek gure garaiko kezka zientifikoak eta objektiboak adierazten zituzten bitartean, gure

abstrakzioek baliokide piktoriko baten bila dihardute, kontzientziari eta bere barne-izate konplexuenari buruz gizakiak duen ezaguera berria aditzera emateko”.

Still New Yorkera joan zen bizitzera, eta oso lan emankorra egin zuen bertan. Landu zituen mihiseen artean dago *PH-193* (aurretik *July-1945-R* edo *Quicksilver*). Geroago esan zuenez, lan horretatik hartu zuen Newmanek bere “kremailera” (*zip*) egiteko ideia; Newmanek ezeztu egin zuen. Ondorengo urteetan, New York eta San Frantzisko artean ibili zen Still, eta Espresionismo Abstraktutik kanpo geratu zen nolabait.

Siskind-en *The Drama of Objects* saiakera kaleratu zen. Garai hartan, harreman estua zuen Espresionismo Abstraktuko gainerako artistekin, eta baztertutako objektuekin egiten zituen argazkiek pintoreen abstrakzioaren bide bera hartu zuten.

1946

New Yorkeko Betty Parsons Gallery inauguratu zen erakusketa honekin: *Northwest Coast Indian Painting*. Newmanek idatzi zuen katalogoaren sarrera, eta hau zioen: “Gero eta nabariagoa da arte primitiboa aintzat hartu behar dela arte modernoa ulertzeko”.

Charles Egan Gallery zabaldu zuten East 57th Street 63an, New Yorken. Galeriak artista hauen erakusketak egin zituen: De Kooning eta Kline (hormak margotzen lagundu zuten), Guston, Tworkov, Siskind eta Rothko.

Robert Coates arte-kritikariak, *The New Yorker*en idazten zuenak, aurreneko aldiz erabili zuen “Espresionismo Abstraktu” terminoa Hofmannen pintura deskribatzeko. Artelanak espresionista alemanen bizitasun emozionala eta Europako abstrakzio-eskolen estetika ez-objektiboa — Kubismoarena eta De Stijl-ena— nahasten diren modua adierazteko erabili zuen termino hori.

Pollockek Sobelen pinturak ikusi zituen Art of This Century. Greenbergekin, geroago, inoiz ikusi izan zituen lehenengo *all-over* pinturak izan zirela azaldu zuen.

Pollock eta Krasner, ordurako ezkondata, Springs-era joan ziren bizitzera (East Hampton, Long Island, New York). Rothko, Motherwell eta Baziotesek ere igaro zuten udaldia Long Islanden.

Krasnerrek *all-over* pintura-sail bat, *Irudi txikiak* (*Little Images*), hasi zuen.

Whitney Museumen urteko erakusketak aurreneko aldiz aurkeztu zituen Pollocken lanak. Erakusketako gainerako artistak hauek ziren: Gorky, Gottlieb, Guston, Motherwell, Rothko, Baziotes, Tobey, Tomlin eta Davis.

László Moholy-Nagy-k Callahan kontratatu zuen Chicagoko Institute of Design-en eskolak emateko — 1961era arte lan egin zuen bertan—. Zentroaren filosofia esperimentalak bide eman zion Callahani erreialismo deskriptiboari desafio egiteko eta abstrakzio liriko eta soilaren inguruko bere hiztegia —argi-ilunak aditzera ematen dituen— garatzeko.

Minor White-k Alfred Stieglitz argazkilaria ezagutu zuen New Yorken, eta haren teoria bereganatu zuen: irudiek gaiak baino zerbait gehiago adierazten dutela. Garaiko argazkilari nagusienetako asko ere ezagutu zituen Whitek, besteak beste: Callahan, Ansel Adams eta Edward Weston. Haiek guztiek izan zuten eragina beregan.

Sute batek suntsitu egin zuen Gorkyren estudioa Connecticuten, baita 30 bat pintura ere, besteren artean.

Rothkok bakarkako erakusketa izan zuen SFMOMAn. Museoak *Zurrumbilo geldoa itsasertzean* (*Slow Swirl at the Edge of the Sea*) eskuratu zuen.

Stillek lehenengo bakarkako erakusketa egin zuen Art of This Century, eta bere mihise enigmatikoak eta isilak aurkeztu zituen.

Urtearen amaiera aldera, De Kooning paleta monokromoa erabiltzen hasi zen. 1947aren hasierarako, funtsezko konposizioak sortu zituen —sarritan diseinuaren osagai gisa letrak erabiliz—, esaterako, *Zürich* (*Zurich*, 1947).

1947

The Tiger's Eye aldizkariaren lehenengo edizioa urrian argitaratu zen. Aldizkari txiki hark, Ruth eta John Stephan-ek —idazle eta pintore, hurrenez hurren— zuzendutakoak, bi urtez iraun zuen eta surrealisten eta espresionista abstraktuen lana eta idatziak biltzen zituen.

Pollockek —edanari utzi zion 1947 eta 1950 bitartean— bizi zen finkako aletegian jarri zuen bere estudioa. Hala, leku gehiago izango zuen pintura isuriz eta tantak jariatuz osorik egindako eskala handiko konposizioak sortzeko, esaterako, *Bost braza sakon* (*Full Fathom Five*), mihisea zoruaren gainean jarrita egina. Guggenheim beka-eskaera batean hauxe zioen: “Nire ustez, astoko pintura hiltzorian dagoen formatua da, eta sentimendu modernoak horma-pintura edo muralerantz hartu du bidea”.

