

Lee Krasner

Kolore bizia

GUGGENHEIM BILBAO

HITZAURREA.....	3
ARNASA HARTZEA ETA BIZIRIK EGOTEA.....	6
EZER EZ NATURATIK KANPO	14
RIMBAUD HORMAN	21
BALDINTZAZKO ORAINALDIA	28
LEE JAIO DA.....	33
AURREZ AURREKO MARRAZKETA	34
WAR SERVICE-RAKO ERAKUSLEIHOAK	35
IRUDI TXIKIAK.....	36
STABLE GALLERY	37
PROFEZIA	38
GAUEKO BIDAIK.....	39
OINARRIZKO SAILA	40
PALINGENESIA.....	41
HAMAICA MODU	42
GOGOETAK	43
KRONOLOGIA.....	54

HITZAURREA

1984an Richard Howard poetak testu hunkigarri bat idatzi zuen bere lagun Lee Krasner artistaren omenez. Onartzen zuen arren Krasner ezagun egin zuen aiurri bizia —“suhartasunez tematzen [zen] bere ustez egia zen hartantxe, egia zela *jakin zekien* hartantxe”—, haren izaeraz gogoraraztea merezi zuten beste alderdi asko ere azpimarratu zituen bertan¹. Besteak beste, erabateko konpromisorako zuen gaitasuna; Howardek gogora ekarri zuen bezala, “Lee Krasner ikusle ezin hobea zen zerbait adierazten zuen edozein artelanetarako; erabat ematen zitzaion artelanari, erabat onartzen zituen behaketaren eskakizunak”².

Gaur egungo terminologia erabiliz, zentzu horretan, “presentziaz” hitz egin genezake: bizitzeko eta sortzeko modu bat, estudioan lanean aritu zen ia sei hamarkadetan hauteman daitekeena. Krasner erabat murgiltzen zen obra-ziklo batean, eta gero, ez aurrera ez atzera geratzeko arriskua agertzen zenean, bestelako norabide bat hartzen zuen. Bere inguruan zegoen guztiaren zati handi bat bereganatzen zuen arren, barnetik zetorkion inspirazio nagusia; eta sentimenduaren indar horixe ematen zion egiten zuen guztiari —bere autorretratuetatik hasi eta *Irudi txikiak* deitu zituenetaraino, *collage*etatik hasi eta eskala handiko abstrakzioetaraino—, eta harekek ematen zion koherentzia bere karrerari.

Krasnerren lanak ez du beti merezi duen arreta jaso. Bere bizitzan zehar sarritan izan zen baztertua Jackson Pollock artistaren emazte sufritua zelakoan. Pollock 1965ean zendu ondoren, haren ondarearen testamentu-betearazle bakarra izatearen zama erantsiari ere egin behar izan zion aurre. 1970eko hamarkadan, Krasnerren ibilbidearekiko interesa berpiztu zuen feminismoaren bigarren olatuak. Hala ere, Krasnerrek espresionismo abstraktuaren inguruan jokotutako paperaz egin ziren baieztapen hiperboliko askok, borondate onez eginak izan arren, haren artea behar bezala balioestea zaildu dute neurri batean.

Bryan Robertsonek 1965ean Londresko Whitechapel Gallery-n antolatutako atzera begirako erakusketa inflexio-puntua izan zen³. Huraxe izan zen Krasnerrek bere ibilbideko ordura arteko lorpenak berrikusteko izan zuen lehen aukera, eta Atlantikoaren beste aldeko prentsan izan zituen laudorioek (kritikari askok ez zekiten emakumea zenik, ezta Pollocken alarguna zenik ere) kritikaren onspena ekarri zioten, berandukoa zena, baina ongi etorria hala ere. Harrezkero, bi atzera begirako garrantzitsu izan ditu AEBetan: lehenak Barbara Rose izan zuen komisario, eta Houstongo Museum of Fine Arts, San Frantziskoko Museum of Modern Art eta New Yorkeko Museum of Modern Art museoetan egin zen 1983 eta 1985 artean; bigarrenak Robert Hobbs izan zuen komisario, eta Los Angeles County Museum of Art, Des Moines Art Center, Akron Art Museum eta Brooklyn Museum erakundeetan egin zen 1999 eta 2001 bitartean.

Honako erakusketa monografiko hau lehenengoa da Europan tankera honetako ezaugarriekin antolatzen dena. Berrogeita hamar urte baino gehiagoren ondoren, bisitariak bertatik bertara ikusi ahal izango dituzte Krasnerren artearen ezaugarriak Londresko Barbican Art Gallery, Frankfurtoko Schirn Kunsthalle, Bernako Zentrum Paul Klee eta Bilboko Guggenheim Bilbao Museoa. Erakusketa ehun bat piezaz dago osatua, horietako asko lehen aldiz etorri dira Europara, eta argi erakusten dute Krasnerren formazio artistiko zabala, haren abstrakzioaren erabilera goiztiarra, aurreko lanen birziklapen erradikala gero lan horiek ekoizpen berrietan baliatze aldera, kolorearen erabileran zuen talentua, eta eskalaren eta formaren esplorazio indartsuak.

Liburu honek Krasnerren bizitzaren eta obraren noiznahiko azterketa eskaintzen du bertan jasotako testuen

bidez: Eleanor Nairne komisarioak sinatutako sarrera-saiakera, eta Katy Siegel, John Yau eta Suzanne Hudson adituek gai zehatzei buruz idatzi dituzten testu argigarriak. Pozten gaitu, halaber, Lee Krasnerrek Gail Levin bere biografoarekin egindako elkarrizketa bat eskaini ahal izateak, orain arte argitaratu gabea, baita Jessica Freeman-Attwood-ek prestatutako kronologia ilustratu osatu bat ere. Ardura handiz editatu du Nairnek liburukia, Barbicango Charlotte Flint-ekin lankidetzan estuan. Proiektua ez zen posible izango Pollock-Krasner Foundation-en laguntza baliotsurik gabe, zeinak hiru urtez bere denbora eta energia inbertitu baititu, eskuzabaltasun osoz, proiektu honen garapenean. Gure esker ona adierazi nahi diegu Kerrie Buitrago, Samuel Sachs II, Ronald D. Spencer eta Caroline Black-i, baita Charles C. Bergman-i ere; azken hori 2018an zendu zen zoritxarrez, baina proiektuaren lehen etapetan agertu zuen gogo bizia inspirazio-iturri garrantzitsua izan zen lantalde osoarentzat. Kasmin Gallery erabakigarria izan da proiektuaren arrakastarako; gure esker ona zuzendu nahi diegu, bereziki, hasieratik aliatu bikaina izan dugun Eric Gleason-i, eta Michal Patchefsky-ri.

Museo ezberdinetako bildumetatik hainbat eta hainbat mailegu lortzeko pribilegioa izan dugu, eta, horregatik, eskerrak eman nahi dizkiegu honako guztiei: Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Flint Institute of Arts, Michigan; Guild Hall Museum, East Hampton; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC; Institut Valencià d'Art Modern; Jewish Museum, New York; Kunstmuseum Bern; Los Angeles County Museum of Art; Metropolitan Museum of Art, New York; Munson Williams Proctor Arts Institute, Utica; National Gallery of Art, Washington DC; National Gallery of Victoria, Melbourne; Neuberger Museum of Art, Purchase; Philadelphia Museum of Art; Pollock-Krasner Foundation, New York; Reynolda House Museum of American Art, Winston-Salem; San Francisco Museum of Modern Art; eta Whitney Museum of American Art, New York.

Oso eskertuta gaude, halaber, erakusketa honi laguntza eman dioten bildumagile partikularrei, eta, horregatik, gure esker ona adierazi nahi diegu honakoei: James Barron, Suzanne Deal Booth, David Dechman eta Michel Mercure, Ron Delsener, Gusford Collection, Halley K. Harrisburg eta Michael Rosenfeld, Audrey Irmias, Greg Shannon doktorea eta bere familia, Thomson Family Collection, eta Bobbi eta Walter Zifkin, baita izenik eman nahi izan ez duten mailegu-emaileei ere. Era berean, eskerrak eman nahi dizkiegu obrak aurkitzen lagundu diguten pertsoneri, bereziki Sotheby's-eko Saara Pritchard, Nicholas Cinque eta David Galperin-i; Christie's-eko Barrett White, Katharine Arnold eta Cassi Young-i; eta Joshua Holdeman, Janis Gardner Cecil, Angela Nevill eta Laura Paulson-i.

Neurri honetako erakusketa bat antolatzea ezinezkoa izango litzateke Terra Foundation for American Art-en laguntzarik gabe. Erakunde horrek erakusketa ibiltari honen lau egoitzei egin dien ekarpen eskuzabalak kontzesiorik gabeko erakusketa bat antolatzeko aukera eman digu. Erakusketak Tj Bennett eta Sotheby's entitateen babesa ere izan du, eta jaso du halaber Art Fund erakundearen "Jonathan Ruffer Curatorial Research Grant" diru-laguntza. Eskerrak eman nahi dizkiegu, baita ere, gure Londresko Exhibition Circle elkarteak kideei: Ron Delsener, Kenneth C. Griffin Charitable Fund, Kasmin Gallery, Elizabeth eta J. Jeffrey Louis, Midge eta Simon Palley, eta anonimotasuna nahiago izan duten gainontzeko guztiei.

Proiektu honek ikerketa-lan handia eskatu du, eta, horregatik, gure esker ona adierazi nahi diegu zeregin horretan aritzeko konpromisoa hartu dutenei; bereziki honakoei: Gail Levin, 2011n osatu zuen biografia zehatzak Krasnerren gaineko argi berria zabaldu duelako; Barbara Rose, zeinak oso ondo ezagutu baitzuen artista eta haren 1983-85eko atzera begirako handia antolatu baitzuen; Ellen G. Landau, haren katalogo arrazoitua altxor bat delako edozein akademikorentzat; Robert Hobbs, zeina Krasnerri Estatu Batuetan eskainitako bigarren atzera begirako handiaren komisarioa izan baitzen; Anne Wagner, ideia berriak ekarri

zituelako *Three Artists (Three Women)* (1996) liburuan; Mary Gabriel, *Ninth Street Women* (2018) liburua-
ren bidez arlo honetan egin duen ekarpen interesgarriagatik; Ruth Appelfhof, Krasnerri buruzko bere memoriak
ikusminez espero ditugulako; eta liburu honetako hiru saiakeren egileei.

Erakusketa honen antolaketan zenbait pertsona funtsezkoak izan dira. Eskerrak eman nahi dizkiegu Helen A.
Harrison-i, Pollock-Krasner House and Study Center-eko zuzendaria izaki, Krasnerri eta haren obraren
testuinguruari buruzko ezagutza-iturri handia baita; eta Edith Devaney eta David Anfam-i, toki nabarmena
eman baitzioten Krasnerri *Expresionismo Abstraktua* erakusketa bikainean (Londresko Royal Academy-n
egon zen ikusgai 2016–17an eta ondoren, 2017ko udaberrian, Guggenheim Bilbao Museoa); Pollocken
galerista eta iloba Jason McCoy-ri; eta New Yorkeko Museum of Modern Art-eko arte-arduradun emeritu
den John Elderfield-i. Erakusketarekin batera doan katalogo hau arreta handiz diseinatu du *A Practice for
Everyday Life* estudioak; Londresko erakusketaren diseinua, berriz, David Chipperfield Architects taldeak
egina da.

Nazioarteko lankidetzaren paregabearen emaitza da proiektu hau. Barbicanek jarri zuen abian, eta Ilka
Voermann, Fabienne Eggelhöfer eta Lucía Agirre izan ditu komisario, hurrenez hurren, Schirn Kunsthalle
Frankfurt, Zentrum Paul Klee eta Guggenheim Bilbao Museoa. Londresen, Charlotte Flint, Ross Head,
Alice Lobb eta Peter Sutton-en laguntzarekin antolatu zen erakusketa; Frankfurt, eskerrak ematen
dizkiogu Inka Drögemüller zuzendariordeari, Esther Schlicht erakusketa-buruari eta maileguen antolaketaz
arduratzen den Karin Grüning-i; Bernan, beren laguntza eskertu nahi diegu Kai-Inga Dost eta Edit
Heinimann-i, eta Bilbon, bertako lan-taldee: Arte-ardura, Erakusketak eta Kontserbazioa, Komunikazioa eta
Irudia, Idazkaritza Nagusia, Garapena, Giza Baliabideak eta Kalitatea, Eraldaketa Digitala eta Finantzak.

Lee Krasnerrek, Richard Howardek gogoratzen zuen bezala, “egiak bere eskakizunak” dituela sentitzen zuen,
“eta berak bete egiten zituen; jarraitu egiten zituen”⁴. Espero dugu erakusketa honek eta harekin batera doan
liburuak artista honen bizitza eta ibilbide bikainaren irudikapen fidagarria eskainiko dutela, eta nazioarteko
belaunaldi berri bati Krasnerren ondare boteretsua ezagutzeko aukera emango diotela.

Jane Alison, Arte Bisualen Burua, Barbican, Londres

Philipp Demandt, Zuzendaria, Schirn Kunsthalle Frankfurt

Nina Zimmer, Zuzendaria, Kunstmuseum Bern/Zentrum Paul Klee

Juan Ignacio Vidarte, Zuzendari Nagusia, Guggenheim Bilbao Museoa

ARNASA HARTZEA ETA BIZIRIK EGOTEA

ELEANOR NAIRNE

"Mihise batek arnasa hartzea gustatzen zait, mihisea bizirik egotea. Bizirik egotean dago koxka. Eta mugak pigmentua eta mihisea deitzen diren zerbait direnez, ea lortzen dudan."

Lee Krasner

Aintzat hartu beharreko indartzat zeukaten ingurukoek Lee Krasner. "Aurrez aurre begiratzen zizun", esan zuen Edward Albee antzerkigileak, "eta ez zinen begiak kliskatzera ausartzen"¹. Albeek hitz batzuk esan zituen Krasnerren hiletan (baita Susan Sontag idazleak eta Robert Hughes kritikariak ere), zeina New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-en ospatu baitzen 1984ko irailaren 17an. Artista izatera iristea, eta, ondoren, artista izaten jarraitu ahal izatea, aparteko erabaki baten emaitza izan ziren. Lee Krasnerrek hainbat erronkari aurre egin behar izan zien: batetik, familia judu ortodoxo batean hazi zen, Greenwich Village-ko bizimodu bohemiaren kontrako giro batean; bestetik, Depresio Handiaren eta Bigarren Mundu Gerraren garaiko New Yorkeko prekaritate ekonomikoaren testuinguruan formatu eta lan egin zuen; eta "emakume pintore" gisa seriozki har zezaten egin behar zuen borroka, hura garai hartan oraindik ere kontraesantzat jotzen baitzen²; gainera, esan gabe doa, alkoholismoak aldarte aldakorreko bihurtzen zuen Jackson Pollock-ekiko ezkontza-harremana ere zaila izan zen. 1949an, nazioarteko ospea lortu zuen Pollockek Life aldizkarian argitaratu zen artikulu ilustratu batekin, hartan probokazioz galdetzen baitzen: "Estatu Batuetako pintore bizi handienaren aurrean ote gaude?"³. Ez zen hura egiaztatzerik izan, 1956an hil baitzen Pollock, auto-istripu batean (Ruth Kligman, Pollocken maitalea, bizirik atera zen). Gorabehera haiengatik guztiengatik ere —eta hiru hamarkada nekagarriengatik, Pollocken alargun eta testamentu-betearazle gisa—, Krasnerrek ez zuen nahi izan hura guztia bere lanean nabarmentzea. Beraz, ez da harrizkoa, Albeek gogoratzen zuen bezala, Lee Krasner "erraza" ez izatea; "eta eskerrak halakoa ez zela; Jainkoak libra gaitzala emakume 'errazengandik'. Ematen zuen kalitate bera eskatzen zuen, eta kinka larriren batean jartzen bagintuen, urrea itzuliko zigun trukean"⁴.

1973an Cindy Nemser-ekin egin zuen elkarrizketa batean, honako hau adierazi zuen Krasnerrek: "Nire pintura oso biografikoa da, norbaitek irakurtzeko lana hartzen baldin badu"⁵. Anne Wagner-ek azpimarratu duen bezala, haren hitzak garrantzak dira, baina, hala eta guztiz ere, modu irekian gonbidatzen dute Krasnerren obra eta bizitza elkarrizketatik aztertzerako⁶. Baina horrek erronka bat planteatzen du, eta hura da Krasner bere lanaren editore gupidagabea zela, eta denbora baten buruan gustatzen ez zitzaizkion sail osoak suntsitzen zituela. Hura, nolabait ere, neurri praktiko bat zen: koadro gutxi saltzen zuenez eta materialetarako diru gutxi zuenez (eta zer esan biltegiatzeko zeukan diruaz), logikoa zen gutxienez gustatzen zitzaizkion mihiseak bustitzea eta moztea, gero konposizio berrietan berriz erabiltzeko. Baina honek badu zerikusirik estilo jakin batera mugatzeari uko egitearekin ere; eta ausardia behar zen hori egiteko, "izenpe bereizgarria" zuten ikonografiadun lanak aldarrikatzen ziren garai batean, Franz Kline edo Robert Motherwell-enak adibidez. Krasnerrek berak azaldu zuen bezala: "Zerbaitetan zentratu orduko, haustura bat gertatzen da"; prozesu mingarri bat zen, edizioarekin arinduko zena, bere buruari frogatzeko "badela mantentzen den koherentzia bat"⁷. Krasner modu berean zen selektiboa elkarrizketak egiten zizkieten pertsonekin hitz egiteko orduan, zeinak, nolabait ere, bere bizitzako azken urteetan bakarrik agertu baitziren⁸. Egunkaririk idatzi ez zuenez eta gutunak oso nekez idazten zituenez, iturri intimoak baino ez zitzaizkion geratzen, eta oso bakanak dira. Baina haren bizitzari buruz dakigunak artistak bere obra sortu zuen testuinguruaren inpresio egituratuago bat eskaintzen du, eta zergatik gaur egun ere jarraitzen duen obra horrek halako eragin handia izaten ulertzen

laguntzen digun pertzepzio bat⁹.