MoMAN *Large-Scale Modern Painting* erakusketa ireki zen. Pollocken *Horma irudia* (*Mural*) hartu zuen barnean.

Pollockek bi urteko kontratua sinatu zuen Peggy Guggenheimekin, eta bere hirugarren bakarkako erakusketa izan zuen Art of This Century. Kritikaren erantzuna anitza izan zen, eta artistari buruz Greenbergek hauxe idatzi zuen: “astoko pintore garaikide originalena 40 urteetatik beherakoen artean”.

Guggenheimek Art of This Century itxi zuen maiatzean, eta Europara lekualdatu zen; Parsonsek hartu zuen galeriako artisten ordezkaria.

The Ideographic Picture erakusketa izan zen, Betty Parsons Galleryn, Barnett Newmanek komisariatua. Hizkuntza konbentzionalaren bitartez komunikatu ezin diren “egiak” adieraztea zuen helburu erakusketak, eta artista hauen lanak jarri zituen ikusgai: Hofmann, Reinhardt, Newman, Still eta Rothko.

Guston New Yorkeko Woodstock-era lekualdatu zen. *Torturatzaileak* (*The Tormentors*) izan zen bere aurreneko lan ia osorik abstraktua.

Abstract and Surrealist American Art: 58th Annual Exhibition of American Paintings and Sculpture erakusketa egin zen Art Institute of Chicagon. Artista hauek hartu zituen barnean: Pollock eta Newman, Pousette-Dart, Reinhardt, Smith, Tomkins eta Sobel. Newmanek bere lehenengo pintura, *Euklidesen osina* (*Euclidean Abyss*, 1946–47) saldu zuen.

Newmanek lanaldi partzialeko irakasle lana utzi eta pinturan murgildu zen erabat. Bere emazte Annalee-k, irakasle zenak, mantenduko zuen.

Fourteen Americans zabaldu zen MoMAN, Dorothy Millerrek komisariatua. Erakusketak Gorky, Motherwell eta Tobey hartu zituen barteian, besteak beste.

1948

Pollockek lehenengo aldiz jarri zituen ikusgai pintura tantaka isuriz egindako bere lanak Betty Parsons Galleryn. De Kooningek beranduago esango zuenez: “Izotzaldia urtu zuen Jacksonek”. Lan horiek aldaketa nabariena adierazi zuten bere aurreko konposizioen aldean, eta garapen-lan handitzat hartu izan ziren, erakusketak polemika sorrarazi arren publikoaren eta kritikaren artean.

Life aldizkariak mahai-inguru bat antolatu zuen arte modernoari buruz. Bertan parte hartu zuten, besteak beste, Aldous Huxley-k, Greenberge, Schapirok eta Metropolitan Museum of Arteko zuzendari Frances Henry Taylor-ek, eta honela aurkeztu zituzten: “Hamabost kritikari eta aditu gailen oraingo arte arraroa argitzen saiatuko dira”. Horri lotuta, *Lifeko* artikuluak bost “muturreko gazte estatubatuarren” lana eman zuen iruditan ezagutzera: Kooning, Pollock, Gottlieb, Baziotes eta Stamos ziren artista haiek.

Sidney Janis-ek galeria bat zabaldu zuen East 57th Street 15. zenbakian, New Yorken. Espresionismo Abstraktuko funtsezko artisten lana ez ezik, Europako maisu modernoek piezak ere erakutsi zituen, Pierre Bonnard, Paul Klee eta Piet Mondrianenak, besteak beste.

Baziotes, David Hare, Motherwell eta Rothkok Subjects of the Artists eskola sortu zuten Greenwich Villagen. Hau zuten helburu: “artista modernoek gaiak aztertzea [...] nola iristen diren [...] jarrera

etikoetara, gerora egin daitezkeen azterlanak, orain egiten dena eta egin litekeena, etab.” 1949ko maiatzean itxi zuten eskola.

Thomas B. Hess *ARTnews* aldizkariaren zuzendari bihurtu zen; argitalpenak Espresionismo Abstraktua babesteko asmoa aditzera eman zuen.

Newmanek *Bat eginez I* (*Onement I*) pintatu zuen: bere lanaren bereizgarri bihurtuko den “kremailera” bertikala aurkezten duen aurreneko mihisea. Lan horrek inflexio-puntu bat adierazi zuen, eta ondorengo bi urteetan gero eta margolan gehiago sortu zituen.

Zoritxarreko gertaera batzuen ondorioz —minbizia eta auto-istripu bat, pintatzeko erabiltzen zuen besoan paralisi bat utzi ziona—, depresibo eta oldarkor bihurtu zen Gorky. Emazteak eta bi semeek familia etxea utzi eta Mattarekin geratu ziren. Bi egun eta gero, uztailearen 21ean, Gorkyk bere burua urkatu zuen Sherman-en (Connecticut) zuen etxe inguruko estalpe batean. Artistaren heriotzaren ondoren, Julian Levy Gallery-k bere obraren erakusketa bat egin zuen. Kritika askoz ere positiboagoa izan zen, aurretik izan zuen erakusketarenaren aldean —*Gau leuna* (*Soft Night*) bakarrik saldu zuen bertan—.

De Kooningek iradokita, Klinek bere marrazkien tamaina handitu zuen Bell-Opticon proiektorea erabiliz: gailu horrek xehetasunak “pintzelkada beltz erraldoiak balira bezala erakusten ditu, irudi oro ezabatzen dutenak”. Esperimentu honek inflexio-puntu bat adierazi zuen bere estilo bereizgarria lantzeko bidean.