1908ko urriaren 27an jaio zen Krasner, ama Brooklynen aitarekin elkartu eta ia-ia zehatz-mehatz bederlatzi hilabete bete zirenean. Beren shtetl-etik ihes eginak ziren Krasnerren gurasoak, Odessaren ingurutik, zeina garai hartan Errusia baitzen, erdialdeko Ukraina gaur egun; zenbait erregistroren arabera, 1904an 77.544 judu errusiar joan ziren Estatu Batuetara (1902an baino bi bider gehiago), babes bila, pogromo latzen mende baitzeuden¹⁰. Amerikan jaio zen bikotearen lehen haurra zenez, harreman korapilotsua izan zuen Krasnerrek bere etxearekin, han errusiera eta yiddish-a baitziren hizkuntza nagusiak eta goizeko otoitza hebreeraz egiten zen. Geroago hala esango zuen: “Ez nekien zer ari nintzen esaten; esan beharra neukan, bestela Jainkoaren tximistak jo eta bertan hilko nintzen”¹¹. Jatorrizko izena Lena Krassner zuen arren, 1922an “Lenore” izen amerikarragoa hartu zuen, eta ondoren “Lee” androginoagoa bihurtuko zen. Ohiko gauza zen etorkinek euren izenak “itzultzea”: Krasnerren anaia Isak “Irving” deitzera pasatu zen, eta ldes arreba “Edith” bihurtu zen¹². Natibo batzuek ere, Pollockek besteak beste, izena aldatu zuten New Yorken: hiri hartara bizitzera joan zenean, 1930ean, bere lehen izena kendu zuen, Paul (ziur aski, ondoren John Bergerrek umorez esango zuen bezala, “ringean borrokatzeko izen bat zen Jackson Pollock. Txapeldun-izena”)¹³. Krasner Lenore bihurtu eta aldi berean uko egin zion bere erlijioari, eta Washington Irving High-en matrikulatzea aukeratu zuen, neskentzako arte-ikastaroak eskaintzen zituen New Yorkeko eskola bakarrean. 17 urterekin graduatu ondoren, Cooper Union-eko Woman’s Art School-en jarraitu zituen ikasketak, eta gero, Art Students League-n aldi labur bat egin ondoren, National Academy of Design-en.

1928ko uda aldera, Krasner autorretratu sail txiki bat hasi zen lantzen, autorretratu haiek National Academyko marrazketa-klaseetara sartzea bermatuko zutelakoan¹⁴. Haien artean bereziki azpimarratzekoa da *Autorretratu* (ca. 1928), olio-pinturaz margotua bere gurasoen etxe berriko lorategian, Greenlawn-en, Long Island-en. Ispilu bat iltzatu zuen zuhaitz batean, eta bere isla margotzen hasi zen, atzealdean basoa zuela. Bere alkandora mahuka-motz urdinarekin eta bere artista-mantalarekin, “langile lepo-urdin” baten irudi betea da — urte batzuk lehenago, 1920ko hamarkadaren erdialdean, Estatu Batuetan finkatu zen ezizen hori maila apaleko langileak izendatzeko—. Ezkerreko eskuarekin eusten dituen zatar eta pintzelek (alderantzikatuta ispiluaren irudian) ez dute lanbideari buruzko zalantzarik uzten, eta ile motzak, berriz, mutil-itxura xarmagarria ematen dio Krasnerri. Konposizioak Vincent van Goghen *Autorretratu pintatzen* (1887–88) obraren antz nabarmena du (2. irud., 11. or.); haren obra, 1929ko azaroan New Yorkeko Museum of Modern Art-en egin zen inaugurazio-erakusketa arte behintzat, erreproduzioen bidez besterik ez zuen Krasnerrek ezagutzen. Krasnerren erretratu hark, ziur aski, egileak espero zuena baino arrakasta handiagoa izan zuen: National Academyren batzordera eraman zuenean, ez zuten sinetsi nahi izan aire zabalean margotu zuenik, eta “tranpa lotsagarri” bat zela hura esan zuten (hala ere, akademian onartu egin zuten)¹⁵. Nahiz eta denborarekin figurazioa bertan behera utziko zuen, gerora komentatu zuen autorretratuak bere heldutasuneko obrarekin zuen lotura: “Argi zegoen nire ‘gaiak’ ni neu izango zirela [...]. ‘Zer’ nire gorputzean dauden egiak izango ziren”¹⁶.

1932ko udaberrian, Depresio Handiak ondorio larriak izan zituen, eta National Academyri uko egin eta New Yorkeko City College-n matrikulatzea beste erremediorik ez zitzaion Krasnerri geratu, han irakaskuntza doakoa baitzen, irakasle izateko diploma bat lortzeko itxaropenarekin¹⁷. Gauetz Greenwich Villageko Sam Johnson’s tabernako barrako zerbitzari bezala lan egiten zuen bitartean, aurrez aurreko marrazketa-eskolak hartzen hasi zen Job Goodman-ekin. Bere familia elizkoia ez bezala (eta bat etorri 1920ko hamarkadako “jazz babies” emantzipatu berriekin), Krasner oso irekia zen biluztasunari zegokionez: batzuetan, aparteko dirutxo bat lortzeko, modelo bezala lan egiten zuen, eta hondartzan biluzik posatu zuen lasai asko bere maitale Igor

Pantuhoff-ekin¹⁸. Biluziarekiko erosotasun hori ageria da Krasnerrek aurrez aurre egin zituen estudioetan: pintura garestia zenez, Conté arkatzera jo zuen, kontraste indartsuak eta itzal leunak landuz sentsualitatearen eta muskulu-indarraren artean tentsioa sortzeko. Goodman Art Students League-n ikasia zen, Thomas Hart Benton margolari erregionalistarekin, zeina Pollocken mentorea izan baitzen 1930eko hamarkadan. Michelangeloren miresle handia zen Benton, eta Goodmanek haren ereduari jarraitu zion; beraz, Krasnerrek eta Pollockek, jakin gabe ez bata ez besteak, Kapera Sistinoan oinarrituriko estudioak egin zituzten (4. irud., 12. or.). 1937an, Pollockek bere “Ignudiak” marraztu zituen garaian (Michelangelok kaperako freskoetan margotu zituen biluzi maskulinoak), beka bat emana zioten Krasnerri Hans Hofmann School of Fine Arts-en ikasteko eta hasia zen abstrakzio kubista esploratzen. Bere aurreko irakasleak ez bezala, Hofmann bete-betean zegoen modernotasunean sartuta, Pablo Picassorekin eta Georges Braquerekin egona zen Parisen eta eskolak eman zituen Munichen, New Yorken bere akademia independentea ireki aurretik. National Academytik oso urruti zegoen, zeinaz Krasnerrek “[...] denboran izoztutako giro erdipurdikoa eta erabat antzua” zuela esan baitzuen¹⁹.

Hofmannen gidaritzapean, energia berria hartu zuten aurrez aurre egindako Krasnerren marrazkiek; haietan ematen du ingerada solteko figurak —lerro eta forma abstraktu biribilekin gurutzatuak daude—, elkarrizketa batean lotzen direla inguratzen dituen espazioarekin. Hofmannen “push and pull” (“tirabira”) teknika ospetsuaren elementuak aplikatuz, mugimendu-inpresioa iradokitzea lortu zuen artistak, forma eta testuren kontrasteen bitartez²⁰. Garai hartan hainbat jarduera politikotan sartuta egon zen Krasner: Artists Union-en eztabaidetan parte hartuz, Works Progress Administration-erako (WPA) muralak sortuz eta New Yorkeko Museum of Modern Art-en aurrean manifestatuz. 1940an American Abstract Artists (Artista abstraktu amerikarrak) taldearekin hasi zen erakusketak egiten, Piet Mondrianengan inspiratutako obrak erakutsiz (hurrengo urtean Mondrianek bat egin zuen taldearekin); Krasner eta biak berehala egin ziren adiskideak, zaletasun bat partekatzen zutela jakin zutenean, boogie-woogie dantza²¹. Eragin horiek batu egin ziren 1942an War Services Project ekimenak (Gerrarako zerbitzuen proiektua) saltegi handietako erakuslehoetarako hogei diseinu gauzatzeko agindu zionean Krasnerri, gerrarako prestakuntza-ikastaroak iragartzeko xedearekin²². Krasner ikastaro haietako batzuetara joan zen, besteak beste lehergailuei buruzko batera City Collegen, bere ikerketaren partetzat hartuta²³. Ezagutu berria zuen Jackson Pollock, John Graham-ek New Yorkeko McMillen Gallery-n antolatutako *American and French Painting* (Pintura amerikarra eta frantsesa) erakusketan biek lanak erakutsi zituztenean, eta, Pollocken obraren aurrean “ahoa bete hortz” geratu ondoren, hura bere proiektu-taldean sartzera lortu zuen²⁴. Erakuslehoetarako egin ziren muntaien argazki-dokumentazioa baino ez da geratzen, baina, sorkari kolektiboak zirenez, ezinezkoa da artista bakoitzaren ekarpena identifikatzea. Hala ere, angelu dinamikoek eta muntaien erabilerak argi eta garbi uzten dute Hofmannen eragina, baita konstruktibismo errusiarrarekin eta Bauhausekin zuten zorra ere; bi mugimenduak agertu ziren *Cubism and Abstract Art* (Kubismoa eta arte abstraktua) delakoan, 1936an New Yorkeko Museum of Modern Art-en egin zen erakusketa erabakigarrian²⁵.

1945ean ezkondu ziren Krasner eta Pollock, eta (Peggy Guggenheim arte-salerosle eta bildumagileak egin zien 2.000 dolarreko mailegu bati esker) XIX. mendeko etxalde bat erosi zuten Fireplace Road-en (Springs, Long Island). Krasner sormen impasse bat —“aldi bateko blokeo moduko bat”— gainditzen saiatua zen, barneko iturri batetik abiatuta lan egiteko ideia —eta ez kanpoko iturri batetik— bereganatzen zuen bitartean²⁶. Springsera joateak egiten aritu zen lana bazterten lagundu zion —bere “harlauza grisak”, Krasnerrek esaten zien bezala—, batez ere, basetxeko aletegia egokitu zutenean Pollockek erabil zezan, eta, era hartan, goiko solairuko logela beretzako estudioa bihurtu ahal izan zuen eta bertan hasi zen sortzen *Irudi txikiak* (*Little Images*) 1946an. Mihisea horizontalean jartzen zuen mahai baten gainean edo lurrean, eta goitik behera lan

egiten zuen, bitxiak ziruditen geruzetako konposizioak sortuz. Batzuk oso enpastatuak zeuden, pintura zuzenean hoditik aplikatzen zuelako eta gero brotxa zurda-gogor batekin lantzen zuelako; beste batzuetan, trementinarekin diluitzen zuen olio-pintura lata batean eta goitik isurtzen zuen mihisea elkarrekin lotzen ziren pintura tantaz josiz. Litekeena da lan hauen intimitatea Joan Miróren Konstelazioen sailean inspiratu izana, zeina Krasnerrek aurreko urtean New Yorkeko Pierre Matisse Galleryn ikusi baitzuen; “koadro bakoitza mirari txiki bat da”, zioen bere lagun George Mercer-i bidalitako eskutitz batean²⁷. Bigarren Mundu Gerra hasi zenean (eta benetako itzalaldiak zeuden garaian) Frantziatik ihes egin zuenean egin zituen Mirók *Konstelazioak*, eta badirudi iluntasunaren aurrean posibilitate-sentsazio bat adierazten dutela. Dirudenez, Krasner oso pozik geratu zen bere sorkari berriekin, Springseko gonbidatuen gelan haietako batzuk eskegi zituen-eta; ikusi zituenean, Clement Greenberg kritikariak hala esan omen zuen, Krasnerrek komentatu zuenez: “Zoragarria. Oso-osoa ona da [!]”²⁸.

1947ko negu gogorak Krasner bere logelako estudioari uko egitera behartu zuenean ere (berak eta Pollockek solairu bakarra berotzeko dirua baino ez zuten), egongelan lanean jarraitu zuen, gurdi zahar baten bi gupil erreskatatu eta mosaiko-mahai bana bihurtuta. Pollockek WPArako zuen proiektuetako baterako sobran zituen teselak erabili zituen, aurkitu zituen beste zati distiratsu batzuekin nahastuta: beira-zatiak, maskorrak, imitaziozko bitxiak, giltzak. Pollockek zementua isuri zuen haien gainean, finkatzeko, eta herriko soldatzaile batek egin zituen hankak. [Mahai haietako bat](#) New Yorkeko Bertha Schaefer Galleryn jarri zen erakusgai, *The Modern House Comes Alive 1948-1949* (Etxe modernoak bizia hartzen du, 1948-49) erakusketa zela-eta. Erakusketa hartan izan zuen Krasnerrek bere lehen kritika positiboa; New York Herald Tribune egunkariak esan zuen: “efektu orokorra [...], argi esanda [...], zoragarria zen”²⁹. Arrakasta hura zela-eta berrindartuta ziur aski, bere *Irudi txikiak* ekin zien berriro. Krasnerrek “hieroglifiko” gisa definitu zituen bere lan berriak; paleta ilunagoa zen, eta trianguluen, karratuen, sigi-sagen eta espiralen lexiko bat gainjartzen zen haietan. Burutsua beti, mosaikoen oinarri gisa erabili zuen taula biribila *Geldi eta segi* (*Stop and Go*, 1949-50) izenaz bataiatu zuen obra bat bihurtu zuen. “Hieroglifo” hitza “grabatu sakratua” esan nahi duen grezierazko hitz batetik dator, eta, zeinu-eredu berri haiekin, Krasnerrek, beharbada, hebreerazko idazkera aipatu nahi zuen, hebreeraz idazten ikasi baitzuen, baina ez irakurtzen, bost urte zituela³⁰. Litekeena da halaber inkontzienteari erreferentzia egitea, psikoanalisian “interes handia” zuen pertsona baten gisan definitzen baitzuen bere burua Krasnerrek garai hartan; Freudek “egiptoar hieroglifikoak bezalako antzinako idazkera piktografiko baten deszifratzearen antzeko zerbait” zelakoan deskribatu zuen ametsen interpretazioa³¹.

Krasnerrek 1950ean egin zuen bere azken Irudi txikia, beste krisi bat izan aurretik. Pollockek presionatuta, Betty Parsonsek, haren arte-salerosleak, Krasnerren lehen bakarkako erakusketa antolatzea onartu zuen 1951ko urrian.

Mihise berriak *Irudi txikiak* baino handiagoak ziren, eta gehienak forma luzanga gainjarriak zituzten paisaiak ziren, lur-tonuetan oso diluitutako pinturaz eginak. Lan haiek kalitate sotil eta argitsua zuten, eta kritikak modu neurritsuan estimatu zuen hori: Stuart Preston-ek New York Times-en “Mondrianen formula bat, zolitasun femeninoaz egina” aipatzen zuen (eta ea zeinek asmatu zer esan nahi zuen hark), eta Robert Goodnough artistak *ARTnews*-en, berriz, idatzi zuen “kolore bareko lurralde zabal jendez gabetu batean barrera egindako bidaia bati” buruz³². Krasnerrek desilusio handia izan zuen; haren biografo Gail Levin-ek iradokitzen duen bezala, litekeena da Pollocken erakusketei eman zitzairen garrantziaren ondoren, haren itxaropenak handiegiak izatea. Betty Parsons Gallery-ko erakusketan erakutsi ziren hamalau lanetatik, bi baino ez dira kontserbatzen. 1953an Krasner bere estudioan sartu zen eta “jasan ezin nituen marrakiz beteta” zegoela aurkitu zuen, eta horiek txikitzen hasi zen³³. Pollockek eta biek erosi berria zuten aldameneko beste lur bat, akre batekoa, eta

hango eraikin zahar bat birgaitu zuten; hala, Krasnerrek, azkenean, bazuen benetako lantoki bat. Txikizioaren ondorioz zoruan sakabanatutako zatiekin gauza liluragarri bat gertatzen zela ikusi zuten, eta hark “collage-olde” bat eragin zuen³⁴. Haietako asko Betty Parsons-en galerian erakutsi zituen koadroetan gainjarri zituen, tarteka zati batzuk agerian utzita. Emaizta artelaren corpus indartsu bat izan zen, eta onenak 1955eko irailean Krasnerren bakarkako bigarren erakusketan erakutsi ziren, Eleanor Ward’s Stable Gallery-n.

Orduko hartan, laudorio biziagoak eragin zituzten Krasnerren obrek: Fairfield Porter artista eta kritikariak *ARTnews*-en adierazi zuenez, obra haien eraginez, ikusten zituzten pertsonak “posible irudituko zitzaiena baino desordena sotil handiagoaren jakitunak ziren”; Clement Greenbergek, berriz, “garaiko eszena artistiko estatubatuarrari egindako funtsezko ekarpenetzat” jo zuen erakusketa³⁵. Collage batzuek, esate baterako *Kandela piztuak* (*Burning Candles*, 1955) izenekoez, tonalitate eutsiagoak eta zati txikiagoak agertzen zituzten, eta *Basamortuko ilargia* (*Desert Moon*) bezalako lanetako kolore distiratsuetan eta konposizio grafikoetan iritsi ziren puntu gorenera. Litekeena da Krasnerrek Henri Matisseren eraginpean aukeratu izana collagea, haren lana beti miretsi izan baitzuten, eta haren “ebakin” berri guztiz biziak erakutsi baitziren New Yorkeko Museum of Modern Art-en 1951ko azaroan antolatu zitzaion atzera begirakoaren parte gisa³⁶. New York Times egunkarian Stable Galleryko erakusketari buruz egindako aipamen batean, Stuart Prestonek “kolorista on zatatsua” bezala deskribatzen zuen Krasner, Matisseren lankideek erabilitako soinu-metafora gogoratu, *Emakumea kapelarekin* (*Femme au chapeau*) ikusgai jarri zelarik Salon d’Automne-n, 1905ean, haren aurreko erreakzio gisa, galdetu ziotenean: “Nolako kapela eta nolako soinekoa zeramatzen emakume horrek, hain modu sinestezinean zatatsua ziren kolore horiekin?”³⁷. Hala ere, Krasnerren ertz zirpilduek eta pintzelkada ikusten errazek esan nahi zuten artelanak erabat “ebakitako” collage batek baino itxura organikoagoa mantentzen zuela. Kasu batzuetan, adibidez *Arrano burusoila* (*Bald Eagle*, 1955) lanean, Pollockek baztertutako marrazkien zatiak gehitu zituen. Terapeutikoa irudituko zitzaion beharbada hark baztertu zituen obrei erabilera bat aurkitzea, sormenaren ikuspuntutik Pollock ez aurrera ez atzera zegoen une batean³⁸.