Motherwellek *Espainiako Errepublikari elegia* (*Elegy to the Spanish Republic*) pintura-saila hasi zuen, Espainiako Gerra Zibilaria artistak emandako erantzuna.

Gerran armada estatubaturrean segregazio arrazialaren aurrean erakutsitako hipokresiagatik etsiak hartuta, eta arteak politika aldarazteko zuen ahalemanarekin konfiantza galduta, Norman Lewis errealismo sozialetik aldendu eta abstrakzioa lantzen hasi zen.

De Kooningek lehenengo bakarkako erakusketa egin zuen Charles Egan Gallery-n. Hautatutako lanen artean hamar pintura nabarmentzen dira, zuri-beltzean margotuak eta aurreko urtean amaituak. Ez zen ezer ere saldu; artistak, ordea, lehenengo aipamena jaso zuen prentsan, *ARTnews*en, baita Greenbergen kritika on bat *The Nation*en. Geroago, MoMAk erakusketako lanetako bat erosi zuen, *Pintura* (*Painting*).

Rothkok bere artelanei izena emateari utzi zion eta haiek zenbaki bidez izendatzea erabaki zuen.

Gustonek Prix de Rome jaso zuen eta Europara abiatu zen.

Gorky, Rothko, Stamos eta Tobeyk AEB ordezkatu zuten Veneziako Bienaleko estatubatuar pabilioian.

Gottliebek MoMAko “The Modern Artist Speaks” foroan parte hartu zuen. Bere hitzaldian, “Unintelligibility” izenekoan, abstrakzio espresionista berriaren alde eta arteetan jasandako zentsuraren aurka agertu zen.

Abenduan, Newmanek bere saiakera ospetsuena izan zena argitaratu zuen *The Tiger’s Eye* aldizkarian: “The Sublime Is Now”. Bertan hau esan zuen: “Nire ustez hemen, AEBn, gutako batzuk, Europako kulturaren zamatik aske, erantzuna aurkitzen ari gara, arteak edertasunaren arazoarekin eta edertasuna aurkitzeko kezkekin zerikusia duelako ideia zeharo baztertzear”.

1949

Downtown Group-ek —artista-talde bat, Lower Manhattanen 8th eta 12th Street kaleek mugatzen duten zonaldean, 1st eta 6th Avenues hiribideen artean lan egiten zutena— “The Club” eratu zuen East 8th Street 39. zenbakian. Kline, Willem eta Elaine de Kooning, Marca-Relli eta Resnick ziren jardunean zeuden kide fundatzaileetako batzuk. Joan Mitchell Frantziatik New Yorkera iritsi zenean elkartu zen taldera. Laster, *uptowneko* artistak —gehienak galeriek ordezkatuak eta, beraz, auzo hobeago batean bizitzeko aukera zutenak— elkartu ziren Clubera, eta berehala bihurtu zen diskurtso intelektualaren egoitza. Newman eta Hess elkartu zitzaizkien, eta Barr ohikoa zen bertan. De Kooningek hau zioen: “Cluba gaizki ulertu izan zen beti. Ez genuen artearekin zerikusirik izan nahi. Espazio bat nahi genuen besterik gabe, kafetegi madarikatu horietan eserita egon beharrean”.

Abuztuan, Motherwellek “Reflections on Painting Now” hitzaldia eman zuen Provincetown-en, “French Art vs. U.S. Art Today” 49. sinposiumaren barruan. Motherwellek “New Yorkeko Eskola” terminoa sortu zuen “Parisko Eskolari” aurre eginez.

Life aldizkariak artikulu bat argitaratu zuen galdera batekin: “*Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?*” (Jackson Pollok al da bizirik dagoen AEBko margolaririk handiena?). Pollock argazki batean azaltzen zen, zigarro bat ahoan, bukatu berri zuen lan baten aurrean —[*Uda: 9A. zenbakia*](#) (*Summertime: Number 9A*, 1948).

De Kooningek estetikari buruzko hitzaldiak eman zituen: “A Desperate View”, *Subjects of the Artist-en*, eta “The Renaissance and Order”, Studio 35ean, New Yorken.

Rothkok bakarkako erakusketa izan zuen Betty Parsons Galleryn. Lehen aldiz aurkeztu zituen bere “multiformak”, Surrealismoarekiko eta errepresentazioarekiko interesa galdu zuela erakusten digutenak. Erakusketak era guztietako kritikak jaso zituen; artelan batzuk saldu zituen, ordea.

Maiatzean, Newmanek gutun bat —zirroborea Gottliebek idatzi zuen— bidali zuen *New York Times*era: 18 artistak (eta 10 eskultorek) sinatu zuten, Metropolitan-eko *American Painting Today* erakusketak hartu zuen joera kontserbadorearen aurka protesta eginez. *Herald Tribune*ek “odolberoak” deitu zien artista haiei. Hurrengo urtean, taldearen argazki ikoniko bihurtuko zena argitaratu zuen *Lifek*.

Leo Castelli arte-merkatariak *Young Painters in the USA and France* erakusketa antolatu zuen Janis Galleryn, artistak binaka taldekatuz: Kline eta Soulages; De Kooning eta Dubuffet; Gorky eta Matta; eta Rothko eta De Staël.

De Kooning, Pollock eta Gorky Veneziako Bienaleko estatubatuar pabilioian barne hartu zituzten.