1956an jada, Krasnerri ia ezinezkoa gertatzen zitzaion Pollocken alkoholismoa eta portaera zentzugabea jasatea. Hark uko egin zionean Paul Jenkins-ek egindako gonbidapen bati, senar-emazteek bisita egin ziezaioten Parisen, bakarrik joango zela erabaki zuen Krasnerrek, aukera aprobeztatuz atsedenaldira egiteko. Abiatu aurretik, koadro berri bat hasi zen margotzen, *Profezia* (*Prophecy*). Forma uhindu haragikarak dira nagusiak mihisean, beltzez nabarmenduak, eta gorputz-ikonografia areagotzen duten pintzelkada gorri biziak ditu. “Koadroak ezinegon handia sortzen zidan”, esan zuen Krasnerrek³⁹. Pollocki erakutsi zionean, hark ziurtatu zion “margolan ona zela, eta buelta gehiago ez emateko, aurrera jarraitzeko esan zuen”⁴⁰. Astoan geratu zen koadroa, Krasner lehen aldiz Europara joan zenean. Frantzia, Louvrez gozatu zuen, eta denboraldi bat pasatu zuen Proventzan. Pollocki gutun bat idatzi zion, esanez: “Faltan botatzen zaitut eta hau nirekin partekatzea nahiko nuke [...] hemengo pintura izugarri txarra da”⁴¹. Parisera itzuli eta berehala, Greenbergek Pollock hil egin zela esateko deitu zion; haren autoak txoke jo zuen zuhaitz batzuen kontra, eta istripuaren ondorioz Pollock bera eta Edith Metzger, Ruth Kligmanen lagun bat, hil egin ziren; Ruth Kligman bizirik atera zen. Krasner, berrogeita zazpi urte baino ez zituela, alargundua eta dolu-aldi gogor batean aurkitu zen. Pollocken hileta egin eta gutxira, Profeziarekin lotutako hiru koadro margotu zituen: *Besarkada* (*Embrace*), *Jaiotza* (*Birth*) eta *Hiru bitan* (*Three in Two*). Aurreko lanaren ezaugarri diren haragi-kolore berberak erabiliz, Picassoren *Avignongo andereñoak* (*Les Femmes d’Alger*, 1907; 10. irud., 16. or) obrari erreferentzia egiten zion, aldi berean erotikoak eta bortitzak gertatzen ziren gorputz uztartuen eszena asaldatuak sortuz. Galdetu ziotenean nola zen gauza dolua bizi zuen bitartean margotzeko, erantzuna prosaikoa izan zen: “Pintatzea ez da bizitzatik aparteko gauza. Gauza bera da. Bizitzeko gogorik dudak galdetuko balidate bezala da. Nire erantzuna baiezkoa da, eta horregatik margotzen dut”⁴².

Pollock hil ondoren, estudioa Springseko aletegira eramatea erabaki zuen Krasnerrek. Dударik gabe, oroitza mingarrit betetako espazioa bazen ere, etxaldean zegoen lan-eremurik handiena ere bazen, argi natural onena zeukana, eta horrek azkenean dimentsio handiagoko obrak sortzen lagunduko zion. 1953an Pollockek masonitzako panelez estali zuen orain famatua den oholezko lur originala, zeina pintura-zorrotada filigranatu trinko tantotua baitzegoen; bitxia bada ere, ez zuen ia lanik egin ezabatze-ekintza haren ondoren, eta, era hartan, espazioa Krasnerrek okupatzeko bezain neutroa gertatzen zen⁴³. Hark bere orientazio propioa definitu zuen aletegian, mihiseak bastidorerik gabe zuzenean paretan iltzatuz. Garaitu hartan halaber hil zen Krasnerren ama ere —“ezin dut dolua neure erritmo propioan eraman” kexatzen zen—, eta horrek insomnio kronikoa eragin zion⁴⁴. Gauz lan eginez, argi artifizialarekin, ez zuen kolorea erabili nahi izan, eta gehienbat kolore arreak baliatu zituen ñabardura ezberdinetan lan-sail berri bat sortzeko. Bizitzen ari zen astindu bizia *Begia da lehen zirkulua* (*The Eye is the First Circle*, 1960) bezalako koadroetan islatzen da, non gainezka egiten baitu sortzeko behar izan zuen energiak⁴⁵. Titulua *Ralph Waldo Emersonen Circles* (1841) saiakeraren lehen lerroari zor zaio: “*Begia da lehen zirkulua; gure begiradak eratzen duen horizontea bigarren zirkulua da; eta naturaren bitartez, amaierarik gabe errepikatzen da irudi primario hori*”⁴⁶.

1960an Krasnerrek produktibitate-aldi oparo bat bizi izan zuen, eta koadro ugari sortu zituen bere *Night Journeys* (“Gauko bidaiak”, haren lagun Richard Howard poetak deitu zituen bezala) sailaren zati gisa. New Yorkeko Howard Wise Gallery-n jarri ziren ikusgai, 1960an eta 1962an, eta kritika positiboak jaso zituzten: New York Herald Tribune egunkarian, Emily Genauer-ek “hilzorian dauden ezin konta ahala begi [...] agertzen dituzten lerro torturatuen egitura guztiz konplexuak” deskribatzen zituen, eta Stuart Prestonek, berriz, honako hau idatzi zuen New York Times-en: “[koadroak] *taupadaka ari dira, pultsu indartsu eta erritmiko batez*”⁴⁷. Sail hura zela medio, aurrekaririk gabeko lan-bolumen bati heldu ahal izan zion Krasnerrek, eta paleta kromatiko murriz baten aukera emotiboekin esperimentatu⁴⁸. 1963an, pauso bat harago eman zuen *Beste ekaitz bat* (*Another Storm*) lanarekin: 2 metroko altuera eta 4,4 metroko zabalera baino gehiago duen pieza, gehienbat alizarina-karmin kolorez egina. Pintura pintzelkada indartsuen bidez aplikatu zuen tarte erregularretan, eta mihise handia dardaritzen delako inpresioa sortzen du horrek; zurizko ukituek, berriz, aparra dirudite ur nahasietan. Energia hark atzera egin zuen bat-batean uda hartan, Krasner erori eta eskuineko besoa hautsi zuenean. Baina erraz amore ematen zuen pertsona ez zenez, ezker eskuarekin margotzen ikasi zuen, eskuin eskuko hatzen puntak erabiliz mugimenduak gidatzeko. Pintura hoditik zuzenean eta hatzekin aplikatuz, lan ukigarriagoak egin zituen, hala nola *Urdinean barna* (*Through Blue*) eta *Dama zoriotsua* (*Happy Lady*), haiek ere tamaina handikoak (azken honek ia 1,5 metro bider 2 metro neurtzen du), baina intimitate handiagoa iradokitzen dutenak, sortu zituenean egilea mihisetik oso gertu zegoelako beharbada.

1965ean Bryan Robertsonek Krasnerren obraren atzera begirako bat antolatu zuen Londresko Whitechapel Gallery-n. Lehen aldia zen Krasnerrek ordura arteko bere ibilbideko lorpenak berrikusteko aukera zuena; “niretzat gauzarik atsegingarriena da”, azaltzen zuen urte hartako elkarrizketa batean, “haustura ez dela gertatzen ari denean dirudiena bezain bortitza”⁴⁹. Whitechapel Galleryko hainbat erakusketa funtsezkoen komisarioa izan zen Robertson, haien artean 1958ko Pollockena, 1961eko Mark Rothkorena eta 1964ko Franz Klinerena⁵⁰. Krasnerren erakustaldia oso trinkoa zen: koadrorik txikiak bata bestearen gainean zintzilik zeuden, eta batzuk mihise handien artean konprimituta. Dударik gabe, eragin handia izan zuen horrek bisitariengan, zazpi urte lehenago Pollocken lanen banaketa askoz ere zabalagoa ikusi zutenengan bereziki. John Russell-ek *Sunday Times* egunkarian “suspergarria” zelakoan definitu zuen Krasnerren erakusketa, eta Nigel Gosling-ek, berriz, hau idatzi zuen *The Observer* aldizkarian: “*Artistaren garai eta leku propioen jaiotze-marka inbidagarri [bat da] dimentsio handieneko konposizioak zuhaitz-izerdiaren antzera zeharkatzen dituen indar bultzatzailea*”⁵¹. Erakusketaren arrakastak, segur aski, Krasnerrek bere estudioa itzultzean zuen konfiantza

areagotu zuen. 1966an margotu zituen koadroek, Gea (*Gaea*) izenekoak adibidez, kolore kartsua erakusten jarraitzen dute, formek hazkundera eta emankortasuna iradokitzen duten itzulipurdiak ematen dituzten arren. Greziar mitologian, Lurraren jainkosa eta izaki bizidun guztien ama da Gea, eta hura zuen Krasnerrek gogoan, ziur aski, esan zuenean: “*Oinarrizkoak diren iturrietan inspiratzen ari naiz*”⁵².

Naturaren gaia beti interesatu zitzaion Krasnerri, eta, 1970eko hamarkadaren hasieran, forma biomorfiko berriekin hasi zen jolasten. Izenburua grezieraz “berriz jai” esan nahi duen hitzetik hartuz, Palingenesia (*Palingenesis*, 1971) koadroak berde oparoz eta arrosa magentaz ebakitako forma biribileko lorategi bat irudikatzen du (arrosa magenta zen Krasnerren kolore gogokoenetako bat, zeina Robert Hughesek “urrutitik begia gogor kolpatzen” duen kolore bezala deskribatu baitzuen)⁵³. Forma bakoitza inguratzen duen tarte zuriaren opakutasunak collage baten itxura ematen dio koadroari, 1955eko Stable Galleryko erakusketarekin lotuz. Esan liteke estilo berri hau “abstrakzio postpiktorikoarekin” lotuta dagoela; Clement Greenbergek Frank Stella eta Ellsworth Kelly bezalako artistei erreferentzia eginez sortutako esapidea da, zeinak espresionismo abstraktuan inspiratu baitziren, baina “irekitasuna edo argitasuna bultzatzen dute” beren ikonografian⁵⁴. Funtsezko alde bat da Krasnerrek uko egin ziola pintura akrilikoak erabiltzeari, artista haien gustukoena zirenak, azkar lehortzen zirelako; koloreei kalitate aberatsagoa eta organikoagoa ematen zien bere olio-pinturen paleta erabiltzen zuen Krasnerrek⁵⁵. Haren lan berriak 1973ko apirilean erakutsi ziren New Yorkeko Marlborough Gallery-n, eta erreseina beroak jaso zituzten. Adibidez, Hilton Kramer-ek New York Times egunkarian idatzi zuenez, koadroak “kolorezko adierazpen lirikoak” ziren, eta “formen sinpletasun adierazgarria” erakusten zuten⁵⁶. 1969an, Krasnerrek, eskuz egindako Howell paper gainean gouachez margotutako lan-sail bat egin zuen, pigmentu puru bat edo bi bakarrik erabiliz saiakerak eginez. “*Amorrazten nengoen hura egiteko*” azaldu zuen gero, “*eta lanak aitaren batean atera ziren. Magiaz bezala*”. Hark inspiratu zuen seguruen haren purismo berria⁵⁷.

la-ia kasualitatez gauzatu zen Krasnerren azken *corpus* sortzaileetako bat. 1974an, Bryan Robertsonek Krasner Hofmann Schoolen ikasten ari zen garaiko marrazkiak zeuzkan karpeta bat aurkitu zuen Springseko aletegian baztertua; Krasnerrek apartatu egin zituen gorde nahi zituenak eta bere Manhattango apartamentura eraman zituen suntsitu nahi zituenak; han berraurkitu zituen 1975ean⁵⁸. *Collage* sail berri baterako lehengai gisa erabiltzea erabaki zuen, eta saileko lehenengoari Inperatiboa (*Imperative*, 1976) izena jarri zion, haiek “berritzeko” zeukan “irrika biziari” erreferentzia eginez⁵⁹. Ray Eames, Krasnerren aspaldiko laguna, biak Hofmann Schoolen ikasten ari ziren garaikoa (arrakasta handiko artista eta diseinatzailea zen Eames garai hartan, bere senar Charlesekin batera), estudiora joan zitzaion bisitan 1976ko otsailean, eta argazki batzuk egin zizkion Krasnerri lanean ari zela. Famatua zen Hofmannen jokabide despotikoa ikasgelan —bitan hausten zuen ikasle baten marrazki bat, konposizio dinamikoago baten eraikuntza erakutsi nahi bazuen—, eta, beraz, oso ondo pasatuko zuten biek beren iraganaren hondar baliotsu haiek nola ebakitzen ziren ikusiz⁶⁰. *Hamaika modu hitzak ikusteko erabiltzeko* (*Eleven Ways to Use the Words to See*) izenburu landua eman zion Krasnerrek sail hari, eta bakarkako lanak, haien artean *Iraganeko baldintza* (*Past Conditional*) eta *Etorkizun burutua* (*Future Perfect*) (1976koak biak), zenbait aditz-formaren arabera izendatu ziren. Gainera, lan bakoitzaren esanahia idatzi zuen; aurreko adibideen kasuan, “you might have seen” (“ikusiko bidetuz”) eta “I shall have seen” (“ikusiko dut”)⁶¹. Berrogei urte atzera egindako marrazki haiekin egileak zuen harreman konplexua iradokitzen dute tituluak; berak azaldu zuen bezala: “Kubismoa hartu eta dimentsio guztiz berri batera eramango bazenu bezala da. Uste dut horri kontzeptualismoa esaten zaiola”⁶².

1983ko urriaren 27an, hirurogeita hamabost urte betetzen zituen egunean, Lee Krasnerren obraren atzera begirako bat inauguratu zuten Houstongo Museum of Fine Arts museoan. Erakusketa, ondoren, San

Frantziskoko Museum of Modern Art-era joango zen, eta, geroago, New Yorkeko Museum of Modern Art-era, non Krasnerrek beti nahi izan baitzuen bakarkako erakusketa bat egin; baina ez zen bizi izan bere begiekin ikusteko, 1984ko ekainaren 19an hil baitzen. Azkenean, bere bizitzaren amaieran, hain merezia zuen aitortpena eman zitzaion. Hala ere, onartzen zuen, zenbait alderditatik, ezikusiarrena “bedeinkapen” bat izan zela⁶³. Kritikaren presiotik nahiko aske, egin nahi izan zituen lanak egin zituen Krasnerrek, eta kontrolatuko zuten artesalerosleen eta bildumagileen talderik gabe, ez zen sekula errepikatzen behartua gertatu, bere nahierara mugitzen zelarik korrante berri bakoitzean, iristen zitzaion bezala. “Margotzen jardun nuen Pollocken aurretik, Pollocken bitartean eta Pollocken ondoren”, azaldu zuen behin, aspertuta inondik ere, beti Pollocken izena ahotan hartzen ari zirelako⁶⁴; baina Pollockek berak finantzatu zituen Krasnerren heldutasuneko lanak ere, haren koadroen salmentek ekonomikoki independentea izatea ahalbidetu ugariak. Inkisitiboa, dibertigarria eta filosofikoa izanik, Krasnerrek ez zion erresistentziarik ipini estudioan menderatzen zuen energia ziklikoari. T. S. Eliot-en esaldi bat aipatzea gustatzen zitzaion, “Explorationea eztugu utzico”, eta baliteke bere bihotzean gordetzea honako lerro hauek: “Eta exploratione guztiaren fina / Içanen da has ginen lekura arrivatu / Eta hura lehen aldiz ezagutu”⁶⁵.

EZER EZ NATURATIK KANPO

KATY SIEGEL

Paseatzera irteten zenean, Leek denari behatzen zion eta ikusten zuen guztiaz gogoratzen zen, izan animalia, txori, pertsona, maskor, suge zein arrain. Eta berekin ekartzen zuen dena bueltan.

Richard Howard

Lee Krasnerren obra, egile askok esan izan duten bezala (artistak berak beste inork baino gehiago), naturarekin hartu-emanen sortua da. Auzia da zein izan zitekeen lotura hori: zerikusia zuen artista emakumea izatearekin, jakina, garai hartako kritikari askok eta 1970eko hamarkadatik gaur egunera arteko intelektual feminista errebisionistek azpimarratu duten bezala. Horrez gainera, Krasnerren urbanotasuna ere bazegoen (urban, hau da, hiritarra edo hirikoa, Estatu Batuetan XX. mende hasieran eta erdialdean etorkinez/juduez aritzeko erabiltzen zen ezkutuko hitza zen). Baina, ororen gainera, Krasnerrek naturarekin zuen harremanak forma konplikatu hartu zuen bere obra propioari, obra hori egiteko moduari eta munduan zuen lekuari zegokienez. Salbuespen eta konplikazio horiekin guztiekin, esan daiteke Krasnerrek leku bat duela naturari eta mundu naturalari buruzko ideiez arduratzen diren artista modernoek unibertsoan.

Aurreko belaunaldiko artista europarrek —bereziki Paul Klee-k, Vasili Kandinsky-k, Joan Miró-k eta Jean Arpek— sustrai ideologiko abangoardistetatik haratago dibertsifikatu zuten beren jarduera, gauza handiago batekin harremanetan jartzeko: zientzia biologikoen eta kosmosaren giza ezagutzaren une hartako egoera. Gero eta gehiago, artista haiek naturara jotzen zuten gai gisa, gogoan hartuta (xehetasun-maila desberdinekin) “organizismo” deituaren eredu biologiko sortu berria. Alde batera utzita bizitza-eredu mekanizistaren eta bitalistaren arteko betiereko eztabaida, Alemaniako, Frantziako, Errusiako, Britainia Handiko eta AEBko biologo organizistek defendatzen zuten barne-harreman konplexuek bultzatutako osotasun baten gisa ulertu behar zela organismoa. Ikusmolde horren arabera, “bizitza” ez zetorren mekanikoki emana, eta ez zen ilunki espiritual¹.

Era berean, abstrakzioaren eta figurazioaren arteko, Bauhaus edo metodo kubisten eta surrealismoaren arteko dilemaren irtenbidetzat hartzen zuten artistek sarritan pentsamendu organizista. 1930eko hamarkadaren erdialdean, artearen adar organizistak bazuen nahikoa presentzia “biomorfiko” terminoa erabili ahal izateko erabat surrealista ezta erabat geometrikoa ez zen arteaz hitz egitean; hala uste zuten, behintzat, Geoffrey Grigson kritikari britainiarrak eta Alfred H. Barr Jr. New Yorkeko Museum of Modern Art-eko lehen zuzendariak². Kategoria horrek ez zuen mugimendu edo estilo zehatzik adierazten —izan ere, ez zuen ezertxo ere zehazten—, eta gero eta egokiagoa bihurtuz joan zen 1930eko eta 1940ko hamarkadetan artista multzo zabal bat definitzeko, hala nola Agnes Pelton, Isamu Noguchi, Morris Graves, Frederick Kiesler, Barnett Newman, Adolph Gottlieb, Charles Seliger eta Kurt Seligmann. Guztiek sortzen zituzten landare, zelula eta organismo ezagun nahiz ezezagunak gogora ekartzen dituzten objektuak, erliebeak, pinturak eta diagramak; haziak izaten ziren sarritan haien artelanean gaia, arrautzekin eta enbrioiekin batera, eta piezek jatorri morfologikoa erakusten dute, baita unibertso organikoak gidatzen duten patroik eta erritmo ezkutuek ere³.

Ez dago zalantzarik Lee Krasner testuinguru horretan kokatzen dela; izan ere, bizitza osoan zehar, “organiko” hitza erabili zuen bere artea deskribatzeko. Nahiz eta haren gaztaroko lanak ez ziren hain nabarmenki biomorfikoak, eta ingerada sendoak eta halako joera kubista bat azaltzen bazuten ere, ikuspegi organizistak aurrera egiten jarraitzeko modua eman zion Krasnerri, eta aldatu egin zuen artistak naturarenganako zuen jarrera; 1940ko hamarkadaren hasierako pentsamolde horretatik hurbilago zegoen zerbait bihurtu zen. Hans Hofmann-ek National Academy-ren tradizionalismoaren aurrean alternatiba bat eskaini zion bezala, pentsamendu organizistak Hofmannen irakaspenetatik irteteko modua erakutsi zion Krasnerri. Sarritan, haren konbertsio-prozesua Hofmannengandik Jackson Pollock-enganako leialtasun-aldakuntza gisa aurkeztu izan da; aldaketak tirabirak eta arazoak (genero kontuei loturikoak) eragin zituen Pollockekiko zeukan menpekotasunaren edo harekin zuen elkarlan aktiboaren ondorioz. Hain zuzen ere, hainbestetan errepikatu izan den pasadizo batean, gizon batengandik beste batengana egindako jauzira murrizten zuen Krasnerrek berak bere pentsamendu-aldaketa.

Gizonengan zentratu beharrean, aldaketa horren mamia azter genezake. Krasnerrek kontatzen zuenez, abstrakzioa kanpoko munduari erreferentziarik egin gabe lantzeak berekin dakarren tranpaz ohartarazi zuen Hofmannek, errepikapen hutsa izaten amaituko ote zuen beldur baitzen. 1942an, Hofmannek naturatik abiatuta lan egiteko aholkatu zion bera baino gazteagoa zen Pollocki, eta hark zera erantzun zion: “Neu naiz natura”⁴. Pentsatzekoa da nola hartuko zituen Pollockek Hofmannen esanak. Krasner, tematsua eta aiurri zailekoa izateagatik ezaguna bazen ere, ikasle saiaturia zen, baina ikasteko eta aurrera egiteko zuen gogo aseeginagatik, onespen-premia otzanagatik baino areago. Hala ere, hilabete batzuen buruan, dagoeneko igarotako Hofmannen estiloko natura hilen pinturatik “neu naiz natura” dioten sinesmenera. Horren atzean dagoen “ere” inplizitua mingarria da, jakina; Krasnerren keinuak bigarren mailakoa ematen du, berandukoa⁵. Eta are gehiago azpimarra dezake Pollocken baieztapenez egin daitekeen interpretazioetako bat: bere burua jainko bat balitz bezala aurkezten duela, natura kontrolatzeko eta haren tokia hartzeko gai den natura-indar baten antzera.

Hala ere —eta ondo asko dakit zenbat eta zenbat izan diren Pollocken baieztapena zuzen interpretatzeko saiakerak—, ideia nagusia ez zen artistak natura ordezkatu zuela, baizik eta haren parte zela, entitate gorenaren parte. Hofmannek natura *from heart* [bihotzetik] margotzea planteatu zuen irudikatzearen alternatiba gisa. Horrek “buruz” edo “oso modu subjektiboan” esan nahi zezakeen [ingelesez]: harentzat, subjektibotasuna eta errepikapena eskatzen zituen “bihotzez” margotzeak⁶. Horri erantzunez, Pollockek astoaren alde berean jartzen zituen, nolabait esatearren, bere subjektibotasuna eta bere arretaren objektua. Artistaren subjektibotasunak garrantzia galtzen du hala, eta askoren arteko beste bat bihurtzen da. Era berean, artista naturaren erdian kokatzeak naturaren eta kulturaren arteko bereizketa klasikoa saihesten du: gizakia organismo bat da, beste edozein bezalakoa, eta egiten dituen gauzak ere mundu naturalari dagozkio.

Ikuspegi hori inplizitua zegoen 1940ko hamarkadan mundu osoko artisten artean nagusitu zen (eta askotan primitibismo bezala aurkeztua zen) animismoan; artista haiek funtsezko eginkizuna itzuli nahi zioten arteari, funtzio espirituala eta soziala, alegia. Arrunt zabaldua zegoen goren mailako espiritu natural batekiko errespetua; Estatu Batuetan, gainera, primeran egokitzen zitzaion hura transzendentalismo amerikarraren herentziari —Walt Whitman-ek eta Ralph Waldo Emerson-ek adierazi zuten hari; haien obretatik hartu zituzten bai Pollockek bai Krasnerrek beren margolanetarako zenbait titulu—, baita mugimendu haren usteari ere: lehen ikusezinak ziren errealitatez inguratuta omen gaude, eta halako sentiberatasun bat duten poetek, artistek edo naturazaleek haiekin sintonizatu besterik ez dute. Honako hitz hauek idatzi zituen Edward Weston argazkilari estatubatuarrek bere egunkarian: “Azkenean, osotasun koherente baten moduan ulertzen dut

Bizitza, eta neure burua, beste zati baten moduan, arroka, zuhaitz, hezur, aza, tximinia eta gorputz-enborren ondoan, denak elkarrekin lotuak, elkarren mendekoak denak: bakoitza, multzoaren sinbolo bat”⁷. Izugarri poetikoak dira Westonek irudiz eta hitzez mundu naturalari buruz egiten dituen oharrak, baina antzeko iritziak aurki ditzakegu Krasnerren belaunaldi bereko artistek adieraziak, tartean Morris Graves-ek eta Richard Pousette-Dart-ek.

Cindy Nemser-ekin egindako elkarrizketa batean, organismoaren bere bertsio propioa emango zuen Krasnerrek, Grigson eta Berek lehenago emandako definiziora modu harrigarrian hurbilduz: “Organikoa deitzen dudan hori abstraktua deitzen dudanarekin bateratzen dut nik, hau da, zuk geometrikoa deitzen duzunarekin. Bi eskalak ikusten ditudanez, biak iraunkortasunean bateratzeko premia daukat. Ez dut sekula gogoetatu zer sinbolizatzen ote duten. Agian materia eta espiritu gisa interpretatu nahiko duzu auzia, eta bateratzeko beharra, berriz, bereizteko premiaren kontrakotzat hartu. Edo maskulino eta femenino gisa uler daiteke, agian”⁸. Krasnerren ustez, gizarteak eskuarki proposatutako bereizketa, batetik, materia biziaren eta, bestetik, bizitzaren antolaketa-printzipioen eta printzipio estruktural geometrikoen —Piet Mondrian-ek aldeztu zituenen tankerakoak— artekoa zen, kontuan izanik materia bizia keinuan, animalietan, landareetan eta pertsonengan gorputzen dela. Bi erdi horiek batuko zituen arte baten bila zebilen Krasner. Haren geroagoko tituluek biologia-zientziak gogorarazten dituzte, baina litekeena da ez berak ez Pollockek gai gehiegi sakondu ez izana: abstrakzio biomorfikoa ikusitakoaren eta bizitakoaren bidez barneratu zuen; naturan igarotako urte eta urteen emaitza izan zen, eta artista gisa betetzen zuen papera birplanteatzeko borondatearen ondorioa⁹.

Natura izatea, Krasnerrek ulertzen eta bereganatzen zuen bezala, gauza disruptiboa eta eraldatzailea zen. Bai berarentzat bai Pollockentzat, izateko modu hori aldaketa fisiko baten ondorioa zen, jarrera- edo iritzi-aldaketa baten emaitza zen adina —1945ean Springsera, Long Islandeko guneha nahiko bukoliko batera, joan izanarena, Manhattanetik urrun—. Ia berehala, oso emankorra gertatu zitzaion Pollocki Springseren bizitza; Krasnerrentzat, geldialdi eta birplanteamendu artistiko baten hasiera izan zen, bere sortzaile nortasuna aldatzeko unea¹⁰. Landaldera joatea, normalean aldi laburretarako, ez zen gauza berria artisten artean (XIX. mendean geroztik, besteak beste, Proventzara, Toscanara, Mainera eta Provincetown herrira bidaiatzen ziren asko), eta ez ziren artistak bakarrik mugitzen gainera. Hala ere, hiritik kanporako ihesaldi moderno horietako bakoitzak bere izaera berezia izan du, eta 1940ko hamarkadan Long Islandeko South Fork aldean bizitza berri bati ekitea zen une eta leku hartako bertsio konkretua.

Springs kostaldeko herri bat zen, landaldeko giroa zuena (eta, neurri batean, halakoa da oraindik ere), The Hamptons delakoak ez bezala; azken hori aberatsarentzat zen dagoeneko. Etxeak merkeak ziren eta ohiko egoiliarrek herri-giroko langile-klasekoak ziren; horrek gehiago erakartzen zuen Pollock Krasner eta beste artista asko baino. Ederra zen, eta oraindik ez jendetsuegia; leku lasaia zen, non bizitza eraiki egin behar baitzen, zentzurik fisikoenean eraiki ere: etxea txukuntzen eman zuten lehen urtea, paretak botatzen, margotzen, eraikina berotzen. Sentsazioa ez zen guztiz ezezaguna Krasnerrentzat: berak zioenez, bere haurtzaroko New York ekialdea landaldekoa zen ia, esne-behiz eta urre-botoiz betetako Brooklyn batean bizi baitzen; bestalde, Pollockek, jakina, Mendebaldeko morroitzat zuen bere burua, Lautada Handietako gizontzat¹¹. Pollocken amari bidalitako gutunek eta lagunekin izandako elkarrizketa batzuek, zein haien oharrek, agerian uzten dute nekazari gertagaitz haiek egiaz gozatzen zutelako eta aletetik lanaz, baratzea zaintzeaz, janaria prestatzeaz eta kontserbak egiteaz: elkarrekin eraikitako bizitzaz, alegia, nahiz eta bizitza hori generoen araberako banaketa tradizionalaz hornitua egon.

Badira Springseko garaiko hainbat argazki eta film Krasner eta Pollock gerraosteko natura bereizgarrian erakusten dituztenak: landatarra oraindik, baina mundu naturala hautemateko modu arras modernoaren galbahetik igarotakoa, harekiko joko bizian. Diru gutxirekin aurrera egiteko premia, barzaketik elikagaiak lortzekoa, eta etxea bero mantentzekoa, haiek denak benetakoak ziren, baina bi artistek nahita gozaten zuten “naturaz”, hainbat argazkitan ikus daitekeen moduan: Krasner eta Pollock animalia-hezurren atzean ezkutaketan, itsasoak Montauk-eko hondartza bateraino ekarritako egurrekin jolasean, edo Krasner gaztetan hondartzan, pose teatraz, hondartzako egurrez eta hareaz egindako konposizio eskultoriko baten erdian alga batzuei eusten diela. Landaldeen eta hondartzan ibiltzen ziren pasieran, eta gauzak eramaten zituzten etxera, Krasnerrek batez ere. Hasieran, Pollockek pentsatu zuen eskultura landu ahalko zuela Long Islandeko lasaitasunean, eta itsasoak ekarritako hondakinak bildu ohi zituen, hala nola Krasnerrek eta biek hondartzan topatu zuten aingura-puska, Hans Namuth-en argazki batean haien etxeko horman zintzilik ikusten duguna.

Edward Weston bezala, eta Wols, Theodoros Stamos, Betty Parsons eta Morris Graves margolariak bezalaxe, Krasner ere maskorren eta mineralen edo harkaitzen zalea zen; urteekin, objektu haiek toki nabarmenagoa hartu zuten Pollockekin sortu eta gerora berea izango zen etxe hartan¹². Maskorrik handienak mahaien gainean jartzen zituen, eta txikiak, aldiz, elkarrekin multzokatuta, batzuetan harriz eta landarez lagunduta. Bere lagun Ray Eames-ek argazkiak atera zizkien multzo haiei; ezbairik gabe, ongi ulertzen zuen Krasnerrek haienganako sentitzen zuen erakarpena. Egia bada ere mendearen erdi aldera garatutako naturarekiko eta dekorazio-praktikarekiko hartu-eman hark bazuela nolabaiteko osagai kitsch bat, esan liteke artista haiek aurka egiten ziotela benetakotasunaren purismoari, eta osotasun gisa onartzen zutela natura eta harekiko zuten harremana: aurkitzen zuten bezala hartzen zuten natura, eta hartan islatua ikusten zuten beren burua. David Bourdon-ek harekin guztiarekin lotua zegoen gai bati buruz 1965ean idatzi zuen bezala: “Ez da halabeharrezkoa jito-zuraren fenomeno bat etortzea espresionismo abstraktuaren aldirik emankorrenarekin: berrogeiko hamarkadaren amaiera eta berrogeita hamarreko hamarkadaren hasiera... Jito-zurak, espresionismo abstraktuak bezala, ‘kaos organikoa’ erakusten du”¹³.

Objektu natural haiek eta Krasnerrek ematen zien erabilera alai eta dekoratiboak 1940ko hamarkadaren erdialdeko *impasse* artistikotik irteten lagundu zioten. Krasnerrek estudio gisa erabiltzen zuen logela berotzeko ere hotz handiegia egiten zuen negu batean, Pollockek altzariak sortzera bultzatu zuen, haien premiaz baitzeuden. Krasnerrek mosaikozko bi mahai eder egin zituen, oinarritzat gurdi-gurpilak erabiliz. Eskura zeukana hartu zuen mosaikoak egiteko: maskorrak, harriak, Pollockek Works Progress Administration-erako egindako mosaiko baten beirazko teselen hondarrak, mailukadaz laututako bitxi merkeak. Batzuetan, Krasnerren lanaren azterlariek Depresio Handiaren garaiko pentsamolde tipikoaren berezko gauzatzen azaltzen dute mahaiak fabrikatzeko bultzada hura, eta, zalantzarik gabe, egia da trebetasun praktikoak dituzten langile-klaseko familiek halako gaitasuna daukaten artistak eman izan dituztela askotan.

Termino orokorragoetan, baita termino zehatzagoetan ere, inguruan zuenaz nahi zuen, behar zuen Krasnerrek elikatu, bere egunerokotasunean aurkitzen zituen materialez eta irudiez. Hobeto egiten zuen lan zerbaitetan murgilduta, perspektiba hartuta baino: zirkunstantziarik hurbilenetan barneratzen zenean, mundu naturalarekin nahasten zenean, orduan sortzen zituen obrarik arrakastatsuenak. Litekeena da mahai haien eraginez hasi izana Pollock ere garai hartako bere margolanetan objektuak sartzen: 1947ko *Galaxia (Galaxy)* eta *Itsas aldaketa (Sea Change)* obrek, adibidez, hartxintzar zatitxoak daukate. Margolan haietatik beteena, 1947ko *Bost brazak sakon (Full Fathom Five)*, gainezka dago harri-koskorrez, iltzez, tatxetez, botoiz, txanpenez, giltzez, orraziz, zigarro-zatiz, pospoloz eta pintura-ontzien tapoiz¹⁴. Krasner eta Pollocken lagun mina zen Alfonso Ossoriok (8. irud., 28. or.) haien laguntzaz aurkitu zuen bere etxea izango zena —“The Creeks”,

bikotearen bizilekutik gertu—, eta hura ere —zein haren bikotekidea, Ted Dragon— emana zen etxea eta estudioa inguruko hondartzetako aurkikuntzez leporaino betetzera. Geroago, Krasnerrek inspiratuta, mosaiko-erako gainaldeak zituzten pinturen eta eskulturen inguruko praktika artistiko bikaina garatu zuen Ossoriok¹⁵.

Mahaiak etxearen egunerokoa txertatu zituzten: portxean zein barruan erabiltzen zituzten, lagunartean zerbait hartu eta pipatzeko. Bertha Schaefer galeristak mahai haietako bat sartu zuen etxe modernoetako arteari buruzko erakusketa batean, hau da, testuinguru esklusiboago eta *moderne* deritzonago batean jarri zuen; bestea bikoteari lagundu zioten lagun batzuei oparitu zieten (gogoz kontra). Pixkanaka-pixkanaka, objektu naturalez eta praktikoz betetako etxe bateko elementu apaingarriak izatetik, artearen esferan sartzera igaro ziren mahaiok. Arreta handia erakarri badute ere artea eta arkitektura uztartzen dituzten Pollocken proiektu espekulatiboek —batez ere Peter Blake-rekin bideratu zituenek—, merezi du une batez aztertzea nola uztartzen dituen Krasnerrek ingurune naturala, etxeko eremua, dekorazioa eta artea¹⁶.

Albert Gleizes eta Jean Metzinger-en 1912ko *Du Cubisme* manifestu kubistak testuingururik gabe osatugabea den organo soil gisa definitu zuen dekorazio-objektua, eta benetako artelanari kontrajarri zion, zeina organismo independente eta beregain gisa aurkeztu baitzuen¹⁷. Krasnerrek mundu naturalarekin eta bere ingurunearekin zuen harremanak, ordea, aurreratzen zuen organismo indibiduala autonomoa beharrean sinbiotikoa dela defendatzen zuen ikuspegi biologiko garaikideagoa; azken horren arabera, organismo indibidualak lotura sendoa luke bere ingurunearekin: harengandik elementuak hartu eta, era berean, haren gainean jardungo luke¹⁸. Natura eta eskura zeuzkan materialak modu organikoan ulertzeak erabat aldatu zuen Krasnerrek pinturari ekiteko zuen modua, baina argi zuen, hala ere, bere pinturak artelanak zirela (eta bere desadostasuna adierazi zuen Schaefferrek ganorazko margolan bat mahai-ohol bihurtu zuenean). *Eguerdia* (*Noon*) eta *Gaueko bizitza* (*Night Life*) bezalako lanak, biak ere 1947koak, abstrakzio materialak diren arren, ematen du Krasnerrek naturaren egiturarekiko eta bere objektu naturalen bildumekiko zuen interesa islatzen dutela. Pintura aplikatzerakoan, Krasnerrek unitate baten moduan tratatzen du pintzelkada bakoitza, gorputz bat edo haren zati guztien batura osatzen duen egitura organiko mugikor baten baitako unitate bat balitz bezala. Elkarrizketa batean, adierazi zuen ez zettorrela bat bere jarraitzaileek, batzuetan, natura interpretatzeko zuten moduarekin, “nik alderdi zaharra deitzen dudana” omen zelako, antzekotasun bisuala baino nabarmentzen ez zuena¹⁹. Zuhaitz baten sustrai-sistemak ezkututzen duen errealitate ikusezina eta naturaren espiritua aipatuz, zera azpimarratzen zuen: “Nik osotasuna defendatzen dut, edo osotasunera heldu nahi dut. Osotasun bateratzailea”²⁰.

Naturaren parte gisa pentsatutako objektu artistikoak bizitza propioa du. Jean Arpen hitzetan, “[artistok] ez dugu natura kopia nahi”; aitzitik, “landareek fruituak ematen dituzten bezalaxe ekoitzi nahi dugu”²¹. Denborarekin espresionista abstraktu izenez ezagutuko ziren artistetako askok, Arpek berak adibidez, organismoen sormen-alderdi hasi berria nabarmentzen zuten, etengabeko prozesu zabalago baten parte bezala ulertzen baitzituzten beren lanak. New Yorkeko artistentzat, obrak “amaitu gabe” eta, hortaz, bizirik uzteko nahia zen horren adierazgarri nagusia²². Krasnerrek, 1940ko hamarkadan edo 1950ekoaren hasieran, ez zituen bere obrak amaitu gabeko itxurarekin uzten —ezta gutxiago ere—, baina ondorengo pinturak bazeukaten freskotasan eta espontaneitate kutsu argia, bulkada batetik sortutako irudi batena. Haren kasuan, prozesuaren organizismo hori ziklikotasunean zetzan, bai artistaren beraren, bai adituen arabera²³. Zikloa, Krasnerrek deskribatu zuen bezala, ziklo natural bat zen: bulkada edo ernamuina lehenik, jarraian loraldi bizi-bizia, eta ondoren barealdia, lasaia, lanik gabeta; eta horren ostean berriro hasten zen zikloa. Neurri batean, Krasnerren bizitza osoan zehar errepikatuko zen Springsera joan ziren garaiko frustrazioz betetako idorraldi

hura, eta sarritan saiatzen zen patroï hari zentzu bat ematen, ziklo gisa, gauza natural gisa.