Newmanek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen Parsons Galleryn. Bertako lanetan, kremailerek, pinturaren gainazalaren eremu desberdinetan kokatuak, eremu kromatikoak nabarmentzen zituzten. Pintura bat bakarrik saldu zuen (emazteak ezagutzen zuen norbaiti) eta kritika txarra jaso zuen gehienbat. Erakusketaren ondoren, estudioz aldatu zen eta mihise handiagoekin hasi zen lanean, baita bere aurreneko eskulturarekin ere: *Hemen I* (*Here I*).

Klinek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen Egan Galleryn. Marrazki txikiagoetatik abiatuta garatutako lan berriak, pintzel zabal batekin zuri-beltzean pintatuak, jarri zituen ikusgai.

De Kooningek sei pinturak osatutako sail bat hasi zuen: *Emakumea I* (*Woman I*, 1950–52). Lan hori ia baztertuta utzi zuen 1952an, baina jarraitzera animatu zuen Meyer Schapirorek bere estudioa bisitan joan ondoren.

Helen Frankenthaler-ek pinturari ekin zion bete-betean New Yorken, uztaila Hofmannekin ikasten eman eta gero. Bere lehenengo pintura, *Hondartza* (*Beach*, 1950), Gottliebek hautatu zuen eta ikusgai jarri *Fifteen Unknowns: Selected by Artists of the Kootz Gallery* erakusketan.

MoMAk *1A zenbakia* (*Number 1A*, 1948) Pollocka eskuratu zuen. Pollocken hitzetan: “Teknika aldarrikapen batera iristeko bitarteko bat besterik ez da”.

Pollockek edanari eman zion berriro, bere terapeuta trafiko-istripu batean hil ondoren.

Mitchellek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen, Saint Paul Gallery and School of Art-en, Minnesotan.

The Ninth Street Art Exhibition maiatzaren 21a eta ekainaren 10a bitartean ikusi ahal izan zen eraikin abandonatu batean, East Ninth Street-eko 30ean. Downtown Group-ek antolatu eta Castellik muntatutako erakusketa hartan artista hauen lanak zeuden: Willem eta Elaine de Kooning, Frankenthaler, Guston, Hofmann, Kline, Krasner, Marca-Relli, Mitchell, Motherwell, Pollock, Pousette-Dart, Reinhardt, Resnick, Siskind, Smith, Stamos, Tomlin, Tworkov eta Robert Rauschenberg.

ARTnewsek “Pollock Paints a Picture” argitaratu zuen, Hans Namuth-en argazkiak eta Robert Goodnough-en testua biltzen dituenak. Bertan Pollocken lan egiteko modua “erritmo graduala” zuen mihisearen inguruko “dantza erritual” bat bezala deskribatu zuten. MoMAk Namuth-en lehenengo filma erakutsi zuen Pollocki buruz, “ekintza-pintura” nozioa sendotzeko garaian eragina izan zuena. Pollockek New Yorken eman zuen 1950–51eko udaldia, eta Cedar Street Tavern-era joan ohi zen.

Gorkyren oroimenezko erakusketa hartu zuen Whitney Museumeak.

Newman, Pollock, Rothko eta Stillek ordezkaritza eskusiboa eskatu zioten Parsons, eta gainerako artisten ordezkaritza uzteko. Hark uko egin zion eskaerari.

De Kooningek Art Institute of Chicago-ko Logan Medal eta Purchase Prize jaso zituen *Indusketa* (*Excavation*) lanagatik.

Newmanek bigarren erakusketa egin zuen Parsonsekin. Ez zen ezer ere saldu eta kritika txarra jaso zuen. Hessek “teoriko bikaina” deitu zion mespetxuz.

Motherwellen eta Reinhardten *Modern Artists in America* (Wittenborn Schultz, New York) argitalpena kaleratu zen.

Siskinden bakarkako erakusketa izan zen Charles Egan Galleryn; Elaine de Kooningek katalogoan idatzi zuen.

De Kooningek honakoa esan zuen: “Besoak alboetara luzatu eta atzamarrak non ditudan galdetzen diot neure buruari: horixe da margotzeko behar dudana tokia”.

Krasnerren lehenengo bakarkako erakusketa izan zen Parsons Galleryn. Hamalau pintura jarri ziren ikusgai; ez zen bat ere saldu.

Frankenthalerrek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen Tibor de Nagy Galleryn, New Yorken. Greenbergekin batera, Smith bisitatzen hasi zen Frankenthaler Bolton Landing-en (New Yorken) eta Pollock eta Krasner, Long Islanden.

Voguek Cecil Beaton-en moda-argazkiak argitaratu zituen, 1950ean Pollockek Parsons galerian izan zuen erakusketan eginak. Argazki haiek eztabaida bati eman zioten bide, Espresionismo Abstraktuaren artelanez bidegabe jabetzearen inguruan.

1952

Tanager Gallery ireki zuten East 10th Street-en, New Yorken. Hamar urtez egon zen jardunean kooperatiba modura —gehienbat Espresionismo Abstraktukoak ziren New Yorkeko artista-talde batek eratua—. Denbora tarte batez, arte-historialari eta Espresionismo Abstraktuaren dokumentalista Irving Sandlerrek kudeatu zuen galeria. Antzeko beste galeria batzuek kooperatiba-ereduari jarraitu zioten eta “10. kaleko galeriak” izenez egin ziren ezagunak.

Fifteen Americans inauguratu zen MoMA-n, hamabost artista garaikideren artearekin eta eskulturarekin. Artelanean ia erdiak abstraktuak ziren, eta Rothko, Pollock eta Still zeuden hautatuen artean; Newman ez, ordea.

Sam Francis-en lehenengo bakarkako erakusketa izan zen Galerie du Dragon-en, Parisen.

Frankenthaler-ek *Mendiak eta itsasoa* (*Mountains and Sea*) sortu zuen. Bertan, bere orbantze-teknika garatu zuen: inprimaziorik gabeko mihisearen gainean pintura diluitua isurtzean datza, mihisea zoruaren gainean kokatuta, kolore-eremu zeharrargiak sortzeko.

Reinhardt monokromia-ñabardura desberdinak erabiliz pintatzen hasi zen, esaterako, *Pintura gorria* (*Red Painting*). Gorritik urdinera eta, azkenik, beltzera aldatzen du bere paleta.

Pollocken bakarkako erakusketa hartu zuen Studio Paul Facchetti-k, Parisen. Hamarretik bi pintura saldu zituen.

Pollocken atzerabegirakoa egin zen Bennington College-n, Vermont-en, Greenbergekin komisariatua.

Greenbergekin “Jackson Pollock’s New Style” argitaratu zuen *Harper’s Bazaar* aldizkarian. Kritikak hau esan zuen Pollocken inguruan: “Lehen fasean —hain abstraktua ez zena— zertzelatutako motibo anatomikoak eta eskema konpositiboak argituta eta burututa geratu dira hirugarren honetan”.

Maiatzean Parsons galerian saltzen ez zelako etsiak hartuta, Pollock Janis Galleryra joan zen. Azaroan, bertako lehen erakusketan, *Zutoin urdinak* (*Blue Poles*, 1952) ikusgai izan ziren, azaroan egin zen. Koadro bat besterik saldu ez bazuen ere, kritika ona jaso zuen.

Robert Goodnough-ek “Kline Paints a Picture” argitaratu zuen *ARTnews*-en.

Smithek bakarkako erakusketa izan zuen Willard-Kleeman Galleryn, New Yorken. *ARTnews*-ek urteko onenen zerrendan sartu zuen.

Abenduan, *ARTnews*ek Harold Rosenberg- en “The American Action Painters” saiakera argitaratu zuen. Bertan azaldu zuen pintore estatubatuarrek honela ikusten zutela mihisea: “Bertan aritzeko agertoki bat [...] Mihisean jasotakoa ez da irudi bat, ekitaldi bat baizik”.

1953

Eleanor Ward-ek Stable Gallery zabaldu zuen zalditegi zahar batean, Seventh Avenue 924 eta 58th Street artean, New Yorken. Besteak beste, artista hauen lanak jarri zituen ikusgai: De Kooning, Krasner, Marca-Relli, Mitchell, Motherwell eta Tworkov.

De Kooningek lehenengo erakusketa izan zuen Janis Galleryn, *Paintings on the Theme of the Woman*. Erakusketak artistak figuraziora atzera egindako bide erabakigarria aditzera eman zuen, eta horrek erreakzio anitzak eragin zituen. Traizioa egin izana leporatu zion Pollockek. *ARTnews*ek *Emakumeak (Women)* sailaren kronika bat egin zuen Hess-en “De Kooning Paints a Picture” artikuluan. MoMAk *Emakumea I (Woman I)* eskuratu zuen.

De Kooningen atzerabegirakoa, *De Kooning: 1935–1953*, hartu zuen School of the Museum of Fine Arts-ek, Bostonen; Washington hirira eraman zuten gero.

De Kooning nabarmen hasi zen edaten, zituen bihotz-taupada azkarrek arintzeko —bere alkoholismo hasiberriaren seinale—.

Rauschenbergek *De Kooningen ezabatutako marrazkia (Erased de Kooning Drawing, 1953; SFMOMA)* sortu zuen.

Krasner collageak sortzen hasi zen.

Newman artearen mundutik urrundu zen; bere koadroetako bat berrerosi zion Alfonso Ossorioi, esanez: “Nire koadro ‘txiki’ guztiak publikoaren begibistatik kentzea erabaki dut [...] baldintzak bestekoak dira [...] ez dute nire lanaren, bereziki nire koadro ‘txikien’ aurrean jarrera zuzena eta tolesgabea izateko aukerarik emango”. 1951 geroztik ez zuen zortzi urtez erakusketarik egingo.

Tomlin bihotzekoak emanda hil zen 53 urte zituela. Aurreko gauean festa batean izan zen Pollocken eta Krasnerren etxean.

1954

Smithen lana Veneziako Bienalean barne hartu zuten. Hiri horretara joan zen UNESCOk antolatutako Arte Plastikoetako Lehen Kongresuaren ordezkari gisa.

Nine American Painters Today erakusketa antolatu zuen Janis Galleryk. Fred Olsonen Pollocken *Zutoin urdinak* erosi zuen 6.000 dolarretan.

Klinen pintura handien bakarkako erakusketa hartu zuen Institute of Design-ek, Chicagon. Rothkoren bakarkako erakusketa izan zen The Art Institute of Chicago-n.

A Retrospective Show of the Paintings of Adolph Gottlieb erakusketa egin zen Bennington College-n, Vermonten. Greenbergekin idatzi zuen katalogoa.