Zikloa, era berean, birziklapena ere bazen: Krasnerrek irudi zaharretara jotzen zuen, aurreko lanetara, haiek berrerabili eta biziberritzeko. 1953an birziklatu zituen lehen aldiz bere lanak: marrazki-multzo batekin ernegatzen zegoela, txikitu eta bere estudioko lurrean botata utzi zituen, eta halako batean konturatu zen gauza zirraragarri bat ari zela gertatzen; ildo horri tiraka, buru-belarri hasi zen irudi horiek mozten eta mihise gainean itsatsiz collageak egiten. Hala sortu zituen *Kandela piztuak* (*Burning Candles*) bezalako lanak (1955). Sarritan, Krasnerren mugimendu hori estuki lotua ikusten da Matisseren paper-ebakinen eraginarekin (lan horiek 1949an egon ziren ikusgai New Yorkeko Pierre Matisse Gallery izenekoan). Hala ere, prozesuari dagokionez, *Arpen papiers déchirés* direlakoak gogorarazten dituzte (hark ere, bere lanetara jo, eta birziklatu egin zituen), paper-zati apurtuak gainazal baten gainean botatzen baitzituen: haren ustetan, “artetik naturarako urratsa” irudikatzen zuen deliberamendu artistiko aktiboaren eta materiala lehendik ere egon izanaren arteko konbinazioak²⁴. Arpentzat, materiala den guztia gidatzen duten fisikaren legeak adierazten zituen naturak, baita jaiotza, bizitza, heriotza eta deskonposizioaren zikloa ere; zirkulua ixteko, berpizkundea gehituko zuen Krasnerrek. Pollock eta biak erakarri zituen papera bera ere (1951n ikusi zuten Betty Parsons Gallery-n, Anne Ryan-ek egindako collageetan) birziklatzetik zetorren; Long Islandeko Douglass Morse Howell artistak egina zen etxerako ehun-produktuak erabiliz. 1954ko *Basoa*, 2. zk. (*Forest No. 2*) bezalako collageetan, eta 1955eko *Kolorezko totema* (*Color Totem*) pinturetan, Pollockek baztertutako marrazki batzuk berrerabili zituen Krasnerrek, baita bereak ere: zikloen gaineko zikloak²⁵.

Garrantzi handia ematen zion arren estilo propio bat ez izateari, Krasner behin eta berriz itzultzen zen bere aurreko aldietako lanetara, lehenik collageetan eta, geroago, bere nahiz Pollocken iraganeko iruditeria berreskuratzen zuten margolanetan. Horrez gainera, bere *nia* erabiltzen zuen Krasnerrek bitarteko gisa, eta ni hori kanpokoa zen, gauza objektiboa, baina baita barrukoa ere. Inspirazioaren eta adierazpenaren arteko “tirabira” hori aurkitzen saiatzen zen, 1940ko eta 1950eko hamarkadetako New Yorkeko pintura bultzatu omen zuen hura: ekoitzi gabe emandako denbora, Pollocken itzalpean itxuraz, funtsezkoa zen Krasnerrek lan egiteko —eta ez egiteko— zuen erritmorako eta modurako... Mihise zuriaren “hutsune” hari aurre egiteko orduan galdua gerta zitekeen, baina, hala ere, sarritan zinez bikaina izaten zen erabiltzeko materiala zegoenean. Material hura era askotakoa zen: topikoa da, bere hastapenetan, Krasner azkar igaro zela Europako zein AEBko artista moderno gehienek eraginetik eta irakasbideetatik; 1940ko eta 1950eko hamarkadetan, eta ondoren, Springsen zuen inguruneaz elikatu zen; eta bere geroko collage eta margolanetan, bere arte propioa berrerabili zuen, antzinako lanak ebakiz eta, erreferentzia gisa, aurreko gai eta irudietara itzuliz²⁶.

Forma horien guztien azpian, kanpokotasuna eta kidetasuna gabeziatzat jo izan dira sarritan genero-rolen araberako banaketaren argitan, eta artistaren ospea inguratzen duten deskribapen pertsonalez ere gauza bera esan daiteke: Krasnerrek artearen munduan betetzen zuen rol eta estatusagatik zuen kezka, baita Pollockenagatik ere. Arte modernoak zein feminismoak eskatzen duten autonomiari egindako traizioa balira bezala ikusi dira ustezko goranahi hori eta “artearen alargun” gisa hartu zuen papera. Aukera genezake salaketa horiek baztertzea sexistak edo esames hutsa direlakoan; edota, bestela, geure autonomia-eskakizuna birplanteatzea ere aukera genezake. Krasnerrek munduari eta bertan zuen lekuari eskaintzen zion arreta balora genezake ingurunearekiko kidetasun sakonaren haragiztatze gisa, organismoa sistema ireki baten moduan, XX. mendearen erdialdean pixkana-pixkana definituko zen bezala.

Era berean, termino zabalagoetan ere uler genezake natura: Richard Howard-ek dioen bezala, landaldeen paseatzen zen modu berean paseatzen zen Krasner hirian zehar ere, pertsoneri eta eraikinei adi; eta bere

estudiora fisikoki eraman ezin zituen gauzak irudi eran ekartzen zituen bueltan, bere obran erabiltzeko. Arte-eskolak eta New Yorkeko eszenak eta museoek eratzen zituzten Krasnerren aurreko habitat naturalak, eta ingurune haietatik hartutako materialekin garatu zuen bere “barneko itxura”. Unibertso sozialarekiko eta haren hierarkia eta aukerekiko sentikorra ere bazen. Laburbilduz, Howarden hitzetan: “Berari mundua interesatzen zitzaion, eta munduan bera nola moldatzen zen interesatzen zitzaion. Munduari adi zegoen, eta adi zegoen, baita ere, munduan bera ikusteko zuten moduari”²⁷. Krasnerrekin egindako elkarrizketa batean —hil ondokoa eta, aldi berean, erdi fikziozkoa—, John Bernard Myers-ek ahotsa ematen zien bi aldeei, artistarekin urteetan izandako elkarrizketen oroitzenetan oinarrituta, haren gai gogokoenak errepikatuz (artistak berak errepikatzen zituenak). Bertan zioen “nire ‘gaiak’ ni neu izango zirela [...], naturaren eta errealitatearen parte den organismo bat”, inguruko beste edozein elementu bezalaxe²⁸.

Horretan, Alfred North Whitehead matematikari eta filosofoaren ideiarda hurbiltzen zen Krasner, alegia, subjektu hautematea hautematen ari den horren parte dela: osotasun baten zati gisa, alde batetik, osotasun hori ikusten ari da, eta, bestetik, haren baitan dago artista. Lee Krasner ulertzen saiatzeak naturaren nolakotasunean sakonago pentsatzera eraman gaitzake. Whiteheadek natura subjektuan eta objektuan banatzearen “adarkatze zitalaren” aurka egiten zuen, eta haren arabera: “kontzientzia sentsorialaren askapena besterik ez da natura”²⁹. Krasnerrek, dirudienez, oso autorretratu goiztiar batean harrapatu zuen ideia hori; hartan, bere burua basoan pintatzen margotu zuen, ispilu bat zuhaitz baten enborrean iltzatuta. Bertan, ni hautematea bete-betean dago bere ingurunean sartuta, ikuslea eta ikusgaia da, astoaren bi aldeetan, nia naturan islatua eta alderantziz. Krasnerrek berak adierazi zuen hori beste inork baino hobeto, bere handitasun ontologikoa agerian uzten duen zintzotasun batez: “Ezin dut ezer naturatik kanpo ulertu”³⁰.

RIMBAUD HORMAN

JOHN YAU

Oso zabaldua dagoen iritzi baten arabera, bere bizitzaren heren bat baino gehiagoan, Lee Krasner gutxienez bi pertsona ezberdin izan zen: Lee Krasner margolaria eta Jackson Pollocken alarguna, bere senarraren ondarea administratu zuena. Hala ere, pixka bat gehiago sakonduz gero, konturatuko gara Pollock ezagutu baino askoz lehenago, zeinarekin ezkondu baitzen 1945eko urriaren 25ean, pertsona bat baino gehiago zela dagoeneko.

Krasner, benetako izenez Lena Krassner, Brooklynen jaio zen, New Yorken, 1908ko urriaren 27an. Artean nerabea zela, bere buruari “Lenore” deitzea erabaki zuen, Edgar Allan Poe idazle eta poeta estatubatuarren irakurketetatik ateratako izena seguraski, haren kontakizun eta poemek nerabezaroan “eragin izugarria” izan baitzuten beretzat¹. Hogei urte zituela, “Lee” bezala aurkezten zuen bere burua. 1936an, Works Progress Administration erakundeak 500 artista kaleratzeko hartutako erabakiaren kontrako manifestazio batean atxilotua izan zelarik, bere izena “Mary Cassatt” zela esan zion poliziarri, jatorri estatubatuarreko margolari inpresionista handia. 1930eko hamarkadaren amaieratik aurrera, bere lan batzuk modu eliptikoagoan sinatuko zituen, “LK” inzialekin.

Artista gaztetan liluratu zuen beste idazle bat Maurice Maeterlinck izan zen. Haren testuetako batzuk ingelesez argitaratu ziren New Yorken 1912an: *On Emerson and Other Essays* liburuan (Jan van Ruysbroeck eta Novalis —Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg idazle erromantikoaren ezizena— ere badira horko artikuluetan mintzagai). Itzulpen hori irakurrita, Krasnerrek jakingo zuen Ralph Waldo Emersonen sinesmenaren berri, alegia, gizabanakoak konformismoari eta uniformetasunari ihes egin behar diela.

Maeterlincken liburuaren ingelesezko edizioaren hitzaurrean, Montrose J. Moses itzultzaileak azaltzen du zergatik dauden liburu berean bilduta Emerson, Ruysbroeck eta Novalisi buruzko Maeterlincken testuak:

“Hiru saiakeretan, [Maeterlinck] ari da gizon batzuek, zeinentzat kanpoko gertakaria ez baitzen deus ere barne bizitzarekin alderaturik. Novalisen maitasunezko tragedia hunkigarriaren kasuan izan ezik, ez da hainbeste gelditzen egitateetan eta bai arimaren adierazpenaren aurkikuntzan. Presaka deskribatzen ditu Ruysbroecken bizitza santuan jazotako gertaera urriak, bere filosofiaren muinera azkar igaro ahal izateak poz ematen diolarik. Eta, Emersoni dagokionez, ez dio ezer bere denboraz eta lekuaz”².

Emersoni buruzko saiakeraren hasierako pasarte honako lerro hauekin hasten da:

‘Gauza bakar batek axola du’, dio Novalisek, ‘gure ni transzendentala aurkitzeak’. Ni hau, askotan, eskaintzen zaigu Jainkoaren hitzetan, poeten eta jakintsuenetan, poz batzuen eta min batzuen sakonaldean, ametsean, amodioan eta eritasunetan, eta ustekabeko abaguneetan, non urrutitik keinuak egiten dizkigun eta unibertsoarekin ditugun harremanak hatzez erakusten dizkigun. Jakintsu batzuk ez ziren ikerketa horretara baizik lotu, eta liburu batzuk idatzi zituzten, zeinetan ohiz kanpokoak bakarrik baita nagusi. ‘Zer

balio du liburua' —dio egileak— 'transzendental eta apartekoa ez bada?' Ilunpean itxura bat hautematen saiatu ziren margolarien pare ziren³.

Poe-ren poemekin eta kontakizunekin izan zuen harreman goiztiarrak, orobat Maeterlincken saiakerek (berezi Emersoni buruzkoak) eta, geroago, Arthur Rimbaud-en irakurketek Krasnerri gerra-ondoko arte estatubatuarrean zuen posizio aparta irabazten lagundu ziotela uste dut. Allen Tate poeta estatubatuarren arabera, "Poe literatura modernorako trantsizioaren figura da, gure gai handia deskubritu zuelako: nortasunaren desintegrazioa"⁴. Itxurakerien erresumako errealismotik ihesi, Maeterlinckek eta Rimbaudek partekatzen zuten Poek zeukan interesa gizabanakoaren barne-munduarekiko eta kontzientzia harkorraren egoera goratuekiko. Idazle horiek, bateratsu, Krasnerrek abstrakzioarekiko zuen interesaren oinarriak ezartzen lagundu zuten, goragoko sentiberatasun batean sartzeko ate "transzendental eta ezohiko" moduan, eta baita artista-eredua moldatzen ere, barneko *ni* ugariekin lotutako gizabanako beregain gisa.

"Self-Reliance" (1841) saiakeran, Emersonek gizabanakoak gizartearekin duen harremana deskribatzen du:

"Horiek dira bakardadean entzuten ditugun ahotsak, baina ahuldu egiten dira, eta munduan sartzen garenean entzuteari uzten diogu erabat. Alde guztietan gizarteak konspiratzen du bertako kide bakoitzaren izaeraren aurka. Sozietate anonimo bat da, eta bertako akziodunek, ogibidea hobeto ziurtatzeagatik, kontsumitzailearen askatasuna eta kultura sakrifikatzea erabakitzen dute. [...] Norberarenganako konfiantza da gehien gorrotatzen duena. Ez ditu errealitateak estimatzen, ezta sortzaileak ere, tituluak eta ohiturak baizik"⁵.

Emersonen inkonformismoaren ospakizun honek Krasnerri atsegin eman behar izan zion arren, litekeena da bere publiko hartzailea gizonezkoak zirela ere ulertzea.

Krasnerrek gizarte horrekiko zuen isolamendua bikoitza zen: artearen munduan emakume bezala bere bidea egin behar zuen, baina, hori egin ondoren, artearen munduak aintzat hartzeko aukera gutxi zegoen, emakumea zelako huts-hutsik. Hans Hofmann School of Fine Arts-en matrikulatu zen 1937an eta bertan egon zen 1940ko hamarkadaren hasierara arte, baita Hofmannek bere lanari Krasnerrek "aho biko losintxa" deituko ziona eskaini ondoren ere: "hain ona da, inork ez bailuke esango emakume batek margotua denik"⁶. Agian errespetatu egingo zuen, baina inoiz ez gizonezko artista baten pare.

Krasnerrek 1956an Pollock zendu ondoren eman zituen elkarrizketetan argi geratzen da erabat ohartzen zela artearen munduak (gizartearen zati handi batek bezala) zenbateraino gutxiesten zuen emakumeen papera, haiengandik esanekoak izatea espero zuelarik, eta ez beregainak. Era berean, bazekien betetzen zituen paper ugariak —artista, emaztea, alarguna, testamentu-betearazlea— agerikoenak baizik ez zirela. Krasnerrek Arthur Rimbauden *Une saison en enfer* (*Denboraldi bat infernua* euskarazko argitalpenean) lanaren itzulpena irakurri zuenerako —1939an Delmore Schwartz idazle eta poetak egina—, hogeita hamar urteetan sartu berritan, sinesten zuen jada barneko *ni* hautsi baten (edo batzuen) existentzian. Rimbauden prosazko poema luze horretan, artistak bere barne mundua betetzen zuten ahots ugarietako batzuk aurkitu zituen.

Lee Krasner (1908–1984) espresionista abstraktuen lehen belaunaldian jaio zen: Willem de Kooning (1904–1997), Barnett Newman (1905–1970; 2. irud., 34. or.), Jackson Pollock (1912–1956) eta Ad Reinhardt (1913–

1967). Artista-belaunaldi horrek New Yorken eta inguruetan bizi eta lan egin zuen 1930eko hamarkadaren erdialdearen eta 1960ko hamarkadaren amaieraren artean, eta, oro har, hiru talde estilistikotan bana daiteke: keinu bidezko pintura jorratu zuten espresionista abstraktuak [De Kooning eta Franz Kline (1910–1962; 3. irud., 35. or)]; geometria zorrotzak nahiago zituztenak [Newman, Reinhardt eta Agnes Martin (1912–2004)]; eta gutxi aipatzen den hirugarren talde bat, forma puru eta biribilen bilaketan gogorki tematzen zena, formetan, lerroetan eta ingeradetan zentratuz. Oraindik gutxi ezagutzen den azken kategoria horretan Paul Feeley (1910–1966; 4. irud., 35. or.) eta Myron Stout (1908–1987) jarriko genituzke.

Krasnerrek estilo horiek guztiak esploratu zituen, baina ez du erabat bat egiten estilo haiek praktikatu zituztenen inongo talderekin, ezta haiek kokatzen ziren kontakizun ezberdinekin ere. Guztiaren erdian egoera pribilegiatuan egonagatik, kasu atipikotzat hartu behar dugu. Eta horren arrazoia da —aipatutako artistek ez bezala— Krasnerrek uko egin ziola irudi edo metodo propio eta bereizgarri bat garatzeari. Horrela deskribatu zuen Emily Wasserman-ek Krasner, artistak jada hirurogeitaka urte zituenean: “Ildo espresionista abstraktua jarraituz margotu zuten beste askok ez bezala, berak ez du onartu estilo garbi bat manierismo bihurtzea”⁷.

Baliteke Krasnerrek estilo espresionistan margotzea bere ibilbideko une batzuetan, hala nola *Arrea* (*Umber*) saileko margolanetan (1959–1962; adibidez: *Plexu solarrari eraso*, *Assault on the Solar Plexus*), baina ezin dugu katalogatu mihise bat keinu-pintzelkada handiz betetzera emandako espresionista moduan; baliteke azalerak lauki zuzenetan zatitu izana, *Titulurik gabea* (*Untitled*) lanean bezala (1950), baina ez zen bere geometria zorrotzagatik ospetsu egingo; eta baliteke *Erretratu berdez* (*Portrait in Green*) bezalako margolanetan (1969) forma biribilduak sortu izana, baina ez zuen inoiz bilatu forma horiek destilatzea edo ordena klasiko bat gogora ekartzea. Bere garaikideek ez bezala, horietako askok Pollockek 1947 inguruan osatu zuen tanta-isurikako pintura (“drip painting”) berritzaileen eragina jasan baitzuten, Krasnerrek ez zituen inoiz bere irudiak sinpletu, ezta xehetasunik ezabatu ere.

Krasnerrek kategorizatua izateko duen erresistentzia da bere bertuterik iraunkorrenetako bat. Haren obrak gaur egun gerraosteko pintura estatubatuarraren ardatz nagusitzat jotzen ditugun joerez kanpoko leku bat izatea izugarritzko lorpena da, bere independentziaren lekuko izateaz gain. Krasnerren erresistentzia, nire ustez, erabat lotuta dago nolabaiteko autonomia lortzeko bere erabakiarekin, garai hartan ezinezkoa baitzen emakume izanik eta gizonezko arte-kritikari baten babesik gabe. Bere obran asko sinetsi behar zuen horrela tematzeko, jakinik ia inork ez zuela agerian babestuko. *Irudi txikiak* (*Little Images*, 1946–50) saileko margolan gehienak, adibidez, sortu eta urte batzuetara baizik ez ziren erakutsi. Orokorrean, Krasner, Pollock bizi zen bitartean, ez zen aintzat hartua izan edo gutxietsia izan zen, eta ia hamarkada batez baztertua izan zen hura hil ondoren ere.

Ez dugu pentsatu behar Krasnerrek ez zuenik osperik izan Pollock bizi zen bitartean: hala izan zen elkarrekin Fireplace Road-en (Springs, Long Island) bizi ziren garaian ere. Eta, garrantzitsuagoa dena, bere ibilbide propioari jarraituz egin zuen, collagearen erabilera original bat zekarrelarik. Krasnerrek (1953 eta 1955 bitartean) egin zuen aurreneko collage multzoan, bere margolan propioetako zati moztuak gehitu zituen, eta, kasu batzuetan, Pollockek baztertutako marrazki zatiak ere bai.

Krasnerrek Depresio Handia jasan zuenez, baztertutako materialen erabilera xuhurtasun moduko bat balitz bezala interpreta liteke, baina hori baino zerbait gehiago dagoela uste dut. Material horien erabilerak agerian uzten du parekidetasuna lortu nahia, senarraren parekotzat hartua izatekoa, eta ez haren itzalean bizi den emazte esanekotzat. Bere artea zatika hautsi behar baldin bazuen eta bere senar ospetsuak baztertutako

marrazkiekin konbinatu behar bazuen, bereziki haren tanta-isurikako teknika iraultzaileari lotutakoekin, nolabaiteko berdintasun maila lortzeko, Krasner horretarako prest zegoen. Bere collage pinturek askatasun artistikoaren irrika sendo eta geldiezin bat agerrarazten dute.

Krasnerrek bere nahiz Pollocken margo utziez egiten zuen erabilera aztertu nahi dut, artistak Manhattango East Villageko East Ninth Street 51ko bere estudioko horman idatzi zuen poesiaren argira, non 1939tik 1942ra lan egin baitzuen, Pollock eta biak elkarrekin bizitzera joan aurretik. Bertsoa Rimbauden Denboraldi bat infernuan obratik dator, zehazki Delmore Schwartzek 1939an egindako itzulpenetik. Krasnerrek Byron Browne pintore eta lagunari eskatu zion bere estudioko horman testua kopiatzeko, hark egiten zuen letra oso gustukoa baitzuen:

“Nori aloka nakiok? Ze piztia gurtu behar da? Ze iduri sainduri eraso? Ze bihotz xehatuko ditut? Ze gezur atxeki? —Ze odoletan ibili?”⁸.

Krasnerren biografo Gail Levin-en arabera: “Hitz guztiak pintura beltzez idatzita zeuden, Ze gezur atxeki? esaldia izan ezik, urdinez baitzegoen”⁹. Nahiz Levinek iradoki Krasnerrek aipu hori aukeratu zukeela bere orduko maitale Igor Pantuhoff-en bat-bateko aldegitarekiko erreakzioz, irakurketa hori sinplistegia dela uste dut¹⁰.

Rimbauden galdera salatzaileen segida nahasiak argi apur bat egin lezake Krasnerrek artea egiteko zuen ikuspegiari buruz: berari gutxiago axola zitzaion originala izatea benetakoa izatea baino. Eta benetakoa izateko, Krasnerrek bazekien bere alderdi suntsitzailea eta bere haserrea onartu behar zituela. Benetako artea sortzeak barne niaren alderdi horiei aurre egitea eskatzen zuen, eta baita onartzea ere egiten zuen edozein obrak bere amorrua aldi baterako soilik gorpuztuko zuela.

Wyatt Mason itzultzaileak, bere Rimbaud Complete maisu-lanaren hitzaurrean, deskribatzen du *Denboraldi bat infernuan* “bakarrizketa dramatikoaren bilduma konplexu, polifoniko eta oso kondentsatu” gisa¹¹. Eta gaineratzen du: “Berdin dio nola aukeratzen duen batek *Denboraldi bat infernuan* irakurtzea; borroka bat dakar, bai edukiari dagokionez, bai formari dagokionez. Poemak modu bikainean adierazten du anibalentzia existentziala, eta erabilitako metodoak, onerako edo txarrerako, anibalentzia hori berori sinbolizatzen du”¹². Masonek, poemaren zati asko deskribatzen ditu “zehazgabetasun, anbiguotasun eta, sarri, berebiziko edertasunaren ontzi”¹³ bezala. Nire ustez, Krasner espresionismo abstraktuari lotutako kategoria estilistikoetako batean sartu nahirik —hura harrapatu nahirik, nolabait esateko—, bere obraren ezaugarri horiek aintzat hartzea atzentzen dugu.

Uste dut Rimbaudek *Denboraldi bat infernuan*-en egindako galderek dei egiten zietela Krasnerren barne-ahotsei eta harentzat artea sortzeko funtsezkoak ziren ezinbesteko kontraesan eta gatazkei. Krasner poemako bakarrizketa askotan eztabaidatzen duten ahots asaldatu eta polifonikoekin identifikatzen zen, gehienbat azken horiek gizabanakoaren ni askotarikoak gorpuzten dituzten moduagatik. Bere gogoeten ispilu bat aurkituko zukeen haietan, edertasuna, justizia eta esperantza ideal faltsu gisa erabat arbuiatu ondoren aurrera egiteko moduari buruzko eztabaida sutsuan. Gaby Rodgers-ekin izandako elkarrizketa batean, Krasnerrek dio: “Bizitzan iraunkorra den bakarra aldaketa da. Errespetua diot barruko ahotsari”¹⁴.

Rimbaudek planteatutako galderetako bi, “Ze iduri sainduri eraso?”, batetik, eta “ze bihotz xehatuko ditut?”,

bestetik, burura etortzen zaizkit Krasnerrek bere lanak nola zatikatzen zituen pentsatzen dudanean, batez ere gainera olio-pintura isurtzen zuen margolanetan. Bere bizitzaren eta obraren testuinguruan ikusita, Rimbauden galderak —zeinak zentratzen baitira konpromisoan, botere-harremanetan, saldukerian eta behi sakratuen hilkintzan— artikulatzen dituzte Krasnerrek eragin handiagoa izateko ohartuki aurre egin behar izan zien oztopoetako batzuk.

Krasner ohartu bide zen askapen pertsonal eta artistikoa lortzeko borroka —zentzu metaforiko batean— bortitza eta erabakitzailea izango zela (“Ze odoletan ibili?”). Batzuetan, bere buruari galdetuko zion ea ahots bakar batek edo ni bakar batek irabaziko zuen. Edozein garaipen ez al litzateke izango, gehienez ere, ustekabekoa eta zatikakoa? Ez al da aldakortasuna batek espero lezakeen hoberena, bertan gozo gelditzen den izan-ustea baino hobea?

Rimbaud horman idatziz, Krasnerrek onartzen zuen askatasun artistikoaren aldeko borroka ekintza zaila, nekeza eta iraunkorra zela. Gizabanakoek, errealitateari eta horrek beren bizitzari ezartzen dizkien mugei ihes egin ezin dietenez, ekiten hasi baino lehen beren inguruabarren berri jakin beharra daukate. Krasnerren kasuan, inguruabarra zen gizonak nagusi zirela gizartean eta emakume batek sortzaile izateko zuen gaitasunari buruzko mito eta aurreiritzi ugari ezkutatzen zirela. Bere izaera hagitz handinahia zelarik, jakinaren gainean zegoen gatazka-motaren bat saihestezina izango zela.

Badira Rimbauden beste bi baieztapen, ziur bainago Krasnerrek ezagutzen zituela. Lehenbizikoa da poetak ekin behar diola “zentzumen guztien nahasmendu arrazoizkoari”¹⁵; eta bestea da “Ni beste bat da”¹⁶. *Nia* beste bat dela iradokitzean, Rimbaudek planteatzen du “nia” kontzientziaren alderdi anitzetatik gizabanakoak asmatutako zerbait dela. Rimbauden “ni”-aren nozioak, asmatutako eraikuntza moduan harturik, azaltzen laguntzen du Krasnerrek estilo propio bat hartzeari uko egitea. Berak Barbara Novak arte historialariari azaldu zion bezala: “Ez dut inoiz ulertu irudi finkoa. Inoiz ez dut bizi izan izatearen egoera bat, zeinetan irudi bat finkatzen duzun eta hura zure ezaugarri bihurtzen den... Zurruna da. Haren araztasuna artetegarria da, nolazpait esateko. Zentzuren batean, izutzen nau”¹⁷.

Garai hartan estudioko laguntzaile zuen John Post Leerekin izandako elkarrizketa batean, Krasnerrek uko egiten zion berak bere margolanetan natura argitzen zuelako ideari, eta, aitzitik, esaten zuena zen “hura iragazten dela”¹⁸. Krasnerren baieztapenak islatzen du zirkunstantziekiko harkorra izatearen garrantzian sinesten zuela, edozein direla ere. 1953ko bere marrazki batzuk suntsitu ondoren, haiekin egin zezakeenera irekita egon behar zuen. Krasner, irekita jarraitu nahi izaten tematzean, erabat aldentzen da Pollockek Hans Hofmanni egindako adierazpen famatu hartatik: “Neu naiz natura”¹⁹.

Denboraldi bat infernuan-en ikusten ditugun ni kontrajarrien nahasmendu aztoratuak eta aldaketa emozional apetatsu eta sarritan asaldagarriek (Schwartzten itzulpenak fidelki jasotzen ditu) zentzu desberdinetan erakarri zuten Krasner, hala pertsonalki nola artistikoki. *Hiria* (*The City*, 1953) begiztatuz gero, esan nahi dudana jabetuko da edonor. Lan hibrido hau sortzeko, Krasnerrek paper margotuzko puska urratuak eta haren tanta-isurikako teknikaz egindako olio-pinturetako zati moztuak muntatu zituen 122 cm × 91,5 cm-ko panel baten gainean eta, denak bat eginez, gainazal iskanbilatsu eta ebaki bat sortu zuen, *stacatto* erritmikoa. Bere garaiko askok ez bezala, Pollocken pinturen haritik beren elementuak konposizio oso baten zerbizura (*all-over*) murriztu eta harmonizatu baitzituzten, Krasnerrek ia kontrakoa egiten du: xehetasunen eta hausturen gainean jartzen du arreta. Krasnerren obra Pollocken pinturen begiratokitik ikusten jarraitzen baldin badugu, ez gara bereizketa kritiko hori ulertzera iritsiko. Gainera, ez dirudi egokia denik bata bestearengan zuen eragin baten

aztarna bila tematzea. Nahiz eta ukaezina den Krasnerrek batzuetan Pollocken ideiak hartu zituela, eta alderantziz, nire interesa da gehienbat Krasnerren obra eta bere garaikideena bereizten dituen nabarmentzea: hots, haren “berebiziko edertasuna”.

Hiria (eta 1953tik 1955era bitarteko beste collage batzuk) zeharkatzen duten urradura eta ebaki bortitzak ezin bereziak dira bere edukitik: barne-erritmo loturagabeak aldi berean suntsitzaileak eta metodikoak dira, grinagabeak, eta amorrusuz gainezka daude. Koadroaren oinarritik altxatuz, zerrenda beltz luzeak gainazal osoan zehar zabaltzen dira, gorritz zipriztindutako zatiak zirrikietatik pasatzen direlarik. Suntsipenaren eta sorkuntzaren indarrak bat eta bera dira.

Rimbaud gogora ekarriz, Krasnerrek modu arrazoizko batean nahastu ditu bere formak. Eta horixe egin du, lehenik eta behin, moztutako eta erauzitako zatiak erabiliz, hala nola *Arrano burusoila* (*Bald Eagle*, 1955) lanean, Pollocken obraren zatiak hartzen baititu. Bigarrenik, nahita jarri ditu puska urratuak eta moztuak, bere egintzen indarkeria suntsitzailea agerikoa duen konposizio artegagarri batean. Margolanean marrazteko pintzel bat (edo makilak, Pollockek egiten zuen bezala) erabili beharrean, Krasnerrek guraize batzuk eta aitzo bat hartzen zituen. Azkenik, bere pintura ezezagunetatik baztertutakoak eta orobat jada mundu zabalean ospetsua zen Pollocken estiloan sortutako marrazkiak erabiliz, saiaturiko da huts egindako lanak desegiten eta haiek gauza berri eta fresko bihurtzen, gizonezkoen botere-egiturei iseka eginez eta aldi berean haiek ordezkatzuz.

Gail Levinen arabera, Krasner obra horiek sortzen hasi zen “azkenean bere estudio independentea lortu zuenean, iparraldetik bere etxearekin muga egiten zuen akre bat lur erosi eta keztatzetoki izandako txabola txiki bat hara eraman ondoren”²⁰. Krasnerrek Phyllis Braff-i, East Hampton Star-erako idazten zuen kritikari eta arduradunari, kontatu zion bezala: “[lanak] depresio aldi batean neronek hautsitako aurreko marrazki batzuetan inspiratuta zeuden. Estudioa jasan ezin nituen marrazkiz beteta zegoen. Collage jasa horretan, 1953 erauntsiaren urtea izan zen, ondoren 1955eko Stable Gallery-ko erakusketan amaituko zelarik”²¹.

Urte haietan Pollockek etengabe edaten zuen eta Krasnerrekiko ezkontza gainbehera zetorren. Ezinezkoa da obra hauetan Krasnerren haserrea ez sentitzea. Eta, hala ere, uste dut erredukzionista izatea saihestu beharko genukeela eta Pollockekin zuen harremanaren argitan soilik interpretatzeari uko egin. Ez dira emazte dohakabe batek egindako lanak; aitzitik, artista oso batek egindako lanak dira, bere gizonezko kide ospetsuenekin berdintasuna lortzera eta berak beretzat sentitzen zuen zerbait egitera bideratuak. Uste dut Krasnerrek Rimbaudengandik atera zuena izan zela arteak inguru bat sortzen duela traizioak ezinbesteko bihurtzen dituen.

Bere barneko ahotsei eta errepikatu nahi ezari leial izanik, Krasnerrek lan-multzo berriak sortzeari ekin zion. Margo-lanak eta marrazkiak moztu eta ia hogeita bost urtera, 1970eko hamarkadaren erdialdean lan-prozedura berera itzuli zen, *Hamaika modu hitzak ikusteko erabiltzeko* (*Eleven Ways to Use the Words to See*) izenburuko obra multzo batekin, New Yorkeko Pace Gallery-n 1977an erakutsi baitziren. Pieza horietan Krasnerrek probatu zuen bere aurreko esplorazioetan egin zuenaren aldean errotik ezberdina zen zerbait: Hofmannen eskolako ikasle zela egin zituen ikatz-zirizko marrazki batzuk puskatu zituen. Marrazki horiek Springseko aletegian hamarkadetan zehar gordeta egondakoak ziren bere lagun Bryan Robertson arte-adituak aurkitu zituen arte.

Zaila egiten da hain artegagarriak diren obra hauetaz zer pentsatu behar den jakitea, eta hori da Krasnerren

lorpen handienen artean kokatu behar direla uste izateko arrazoietakoa bat. Zehaztasun kirurgikoz eginak eta bisualki disonanteak direlarik, definizio orotatik ihes egiten dute. Bere aurreko marrazkiak moztuz, sarri angelu zorrotzudun zatietan (euren armazoi kubista gogorarazten digutela), eta horiek elkar jotzeko moduko norabidean antolatuz, Krasnerrek bere iragan historikoa suntsitzen du (Hofmannen ikasle gisa), eta aldi berean baita aldatzen, berreraikitzen eta berrerabiltzen ere. Obra horietan, hiru ekintza bateraezin aurkezten ditu Krasnerrek: suntsitzea, berrikustea eta sortzea. Berrero ere, obrak sortzeko erabiltzen duen bitartekoa bere edukiaren funtsezko zati bihurtzen da.

John Bernard Myers idazle eta arte-saltzailearen arabera, Krasnerrek esan zuen ia behartuta sentitu zela horiek sortzera, eta horregatik jarri zion *Inperatiboa* (*Imperative*, 1976) titulua taldeko lehen piezari²². Nork edo zerk behartu zuen horretara? Bere barneko zein ahotsi ari zen entzuten? Bati baino gehiagori entzuten ziola dirudi, edonola ere. Lan horietan —aurreko collage hibridoetan bezala—, Krasnerrek bere artea mugatzen zuten murriztapen eta inguruabarrak hausteko zeukan gogo biziak forma begiesteko era zeharo berri bat sortu zuen.

1945etik 1956ra, Krasner Pollocken emaztea bezala ikusia izan zen; hura hil ondoren bizi izan zen ia hogeita hamar urteetan, bere alargun eta legatuaren zaindari bezala ikusia izan zen. Iragana sinpletu edo atzendu beharrean, Krasnerrek berreskuratu egin zuen, modu sistematikoan guraizez edo labanaz suntsituz eta berrero forma emanez. Zentzu literalean zein metaforikoan, bere historia propioa berridatzi zuen. Krasnerrek hori lortu nahi zuela uste dut, beste edozer baino gehiago.

BALDINTZAZKO ORAINALDIA

SUZANNE HUDSON

Lee Krasnerri buruzko 1983–85eko atzera begirako erakusketa ibiltariaren katalogorako Barbara Rosek idatzitako epilogoan —oso ondo dokumentatutako ehun eta berrogeita hamar orrialdeko testuan— ahalegin nabarmena egin zuen aztergaiaren apoteosia ziurtatzeko. Roseren ustez, aurreko hamarkadako kanonizazio-saioak feminismoaren ikurraren pean kokatu behar dira, zeina beranduegi iritsi baitzen hobetu ahal izateko, are gutxiago saihesteko, Lena Krasnerrek “Lenore” eta “Lee” gisa igaro behar izan zituen zirkunstantzia konprometigarriak “LK” artista bihurtu zen arte (*Vogue* aldizkarian 1972an agertu zen “American Great” izenburuko artikulu batean Krasnerren aipu hau agertzen da: “Ni artista naiz, ez ‘emakume artista’”¹). Elkartasun-keinu gisa har litekeen ekimen batean, Rosek aldarrikatzen du Krasnerrek kritikari gisa bete zuen funtzio pribilegiatua, izan ere, haren “iritziek [Clement] Greenberg nahiz [Jackson] Pollocken gustua tankeratu baitzuten une erabakigarri batean”². Hala ere, atzera begira emandako egiletza horrek hitzik gabe egindako aitorten bat irudiko luke, adierazten duena ebaluazio-lan hori beste batzuek egin zutela luzaroan, Greenbergek eta Harold Rosenbergek batez ere. Eta orobat uzten du agerian, inkontzienteki, ebaluazio-eskubide hori, Krasnerrek onartu ondoren, beste pertsona batzuei zuzendu ziela, batez ere Pollocki, eta Krasnerrek ez zuela bere lana ebaluazio-gaitzat hartu.