Louise Nevelson-ek zurez egindako paisaien bere lehenengo saila egin zuen. Hofmanekin batera irakasle lanetan aritu eta denboraldi batez Diego Riveraren laguntzaile izan ondoren, Duchamp-en *readymade* delakoek beregan ere eragina izan zutela nabaritu zuen artistak. Bere pieza monumentalek Espresionismo Abstraktuko artista gehienen (gizonezkoak) mihise handien eskala berdintsua dute.

De Kooning bikoteak udaldirako etxe bat alokatu zuen Long Island-en, Klinerekin batera. Elaineek honela azaldu zuen: “Amesgaiztoko udaldi atsegin antzeko bat. Festak gauero...”.

Reinhardt auzitara eramaten saiatu zen Newman, honela deskribatu zuelako: “artista-irakasle eta diseinu-saltzaile ibiltaria [...] abangoardiako artisau-ahozabala [...] muturreko-erlijioso-praktiketako exegeta”. 1956an gaitzetsi egin zuten kasua. Newmanen emazte Annaleek bigarren lan bat onartu zuen irakaskuntzan, erakusketarik ez zuen artista mantendu ahal izateko.

1955

50 ans d'art aux Etats-Unis erakusketa hartu zuen Musée national d'art moderne-k, Parisen. MoMAk antolatu zuen erakusketa eta artista hauek barneratu zituen: Pollock, Rothko, De Kooning eta Still. Garapen kultural amerikarrak ezagutzera emateko Europar eginiko hiru erakusketetako bat zen. Gainera, erakusketa haiek artista inmigrante europarrak barnean hartu zituzten, Europako tradizioarekiko AEBeen lotura zein handia den aditzera emateko.

Greenbergekin “American-Type’ Painting” artikulua argitaratu zuen *Partisan Review* aldizkarian. Bertan, aurre egiten dio Rosenbergen “ekintza-pintura” ideari. Bi kritikariak urteetan jarraitu zuten estetikari eta ideologiei buruzko euren desadostasunak prentsan aieratzen. Haien ideiak bat ez etortzearen arrazoi nagusia hau zen: Greenbergekin obra burutuaren eta artearen historian oinarria duten erreferentzien inguruan lanean ziharduen bitartean, Rosenbergen lanean, prozesua, sormena eta indar sozialen

inpaktua ziren ardatz nagusi. Funtsean, Greenbergen kuasiobjektibitate eta formalismoak Rosenbergen subjektibitate eta existentzialismoari egiten zieten aurre.

William C. Seitz-ek bere doktoretza-tesia idatzi zuen Princeton Unibertsitatean: *Abstract Expressionist Painting in America*, geroago Harvard University Press-ek argitaratua, eta fenomeno horren inguruan idatzitako aurreneko benetako historia.

Smithek errementarien forjatze prozesua ikasi zuen eta *Burdinlanak (Forging)* saila hasi zuen. 11 obra egin zituen orduan, lehen aldiz altzairu herdoilgaitza erabiliz.

15 Years of Jackson Pollock erakusketa ireki zen Janis Galleryn. *Bila (Search, 1955)* barne hartu zuen, hil aurretik artistak sortutako azkeneko olio-pintura.

Resnickek lehenengo bakarkako erakusketa izan zuen New Yorken, Poindexter Gallery-n. Erakusketa bost urte atzeratu zen, eta gertaera hark izugarritzko eragina izan zuen Resnicken ibilbidean.

Norman Lewisen *Aldako hegaztiak (Migrating Birds)* obrak Popular Prize saria irabazi zuen Carnegie International Exhibition-en, Carnegie Museum-en.

1956

Modern Art in the US erakusketa izan zen Tate Galleryn, Londresen. MoMAk hautatu zituen artelanak eta Pollock, Rothko, Motherwell eta Stillen obrak hartu zituen barnean. Britainiar prentsako kritika gehienak txarrak izan ziren. John Berger-ek honela deskribatu zituen koadroak: “euren subjektibitate antzuan harrapatuta dauden guztien etsipen suizidaren erabateko adierazpena”.

Twelve Americans erakusketa hartu zuen MoMAk. Artista hauen lanak izan ziren ikusgai: James Brooks, Francis, Guston, Grace Hartigan eta Kline. Garai hartan, Espresionismo Abstraktuko bigarren belaunaldiko artista batzuk euren hizkuntza propioak sortzen ari ziren, eta haien aintzindarietan oinarrituta garatu zituzten, baina haiek imitatu gabe.

Pollock abuztuaren 11n hil zen auto-istripu batean. Gehiegi edan zuen. Edith Metzger ere, autoan zihoan lagunetako bat, hil egin zen; bertan zihoan hirugarren laguna, Ruth Kligman, Pollocken maitalea, bizirik irten zen. Krasnerrek Parisen jaso zuen Pollocken heriotzaren berri, eta Marca-Relli izan zen haren gorpua identifikatu zuena.

Azaroaren 30ean, Clubak ekitaldi bat egin zuen Pollocken oroimenez: “An Evening for Jackson Pollock”. Rosenberg zen moderatzailea eta Greenberg, Kline, De Kooning eta Marca-Relliek parte hartu zuten artistaren bizitzari buruzko pasadizoak kontatuz.

Abenduan, Pollocken bakarkako erakusketa bat —aurretik planifikatua— egin zen MoMA-n. Beraz, artistaren atzerabegirako erakusketa izan zen azkenean.

Adolph Gottliebek bere pintura-sail ikonikoa, *Eztanda* (Burst, 1956–74), hasi zuen. Pintura bakoitzak irudi sinplifikatu bat jasotzen du: disko bat mahai ilun eta nahasi baten gainean —mihisearen behealdean—. Azken batean oinarrizko polaritateen drama anitza dira *Eztandak*.

Black Mountain College itxi zuten arazo finantzarioak zirela-eta.

1957

Reinhardtek “Twelve Rules for a New Academy” artikulua argitaratu zuen *ARTnews* aldizkarian. Bertan artean erabateko purutasunera iristeko moduak aipatu zituen, besteak beste: “testuririk gabe [...] pintzelkadarik eta kaligrafiarik gabe [...] bozetorik eta marrazkirik gabe [...] formarik gabe [...] diseinurik gabe [...] kolorerik gabe [...] argirik gabe [...] espaziorik gabe [...] denborarik gabe [...] tamainarik eta eskalarik gabe [...] mugimendurik gabe [...] objekturik, gairik eta materiari gabe”. Eskatologiaren hizkuntza, alegia.

Newmanen *Vir Heroicus Sublimis* maisulana *American Painting 1945–1957* erakusketan egon zen ikusgai Minneapolis Institute of Arts-en. Kritikari batek “ergeltzat” jo zuen obra. Esker Onezko Egunaren biharamunean, Newmanek infartu bat izan zuen eta sei astez egon zen ospitalizatuta.

Smithek *Zentinela* (*Sentinel*) saila hasi zuen, eta kolore desberdinetako aerosol-pintura eskulturen gainean aplikatuz esperimentatu zuen. MoMAk atzerabegirako handi bat aurkeztu zuen, Smithen eskulturak, marrazkiak eta pinturak ikusgai jartzeko.

Gottliebek bere lehen *Eztandak* aurkeztu zituen Martha Jackson Gallery-n, New Yorken.

São Pauloko Bienaleko estatubatuar pabilioiak Pollocken atzerabegirako handi bat hartu zuen barnean, Guston, Kline, Hartigan eta Hare-ren pinturekin batera.

Lawrence Alloway eta William Rubin Espresionismo Abstraktua defendatzen zutenei elkartu zitzaizkien.

Leo Castelli Gallery ireki zuten New Yorken.

1958

MoMAko Nazioarteko Batzordeak antolatutako erakusketa, *The New American Painting*, Europako hainbat hiritan egon zen ikusgai —Milan, Berlin, Paris, Brusela eta Londres— New York kulturagune izatearen ideia sendotzearen. Komisarioak, Dorothy C. Millerrek, hamazazpi artista hautatu zituen, haietako bakoitzaren lau edo bost pinturarekin ordezkatura: Baziotes, Brooks, Francis, Gorky, Gottlieb,

Guston, Hartigan, Kline, De Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko, Stamos, Still, Tomlin eta Tworkov. Erakusketak ez zuen esperotako harrera izan. Proiektuak CIAren babesak jaso zuen, AEBko uesteko askatasun eta sormen intelektualaren bitartez Sobietar Batasunaren aurkako gerra propagandistikoa bultzatzea helburu hartuta.

Jackson Pollock erakusketa hartu zuen Whitechapel Gallery-k, Londresen; Ingalaterran artistari eskainitako lehenengo erakusketa handia izan zen.

Whitney Museum of American Art-ek Joan Mitchell-en *Astaperrexila* (*Hemlock*) eskuratu zuen.

Tobeyk Pintura Saria lortu zuen Veneziako Bienalean.

Newmanen atzerabegirakoa egin zuten Bennington Collegen, Vermonten. *ARTnewsek* artistari eskainitako lehenengo artikulua argitaratu zuen.

Rothkok horma-pinturen sail bat hasi zuen Four Seasons jatetxerako, Seagram eraikinean, New Yorken. Bi urte geroago bertan behera utzi zuen proiektua; bukatutako mihiseak ez ziren azkenean han jarriko, horren ordez Londresen, Tate Gallery-n aurkeztuko baitzituen.

Hofmannek New Yorken eta Provincetownen zituen eskolak itxi zituen, bere artean soilik jarduteko.

Frankenthaler Motherwellekin ezkondu zen. Hirurogeiko hamarkadan, Provincetownen igarotzen zituzten udaldiak, eta nork bere estudioan lanean.

1959

The New American Painting erakusketa inauguratu zen, Tate Galleryn, Londresen.

Life aldizkariak Dorothy Seiberling-en artikulua bat eskaini zion Espresionismo Abstraktuari, bi zatitan: “Baffling U.S. Art: What It Is About” eta “The Varied Art of Four Pioneers”, Still, Kline, De Kooning eta Rothko barne hartu zituen.

Francisek Chase Manhattan Bank-eko horma-pinturen multzoa hasi zuen: hiru eskari monumentaletatik azkena izan zen, handiena eta onena; teknika finaren eta kolore bereizgarrien adibide da.

Rosenbergekin “10th Street: A Geography of Modern Art” artikulua plazaratu zuen *Art News Annual* aldizkarian. Bertan 1950eko hamarkadan 10th Street zonaldean gertatutako aldaketa azaltzen du: bohemian zaharretik abangoardia berrira, “10. kale antipintoreskoak artistei ematen zien” askatasuna azpimarratuz: “Eman dena eta ausazkoa, bientzat dago lekua bertako estudio eta mihiseetan”.