Testu horretan jarraian datorren kontakizunean —Rose Long Islandeko South Fork-en Krasnerri bisita egitera joan zenekoa da—, uda-amaieran, Manhattanera itzultzeko prest aurkitzen du irakurleak artista: koadroak garraiorako prestatzen ari da, eta besteetan zer alda daitekeen ari da aztertzen. Krasnerrek “berrikusketarako eta autokritikarako” duen joera deskribatzen du Rosek: “Obra bat sinatuko ote duen erabakitzen du, eta horrek esan nahi du bukatutzat ematen duela; edo zatika moztuko ote duen, berriz erabiltzeko gero, testura margotu gisa, etorkizuneko collage pinturretan; edo, berak dioen bezala, lanean ‘berriz sartuko’ ote den [zuzentzeko edo berrikusteko]”³. Urtaroek markatzen dituzten eta, Roseren liburua ixteaz gainera, bitzta bati neurria ematen dioten errutina horien erdian, Rosek lortzen du Krasnerrek atzerakorik izan ez zuen gertakari bat gogoratzea, Rubikon ibaia igarotzea bezalako zerbait. 1959an, Krasnerren estudiora egindako bisitaldi batean, Greenbergek ez zuen onartu nahi izan izan Krasnerren obraren aldaketa, zeina estilo propio batean gauzatzen ari zela baitzirudien, eta, haren margolan berriak ez zitzaizkiola gustatzen adieraziz, bertan behera utzi zuen French & Company galerian antolatzen ari zen bakarkako erakusketa⁴. Beste nonbait “liskar handi” gisa deskribatu izan bada ere, Krasnerrek elkarrizketa lasaixeago baten gisa gogoratzen zuen egun hartakoa: “Errietalditxo bat izan genuen... eta joan egin zen”⁵. Huraxe izan zen, idazten du Rosek garaipen-kutsuz bere liburuaren azken paragrafoetan, Krasnerren ospea eraikitzeko aurreko baldintza: bere lanaren eta lanerako kritikari bihurtzea.

Aldi berean hasiera ere baden amaiera bat bere narrazioaren tesia berresteko amarru bat da beharbada, jatorri-eszena guztiz eraginkor bat sortzen duena Krasner eskubide osoz artista gisa azaldu ahal izateko. Rosek onartzen du plazaratze horren onarpen publikoa ez zela Greenbergekin 1959an izandako liskarrarekin guztiz aldi berean gertatu; eta garai hartan gainera, 1983an, Krasnerren balioa onartzeko prozesua ez zegoen inondik inora guztiz gauzatu. Izan ere, Roseren lanak —Gail Levin, Ellen G. Landau eta Cindy Nemser arte-kritikarien lanarekin batera, besteak beste—, jabetza narratiboaren premia etengabea azpimarratzen zuen, eta kementsu lan egiten zuten helburu horretara heltzeko. Anne Wagner-ek 1989an esan zuen bezala, Krasnerren pinturak —legatuaz ez hitzegiteagatik— dagoeneko finkatuta zeudela, “[Krasnerren] birgaitzea, bitxia bada ere,

sendotu egin zen komunikabideen arretaren ondorioz, haren obrak bere denboraren eta garaia adierazgarriak zirelakoan, Pollocken obrei emandako lehen kazetaritza-erantzunak beren denboraren eta garaia adierazgarriak izan ziren bezala. 1949an, galdera hau egin zuen *Life* aldizkariak: ‘Jackson Pollock: hau al da Ameriketako Estatu Batuetan bizirik dagoen margolaririk garrantzitsuena?’. Eta, 1973an, *Time*-k argi eta garbi adierazi zuen Krasner ‘itzaletik atera’ zela⁶. Lehen eta gero, Krasnerrek modu autonomoan jarduten zuen, zeina, azken finean, dialogikoa baitzen; izan ere, modu hori uztartua egon zen beti Krasnerrez haraindikoak baina ezinbestean hurbilekoak ziren pertsona eta istorioen arteko erlazioekin.

Materiala zen, diskurtsiboa baino areago, Krasnerren jarrera kritikoa, edo hori da behintzat saiakera honetan garatzen den argudioa, collagearekin dituen interakzio ugarietara dagokienez. Lan hauetan, proiektu bukatuen soberako materialak erabiltzen ditu Krasnerrek, Pollocki —haren baimenarekin, antza denez— kendutako kondarrak [hala nola *Basoa*, 2. zk. (*Forest No. 2-n.*, 1954), *Kolorezko totema* (*Color Totem*; 1955) eta *Arrano burusoila* (*Bald Eagle*, 1955) obretan], eta bere aurreko lorpenetatik datozen ready-made-ak, zeinak azken batean azken aurrekoak baino ez baitziren izango. Argi gera dadin, perspektiba ikertzaile horrek zerikusi handia du, bai Krasnerren nortasunarekin, bai haren artearekin (azken hori bada ere saiakera honetan jorratzen dena, irudizko isolamenduan bada ere). “LK”k banaketa horren ezintasuna onartzen du⁷, eta Ellen G. Landauk, berriz, banaketaren erlazionalitatea ere aitortzen du: “Aldizka-aldizka bere nortasuna birsortzea, izena aldatuz, izan zen Krasnerrek besteen itxaropenetatik aldentzeko aukeratu zuen modu guztiz deigarri bat”⁸.

Krasnerrek 1928 eta 1931 artean egindako autorretratuek, halaber, argi azaltzen dute nola jartzen zuen auzitan bere subjektibotasuna, baldintza sozial eta estetikoekin zorretan zegoelako. 1928an, erretratu batean lanean ari zela gurasoen etxean, aurrez aurreko marrazketa-ikastarora sartu ahal izateko National Academy of Design eskolan, non matrikulatua baitzegoen ordurako, Krasnerrek, naturaltasun osoz, ispilu bat iltzatu zuen zuhaitz batean eta bere buruaren bertsio bat margotu zuen, baso trinko baten erdian, ilea erreflexu horiz zipriztindua, ezpainak marrubi-kolorez margotuak, eta pintzelak eta trapu bat zeuzkala eskuetan. Pintorea koadroa sortzeko unean atzemanik, *Autorretratu* (*Self-Portrait*, ca. 1928) lanaren tautologiak autoerreflexibitate totalizatzailea irudikatzen du. Izan ere, Krasnerren dohainen interpretazio bat ondoriozta liteke ezaugarri horretatik: ez bere buruarenganako maitasunik eza, maitasun gehiegia ikusten duen interpretazioa baizik. Beste interpretazio batek uler dezakeen hori Krasner, sintaktikoki, eta orduan existitzen ziren konbentzio pedagogikoei zegokienez, bere espazioa markatzen hasi zen abiapuntuko oinarri baten gisa.

Merezi du gogoratzea testuinguru horretan ikusi zuela Krasnerrek, Hans Hofmannekin egin zituen ikasketen garaian, nola maisuak hausten zion mila puskatan bere zirriborroetako bat. Bere sorlanaren bortxaezintasunean halako injerentzia desatsegina pairatzearen errefrakzio moduko batean, erantzun bat egituratu zuen. *Mosaiko-collagea* (*Mosaic Collage*, ca. 1942) Hofmannen “tirabira” teknikaren perbertsio jostari bat da, non bitzita sareta moduko baten laukietatik sortzen baita, gainazal bihurtutako materialei dagokien (baina ez aplikatua duten) kolore adierazkorretik. 1942an, bestelako modu batean ari zen Krasner collagea erabiltzen, modu desberdin samarrean. Garai hartan, War Services Project-ek (lehen Works Progress Administration edo WPA deitua) kontratatua zegoen Krasner New York Hiriko Hezkuntza Kontseilaritzaren Goi Mailako Ikasketen Dibisioarentzako saltoki handietako hogeitau erakuslehoi diseinatzeke, gerraren ahaleginerako garrantzitsuak ziren hirian bertan burutzeko ikastaroen publizitatea egiteko helburuaz. Krasnerrek eszena moduko tableaux batzuk sortu zituen —hark egin, moztu eta muntatutako argazki anpliatuak erabiliz, WPAren beste fotomural garaikideen proiektu batzuen antzera (hala, esate baterako, 1939ko New Yorkeko Erakusketa Unibertsalean erakusgai jarri zirenak)⁹—, zeinek aldarrikatzen baitzuten kriptografiaren edo kimikaren balioa plano dinamiko zatikatuak zituzten espazio jarraietan. Erakuslehoek Hofmannen iraina berreskuratzen dute, oinezkoentzat

komunikazio didaktiko eta irakurtzen erraza lortzeko gauza den estrategia bisual eta kontzeptual gisa.

Hala ere, Krasnerren autorretratu goiztiarreko ispilu zuhaitzean iltzatuaren antzera, collagea ere aurrezteko beharrak eragindako birziklapen pragmatiko bat zen, erabilitako artikuluetatik abiatuta egina¹⁰: Krasnerrek ahal zuena hartzen zuen, eta ahal zuen moduan moldatzen zen. Okasio garrantzitsu batean, hiru dimentsioetara zabaldu zuen konbinazio-logika, bi mahai biribil diseinatuz: gurdi batetik ateratako burdinazko gurpilak erreskatatu zituen euskarrirako, eta gainaldean, mosaiko baten moduan, Pollockek WPArako egin zuen proiektu baten teselen hondarrak jarri zituen, eskura zeuzkan beste objektu batzuekin batera (beira koloreztatua, txanponak, maskorrak, giltzak eta bere bitxi merkeen puskak barne). Era berean, 1943– 46ko “Harlauza grisak” (*Gray Slab*) izeneko pinturak berrerabili zituen mihiseak lortzeko beretzat eta Pollockentzat. Krasnerren *Irudi txikiak* (*Little Images*) izenekoek, beren azaleko metaketa lodiekin —seinale margotuen geruza ugari—, horren arrastoa daukatela dirudi. 1953an, modu esplizituagoan itzuli zen Krasner collagera. Orduko hartan, marrazki egin berriak zerrendatan moztea erabaki zuen, berak “niaren birziklapen [gisa], nolabait ere” hartzen zuen maisutasun-erakustaldi batean¹¹, bereziki haietako askok Betty Parsons Galleryko 1951ko erakusketan saldu ez zituen margolanak erabiltzen zituztelako euskarriztat.

Krasnerrek kontatzen duenez, istorio honen antzeko bertsio ugarietako batean: “1953an hasi zen: marrazkiz gainezka neuzkan nik estudioko hormak, badakizu, lurretik sabaira buelta osoan. Sartu nintzen egun batean, asper-asper egina nengoen, kendu nituen marrazki guztiak paretatik, txiki-txiki egin nituen eta lurrera bota nituen... eta itzuli nintzenezan —pare bat aste igaro ziren atea berriz ireki nuen arte—, oso ekintza suntsitzailea iruditu zitzaidan. Ez dakit zergatik egin nuen, baina egin nuela bai, banekien. Atea ireki eta sartu nintzenezan, zorua erabat estalita zegoen nik han utzitako marrazki-puskez, eta interesatzen hasi zitzaizkidan, eta collageak egiten hasi nintzen haiekin. Bueno, marrazkiekin hasi zen kontua. Gero nire mihiseak hartu, eta ebakitzen eta gauza bera egiten hasi nintzen, eta hura nire collageen erakusketarekin amaitu zen [Stable Galleryn], 1955ean”¹².

Collage haietan zuntzeko papera nahiz oihala erabili zituen, ertz irregularretan zirtzildua, eta hori guztia egur prentsatu eta margotuzko euskarriei edo oihal luzatuei (lihozkoak edo olanazkoak ziren) lotua zegoen. Azken horiek Krasnerrek Betty Parsons galerian egindako erakusketatik erreskatatuak ziren, zeina, praktikan, porrot komertziala izan baitzen, eta Krasner Parsons galerian azkenekoz agertu zen aldia. 1950eko hamarkadako collageak gero eta handiagoak dira, bai eskalan, bai asmoan (Krasnerrek Pollockek eta biek estudio bihurtutako aletegi txikian lan egiten jarraitzen zuen arren, eta Pollockek aletegi handia okupatzen zuen; hark, konparatiboki, Irudi txikiak oso txikiak zirela adierazten zuen, ez bakarrik sortzen ziren gela estua zelako¹³).

Barbara Rosek azaltzen duenez, Krasnerrek “pauso bat atzera egin eta collage-pintura baten efektu globala ebaluatzen zuen, materiala oraindik gainazalari lotuta zegoen bitartean, astoan edo hormaren kontra zegoen denboran zehar aldatuz obra. Behin gustura geratzen zenean, mihisea mahai baten gainean luzatu, eta piezak itsasten zituen. Orduan, batzuetan, kolorea eransten zuen pintzel batekin, elementuak are gehiago bateratzeko eta piezak margotutako gainazalaren eta euskarriaren artean ahokatzeko, ijezketaren antzeko prozesu batean”¹⁴. Azkenean, 1955eko *Basamortuko ilargia* (*Desert Moon*) obrak, *Piko-belarra* (*Milkweed*), *Maila urdina* (*Blue Level*) eta *Hori hedatua* (*Stretched Yellow*) lanek bezala —urte berekoak dira denak—, sekulako bozkarioa adierazten du; moztutako pintura-zatien kokapen zainduaren emaitza da, aldi berean elkarketa fisikoak diren formak harturik: lerro bolumendunak. Eredugarria gertatzen da bere biomorfismo hertsagarriko eta bertikaltasun nabarmeneko txirikordatze paradoxazkoan, baita bere paleta guztiz deigarrian ere: mandarina eta izpilikua, Piet Mondrianentzat ia-ia behar bezain garbia izan zitekeen paper gorritz eta beltz

perfektuzko gunez ziprztinduak. *Basamortuko ilargia* laneko forma lauak eta gainjarriak elkarrekin uztartzen dira, askatasunez gogoraraziz italiar futuristengandik Willem de Kooning-enganaino doazen solaskideak.

Pollock hil eta handik gutxira, Krasner bere estudiantik irten eta Pollocken estudioa joan zen, eta han panelak biratu eta posizio horizontalean jarri zituen. Eta bere mural propioa zabaldu zuen, bere maisulana, *Urtaroak* (*The Seasons*), 1957koa, denboraren igarotzea baieztatuz hartara, zeina aldi berean baita denbora gogoan hartzeko espazio bat okupatzea. 1975ean, *Feminist Art Journal* argitalpenean Cindy Nemser-ekin izandako elkarrizketa batean, hark galdetu zionean zergatik ez zen “borrokatzen bere lorpenak [...] Pollock-en lorpenekin batera aitortuak” izan zitezten, honela erantzun zuen Krasnerrek: “Ezin nuen korrika atera eta nire kabuz, emakume bakarra izanik, aurre egin artearen munduko alderdi sexistei, ezin nuen nire pinturarekin jarraitu eta Pollock andre gisa betetzen nuen paperean jarraitu [...] Lan egiteko kapaza izatea, hura iruditzen zitzaidan niri garrantzitsua, eta gainerakoari etorriko zitzaion bere txanda. Hori bai, arrazoia izan ala izan ez, nik hartu nituen nire erabakiak”¹⁵.

Idea hark —lana eginez hartzea erabakiak— irtenbide bikaina topatuko zuen hurrengo urtean, Krasnerrek collagea berreskuratu zuenean, ikatz-ziriz egindako marrazki sail batera itzuliz, zeinak Hofmannen babespean sortuak baitziren eta Bryan Robertson-ekin bere apalategietan zerbaiten bila zebilela aurkitu baitzitu. Aldatzeko baliotsuegiak gertatu beharrean, marrazkiek zerbait egitera bultzatu zuten Krasner: konposizio haiek bazituztela oraindik beste aukera batzuk onartu zuen, baldin eta osorik nahiz puskatan mihise zuri baten gainean jartzen bazituen. *Inperatiboa* (*Imperative*) titulua eman zion lehenari (1976), eta harekin esan nahi zuen: “Marrazki haiek aztertzeko premia ez ezik, aldatzeko irrika bizia sentitzen nuen: esango bagenu bezala, berritzeko agindua”¹⁶. Robert Hobbsek gehitzen du: “1975ean, Gene Baro arte-kritikariak *Lee Krasner: Collages and Works on Paper 1933–1974* erakusketa ibiltaria antolatu zuen. Urte hartan bertan, Marlborough Prints and Drawings Galleryk bere lehen pieza modernoek bakarkako erakusketa bat egin zuen, *Works on Paper: 1937–1939* izenburukoa. Bi erakusketak prestatzeko lanetan, Krasnerrek aukera ugari izan zuen bere gaztaroko lanak berraztertzeko, bere collageak aztertzeko, eta batzuen eta besteen arteko balizko harremanak ikusteko”¹⁷. Ia mende erdiko leizeak beharrezko distantzia eman zion Krasnerri bere obra osoa objektibotasunez ikusteko. Barbara Rosek Krasnerren lorpenik nabarmenena zelakoan deskribatu zuen hura, eta Hilton Kramer-ek, berriz, enigmatikoki, “autokritika-ekintza gupidagabea, eta era berean, halako autokanibalizazio artistiko arraro bat” izatea leporatu zion¹⁸.

Collage batean iraganeko zatiak —paper erabilia, nolabait esateko, obraz estalia— itsasteko ekintza apetitu antzeko zerbaiten gisa deskribatzen du Kramerrek, aurkitutako, bereganatutako objektuaren kontsumo gisa, zeina aldi berean oraindik beste zerbait bihurtuko denaren ekoizpena baita. 2001ean, Paul Brach-ek bestelako hizkera batez azaldu zuen hura, hizkera baikorrago batez: “Collage-pintura hauek artistek, gaztaroan, artearen historiari, ondoren beren ideia eta sentimenduetatik eta, azkenean, beren obra propioetik elikatzen direla dioen teoriaren adibide perfektuak dira”¹⁹. Brachen iradokizunaren bidetik, bere isats propioa jaten duen Ouroborosa seinala liteke: Carl Jung-ek arketipikotzat hartu zuen, bere jaiotzako eta heriotzako ziklo eternalaren irudikapen eraztun-formakoarekin. Beste autorretratu mota baten gisa ulertuta, prozesu etengabe eta, nahitaez, amaitu gabeko bat gogorarazten dute collageek, zeina aldi berean baita —eta, zalantzarik gabe, hori gustatuko zitzaion Krasnerri— hilezintasunaren sinboloa, zuzenean ez esateagatik haren lorpenaren gauzatze bat.