Arnold Rüdinger-ek Newmanen *Lehenengoaren aurreko eguna* (*Day Before One*, 1951) obra erosi zuen Kunstmuseum Basel-erako. Newmanek bilduma publiko bati saltzen dion lehenengo obra. Urte hartan bertan, geroago, MoMAk Newmanen *Abraham* (1949) erosi zuen.

1960

Frankenthalerren lehenengo atzerabegirakoa egin zuen Jewish Museum-ek, New Yorken, Frank O'Harak komisariatua.

60 American Painters, 1960: Abstract Expressionist Painting of the Fifties erakusketa izan zen Walker Art Center-en, Minneapolisem.

De Kooning Arte eta Letretako Institutu Nazionalaren kide izendatu zuten.

1961

Rothkoren atzerabegirakoa egin zuen MoMAk. Smithek *Zig* eskulturak hasi zituen. Still New Windsor-era (Maryland) joan zen bizitzera.

1962

Kline maiatzaren 13an hil zen bihotzeko gaixotasun batez.

De Kooningek estatubatuar nazionalitatea eskuratu zuen eta Springs-era (East Hampton, New York) lekualdatu zen.

Newman – De Kooning erakusketa izan zen Allan Stone Gallery-n, New Yorken. Hessek honela deskribatu zuen Newman: “bizi diren oraingo artisten artean apartenetakoa”.

Franz Kline Memorial Exhibition erakusketa hartu zuen Washington Gallery of Modern Art-ek, Washingtonen.

1963

Pousette-Darten atzerabegirakoa egin zuen Whitney Museum-ek.

Rosenbergekin "Barnett Newman, A Man of Controversy and Spiritual Grandeur" artikulua argitaratu zuen *Vogue* aldizkarian.

Klinen erakusketa hartu zuen MoMAk, Frank O'Harak antolatua; Amsterdam, Brusela, Basilea, Viena, Londres eta Parisera eraman zuten gero.

Gottliebek erakusketa handia izan zuen Walker Art Center-en, Minneapolis-en. Brasilen, São Pauloko VII. Bienaleko Sari Nagusia lortu zuen lehenengo artista estatubatuarra izan zen.

1964

De Kooningek Askatasunaren Domina Presidentziala jaso zuen.

Smithek Documenta III barne hartu zuen erakusketan, Kasselen, Mendebaldeko Alemanian.

1965

Funtsezko bi erakusketa hauek Espresionismo Abstraktuaren kanona oinarritu zuten: *The Decisive Years: 1943– 1953*, Institute of Contemporary Art-en, University of Pennsylvania-n, eta *New York School, The First Generation: Paintings of the 1940s and 1950s*, LACMA-n, Los Angelesen.

Motherwellen atzerabegirakoa hartu zuen MoMAk.

Lyndon B. Johnson presidenteak Smith izendatu zuen National Council of the Arts-eko aurrenetako kide. Auto-istripu batean hil zen maiatzaren 23an, 59 urte zituela.

Krasnerren atzerabegirakoa izan zen Whitechapel Galleryn, Londresen.

Newman São Pauloko VIII. Bienaleko estatubatuar pabilioian barne hartu zuten.

1966

Newmanen lehenengo bakarkako erakusketa izan zen museo batean, *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, Solomon R. Guggenheim Museum-en. Erakusketak kritika ona jaso ez bazuen ere, jende ugari bertaratu zen.

1967

Guston, abstrakzioa lantzen gustura ez eta, Woodstockera lekualdatu eta figuraziora itzuli zen. Sortu zituen lanetan Ku Klux Klanen irudiak ageri dira.

Marca-Relliren atzerabegirakoa hartu zuen Whitney Museumek.

Pollocken atzerabegirakoa izan zen MoMA-n.

1968

De Kooningen atzerabegirakoa hartu zuen Stedelijk Museumek, Amsterdamen. Inaugurazioa zela-eta, artistak Herbeherak bisitatu zituen lehen aldiz 1926az geroztik. Erakusketa leku hauetara eraman zuten gero: MoMA; Tate Gallery, Londres; Art Institute of Chicago; eta LACMA.

Gottlieben atzerabegirakoa egin zuten Whitney Museumek eta Solomon R. Guggenheim Museumek.

1969

New York Painting and Sculpture 1940–1970 izan zen Metropolitan Museum of Art-en.

1970

Irving Sandler-en *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* liburua kaleratu zen (Praeger Publishers, New York).

Depresio sakon batek jota, Rothko suizidatu egin zen New Yorkeko bere estudioan, otsailaren 25ean.

Gustonek lehen aldiz jarri zituen bere lan figuratiboak ikusgai Marlborough Gallery-n, New Yorken. Artistak, berari buruzko aipamen garrantzek eraginda, bakartzea erabaki eta gero eta gehiago isolatu zen.

1971

Rothkoren Kapera ireki zen Houston-en (Texas). 1964an John eta Dominique de Menil-ek kapera egiteko eskatu zioten eta artistak hamalau pinturaz hornitu zuen.

1972

Dore Ashton-en *The New York School: A Cultural Reckoning* liburua argitaratu zen (Viking Press, New York): mugimenduari buruzko funtsezko analisia.

1974

Gottlieb martxoaren 4an hil zen. MoMAk erakusketa bat antolatu zuen bere oroimenez.

1979

Metropolitan Museum of Art-ek atzerabegirako erakusketa bat eskaini zion Stilli, bizi zen artista bati ordura arte eskainitako handiena.

[Itzulpena: Bitez;
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]