1976ko Krasnerren collageak bereziki zorrotzak dira alde horretatik. *Inperatiboa* (*Imperative*), *Iragan jarraitua* (*Past Continuous*), *Baldintzazko orainaldia* (*Present Conditional*) eta *Indikatiboko geroaldia* (*Future Indicative*), denek ere integrazio-fantasiak alboratzen dituzte, onerako seguraski, azken finean. Krasnerrek 1977an jarri

zituen erakusgai collageak New Yorkeko Pace Galleryn, eta *Hamaika modu hitzak ikusteko erabiltzeko* (*Eleven Ways to Use the Words to See*) deitu zion multzoari, aditz forma bakoitzaren esanahien zerrenda bat mantenduz. Bere obra urratzean zer gertatuko zen ez zekiela-eta, hartaz galdetu ziotenean, honela erantzun zuen: “Nola ez pentsatu okerreko gauza izan zitekeela obra haustea? Zergatik suntsitu erabat baliozkoak ziren marrazkiak? Hurrengo tituluak, ordea, pista bat ematen dizu. Hartu dut aurrera jarraitzeko erabakia. *Baldintzazko orainaldia* (*Present Conditional*), lan handi bat, 182 x 274 cm, zuri askokoa, ia zuria, zuri-geruzen gainean lausotua, ekintza gertatu delako seinalea da, baina oraindik baldintzazkoa da. *Indikatibo burutugabea* (*Imperfect Indicative*) iraganaz gainezka dago: nahiko argi ikus daiteke nola egiten nuen lana hasieran, orduan egiaz zuen itxuragatik”²⁰.

Baldintzazko orainaldia obrari buruzko oharretan, izenburuaren aditz forma honela eman zuen Krasnerrek: “I would be seeing” (“ni ikusten egongo nintzateke”; azpimarratu behar da azalpen hauek guztiak ingelesari buruzkoak direla). Iraganaren edo etorkizunaren ikuspegiak al dira horiek, gauzak nola gertatu ahal izan ziren edo oraindik nola gerta litezkeen adierazten dutenak? “Would” bezalako aditz modal batek —“could”-ek bezala— modu irregularrean jokutzen du. Agertoki hipotetiko batez orainaldian hitz egiten denean [“what if” (“zer gertatuko litzateke baldin”), “in case” (“baldin eta...”) eta “suppose” (“demagun...”) bezalako esamoldeen ondoren, etorkizunari buruz hitz egiteko, gertatzea litekeena dela uste baldin badugu], aditza orainaldian dago; alabaina, iraganera aldatzen da etorkizuneko egoera gertagaitzez hitz egiten dugunean. Aditz modalak —“would” eta “could”— irudizko etorkizunerako erabiltzen dira [iragana mendeko perpaus batean ageri dela, adibidez: “I would give her money if she really needed it” (“Dirua emango nioke benetan beharko balu”)] eta ezinezko iraganetan [adibidez “I would have told you the answer if you had asked” (“Esango nizun erantzuna galdetu izan bazenu”)]. Krasnerrek denbora horiek uztartzea —izan zitekeena eta oraindik gerta zitekeena—, berak hortxe jarraitzen zuela baieztatzeke zuen modua zen.

LEE JAIO DA

ELEANOR NAIRNE

*“Hau bai ikasle
gogaikarria... eskolako
arauak gorabehera,
beti tematzen da gauzak
bere erara egiten”*

1928ko udan, Lee Krasner anbizio handiko autoerreturatu bat hasi zen lantzen. Hemeretzi urte beteta, graduatu berria zen Cooper Union ikastegiko Women’s Art School-en eta, denboraldi labur batez Art Students League arte-eskolan aritu ondoren, ikasketak hastekotan zen Manhattango National Academy of Design ospetsuan; espero zuen bertako aurrez aurreko marrazketa ikastaroan sartzen lagunduko ziola olio-pinturazko [autoerreturatu hark](#). Une hartan, zuhaitzak hostoz estalita zeuden oraindik Leeren gurasoen etxeko lorategian, Greenlawn-en (Long Island), eta, hala, iltzatu zuen ispilu bat zuhaitz batean, eta ekin zion bere irudi propioa hartzeari, basoa zuela atzealde gisa.

Artista-mantala jantzita eta eskuan trapu bat eta hainbat pintzel dituela, lanean bete-betea ari den emakume margolari gazte baten irudi bizia da, eta haren begirada kementsuak bere erabakitasun irmoa iradokitzen du. Elkarrizketetan, Krasnerrek oso gogoko zuen kontatzea nola National Academyn ez zuten sinesten bere autoerreturatu benetan aire zabalean margotu zuenik: “Egin zioten begiratu bat nire pinturari eta esan zuten: ‘lruzur egin diguzu; ez saiatu guri sinestarazten hori aire zabalean margotu duzunik!’”¹. Krasnerrek protesta egin zuen, eta, azkenean, gogo txarrez, onartu egin zuten ikastaroan. Hala ere, artistak borrokan jarraitu zuen akademiaren tradizionalismoaren aurka, eta gerora erakundea gaitzetsi zuen, “denboran izoztutako giro erdipurdikoa eta erabat antzua” zela esanez².

Krasnerrek garai hartan egin zituen gaztaroko autoerreturatu urriek bere nortasun artistikoa nola itxuratzen ari zen ulertzeko aukera paregabea ematen digute. Estatu Batuetan jaiotako lehen alaba zen Errusiatik emigratutako familia judu ortodoxo batean, eta nerabea zela, izena aldatu zuen; hala, “Lena” izatetik “Lenore” izatera igaro zen eta, ondoren, izen androginoago bat aukeratu zuen: “Lee”. 1920an lortu zuten emakume estatubatuarrek botoa emateko eskubidea, eta halako emantzipazio-gogo bat zebilen airean, nabarmena dena Krasnerrek lan horietan guztietan agertzen duen desafio-aurpegieran. Gurasoen etxean izandako sute batek Leeren gaztaroko lan gehienak suntsitu zituen, beraz, bereziki baliotsuak gertatzen dira osorik iraun zuten autoerreturatu bakanak.

AURREZ AURREKO MARRAZKETA

CHARLOTTE FLINT

*“Bortitza izan
zen akademiatik
kubismora pasatzea”*

1932an krisian zegoen AEBetako ekonomia. Hiru urte lehenago, Wall Streeteko krakatekoak Depresio Handia eragin zuen, eta hark langabezia handia ekarri zuen. Egoera ekonomikoak okerrera egin zuelarik, Krasnerrek National Academy of Design utzi behar izan zuen eta New Yorkeko City College goi-eskolako irakasle-ikastaro batean izena eman zuen, han matrikula debalde baitzen. Sam Johnson's-en zerbitzari-lanetan hasita —Greenwich Village-ko gaueko klub eta kafetegi bat zen—, Krasnerrek aurrera egiteko lain irabazten zuen, eta bertako artista eta intelektualak ezagutu ahal izan zituen, tartean, Harold Rosenberg idazlea.

Irakasle-ziurtagiria lortzeko ikasten ari zela, Krasner aurrez aurreko marrazketa eskoletara joaten hasi zen Manhattango Greenwich House gizarte-etxera, eta bertan Job Goodman margolaria zuen irakasle, zeina Errusian jaiotako etorkin judua baitzen. Goodman Thomas Hart Benton artista erreionalistaren (geroago Jackson Pollock-en aholkulari bihurtuko zena) ikaslea izan zen, eta haren eskolek aurrez aurreko marrazketaren metodo klasikoa aldeztzen zuten, Michelangelo bezalako maisu errenazentista handietan inspiratua. Krasnerrek, batez ere olio edo Conté arkatza paper gainean erabilia, antz anatomiko handiko marrazkiak egiten zituen, eta irudien muskulatura nabarmendu egiten zuen itzalen eta tonu-ñabarduren bidez.

1937an, Krasnerrek beka bat lortu zuen West Ninth Street-eko 52. zenbakian zegoen Hans Hofmann School of Fine Arts-era joateko¹. Hofmann artista moderno alemaniar bat izan zen, Parisen Picasso eta Matissekin bizitakoa eta lan egindakoa; azken horiek Krasnerren “jainko” aitortuetako bi ziren². Irakasle dinamikoa zen Hofmann, eta oso kritika bihurriak egitera emana zen; maiz zuzenketak ikasleen obra gainean egiten zituen zuzenean. Kubismo analitikoaren bertsio bat irakasten zuen, eta bere kezka nagusia lautasunaren eta tridimentsionaltasunaren arteko tentsioa zen, berak obraren baitako “tirabira” deitzen zuena, alegia³. Biluziarekiko zuen ikuspegia guztiz bestelakoa zen Krasnerrek aurretik zeukan formazioarekin alderatuta: gorputzaren zatietan zentratu beharrean, Hofmannek objektuak jartzen zituen modeloaren inguruan, eta argiztapen dramatikoak sortzen zuen irudiak espazioarekin duen harremana areagotzeko. Krasnerrek Hofmann miresten zuen “pinturarako zuen grina biziagatik” eta, aurrerago, ikasle onenetako bat zelakoan deskribatuko zuen Krasner Hofmannek⁴.

WAR SERVICE-RAKO ERAKUSLEIHOAK

CHARLOTTE FLINT

“Unibertso bohemio txiki

bat zela esango nuke nik”

1932ko martxoaren 6an, Langabetuen Kontseiluetan afiliatutako artista talde batek manifestazioa egin zuen New Yorkeko Union Square-n, Depresio Handiaren ondorioz jasaten ari ziren gabezia izugarrien aurka. Lau hilabete geroago, Franklin D. Roosevelt-ek hitzaldi bat eman zuen; ezinean zebiltzan estatubatuarrei lagunduko ziela agindu zuen bertan, eta New Deal izeneko programa jarri zuen martxan, miseria orokortuari kontra egiteko. Public Works of Art Project (PWAP) jaio zen orduan, eraikin publikoen dekorazioan 3.700 artistari baino gehiagori lana emango zien plana. PWAP proiektuaren harira, Rooseveltten gobernuak Works Progress Administration (WPA) sortu zuen, Federal Art Project (FAP) proiektua bere baitan hartzen zuena.

1942an, Krasnerrengana jo zuten War Services Project delakoaren (WPAren azken bertsioa) enkargu berri bat, ahalegin belikoan zentratua, gainbegira zezan, izan ere, berriki bere obra hainbat erakusketa garrantzitsutan ikusgai egona zen eta oso errespetatua zen lankideen artean¹. Enkargua Manhattango eta Brooklyngo saltoki handietarako hogeitak erakusleihoren diseinua eta egikaritzea koordinatzea zen, hainbat unibertsitatek eskaintzen zituzten heziketa militarreko ikastaroak sustatzeko². Krasnerrek enkargua onartu zuen, eta geroago zera gogoratuko nuen: “Artista talde bat esleitu zidaten —“ez-egokituak” deitzen zieten—, haiekin lan egiteko: [William] Baziotes, [Willem] De Kooning eta [Jackson] Pollock, besteak beste”³.

Krasner ikastaro horietako batzuetara joan zen —tarteetan, lehergaien kimikari buruzko bat, “alkimista baten ametsa” bezala deskribatu zuena—, eta erabaki zuen argazkiak erabiliko zituela horiek dokumentatzeko eta irudiok bere diseinuetan sartuko zituela. Horrela sortu zituen muntaketek argazkiak, marrazkiak eta tipografia biltzen zituzten, errusiar konstruktibismoaren moldean, eta Francis O’Connor arte-historialariak hala deskribatu zituen: “estilistikoki erabat aurreratuak, muntaketa- eta mihizatze-teknikei dagokienez”⁴. Jatorrizko diseinuak gorde ez diren arren, bukatutako collageak dokumentatzeko hainbat argazki egin zituzten, eta horiek gaur egun galduta dauden obren corpus horren lekukotza eskaintzen digute.

IRUDI TXIKIAK

ELEANOR NAIRNE

*“Izan dezakezu zerbait tamaina fisiko erraldoia duena inolako
mezurik gabe, halako moldez non
ezerezaren hedapen zentzugabe bat besterik ez den, eta alderantziz, izan dezakezu pintura
ñimiño bat, baina
eskala monumentalekoa”*

1945eko udazkenean, Krasner eta Pollock Long Island-eko Springs herrira joan ziren bizitzera. XIX. mendeko etxalde bat erosi zuten bertan, Accabonac Creek-eko gatzagetara begira, Peggy Guggenheimek —Pollocken mezenas eta arte-merkatariak— emandako mailegu bati esker. Krasner sormen-blokeo betean egona zen eta, tarte batez, berak “Harlauza grisak” (*Gray slabs*) deitzen zituenak egiteko baino ez zen izan gai; orain, ordea, bat-batean naturaz inguratuta, irudi berriak sortzen hasia zela konturatu zen. Lehenengo solairuko logela estudio inprobisatu bihurtu ondoren, bere *Irudi txikiak* (*Little Images*) saileko pinturak lantzen hasi zen.

Mihisea mahai baten gainean edo lurrean lau jarrita, Krasnerrek bitxien antza zuten abstrakzio kartsuak sortu zituen, azalera guztian zehar erritmo erregularrean loratzen zirenak. Batzuetan, margo geruza lodiak zabaltzen zituen espatula batekin, eta, ondoren, pintzel gogortu batekin lantzen zituen; beste batzuetan, mihisea alde zurririk gabe, aurretik lata batean trementinaz diluitutako pintura-geruza fin batekin estaltzen zuen, ia dentela hauskorra balitz bezala. Olioarekin lan egiten zuen beti; honako hau azaldu zuen elkarrizketa batean: “Inoiz saiatu naiz zerbait akriliko egiten... [baina] opakoa, trinkoa eta erabat hila iruditzen zait¹.”

1947an, negu hotzak Krasner lehenengo solairuan, berogailuaren ondoan lan egitera behartu zuen, eta mosaikodun bi mahai sortu zituen, aletagian aurkitu zituen gurdi-gurpil zaharrak erabiliz. [Mahaietako bat](#) Bertha Schaefer Gallery-n jarri zen ikusgai 1948ko irailean (Krasnerren zenbait Irudi txiki “hieroglifiko” berriekin batera), eta New York Herald Tribune egunkariko kritikariak zera esan zuen hari buruz: “efektu orokorra, argi esanda, zoragarria da”². Krasnerrek Springseko etxeko gonbidatuentzako gelan zintzilikatu zituen bere Irudi txiki batzuk, non Clement Greenberg kritikaria ta Bradley Walker Tomlin bezalako bisitari ospetsuek beren intentsitate delikatuak mirestez aukera izan baitzuten.

STABLE GALLERY

CHARLOTTE FLINT

*“Ez naiz bat ere fidatzekoa
nire obra zaharren inguruan”*

1951n, Krasnerrek hamalau margolan abstraktu aurkeztu zituen bere lehenbiziko bakarkako erakusketan, New Yorkeko Betty Parsons Gallery-n. Kritikak, oro har, ongi hartu zuen arren, Krasnerren lan-multzo berriak ez zuen eroslerik aurkitu, eta horrek zalantza handiak ekarri zituen berekin. Zikloka lan egiten zuen artista izaki, zuri-beltzeko marrazkiak egiten hasi zen, fase berri baterako trantsizioa egiten lagunduko zioten itxaropenarekin, eta bere estudioko hormetan eskegi zituen, zorutik sabairaino josita. Egun batean, bertara sartu eta sentitu zuen gorroto zuela ikusten zuen guztia. Hormetako marrazkiak kendu, puskatu, eta lurrean barreiatu utzi zituen.

Hainbat astez ez zen estudiora itzultzeko gauza izan. Halako batean, atea berriro ireki, eta harrিতuta geratu omen zen interesa pizten zioten “gauza pila bat” ikustean: “Neure marrazki apurtuen zatiak batu eta berriro itsatsi nituen. Gero nire margolan zaharrak mozteari ekin nion. Zerbait nerabilen esku artean, eta landu gabeko mihise pila bat ateratzen eta zulatzen ere hasia nintzen”¹. Betty Parsons galeriako lanak collage berri horietako askoren euskarri bihurtu ziren; izan ere, Krasner bere bazterkinak gainjartzen hasi zen zaku-oihal, egunkari eta argazki-paper beltz lodi puskekin, eta batzuetan Pollock-en marrazkietako bazterkinak ere tartekatzen zituen. “Collage margolan” berri eta erradikal haiek erakusketa batean aurkeztu zituzten New Yorkeko Stable Gallery-n, 1955ean.

Erakusketa arrakastatsua izan zen, eta Clement Greenberg-ek “Estatu Batuetako garai hartako eszena artistikoari egindako funtsezko ekarpena” izan zela aldarrikatu zuen gerora². New York Times egunkariko Stuart Preston kritikariak “forma eta kolore exotikoen oihan trinko” moduan deskribatu zuen erakusketa, behatzaileen arreta bereganatzeko norgehiagoka ari diren kolore fuchsia, urdin eta laranja biziak eta forma biomorfiko distiratsuak gogoan zituela³. “[Obrak] daukan bizitasuna, daukanean, barnetik dator”, ondorioztatu zuen Prestonek⁴, azpimarratzen zuelarik Krasnerrentzako ezinbestekoa zela inspirazioa bere nirik sakonenean bilatzea: “Ez dut sekula barne-erritmorik asaldatzen. Gorroto dut edozer gauza behartzea. Inoiz ez dut neure burua behartzen, inoiz ez... Errespetua diot barruko ahotsari”⁵.

PROFEZIA

ELEANOR NAIRNE

“Profezia iragarpenez betea zegoen.

Ikusi nuenean, irudi beldurgarria

zela jakin nuen, baina ateratzen

utzi behar nion“

1956ko udan, Krasnerrek ordu arte egindakoak ez bezalako lan bat margotu zuen. Mihisean forma uhindu eta haragikarak dira nagusi, ertz beltzez definituak eta ukitu gorri arrosakaraz nabarmenduak, zeinak gorputz-moduko ikonografia azalarazten baitu. *Profezia* (*Prophecy*) sortu zen unean Pollock-en alkoholismoa okerrera egiten ari zen, eta bikotearen harremana tentsio handi baten pean zegoen. “Ezinegon handia sortzen zidan”; horixe gogoratuko zuen Krasnerrek lan berriaren inguruan, baina Pollockek lasaitu egin omen zuen esanez “margolan ona zela, eta buelta gehiago ez emateko, aurrera jarraitzeko”¹. Koadroa astoan gelditu zen Krasner uztailean Frantziara joan zenean atsedean hartzera.

Krasnerrek Pollocki uztailaren 21ean bidalitako gutun batean azaltzen duenez, “Louvre [...] ikaragarria da, sinestezina. Faltan botatzen zaitut eta hau nirekin partekatzea nahiko nuke [...] hemengo pintura izugarri txarra da. (Zer moduz zaude, Jackson?)”². Erantzuna abuztuaren 12an iritsi zitzaion, Clement Greenberg-ek deitu zionean esanez Pollock hil egin zela bezperan izandako auto-istripu batean; ezbeharrean Edith Metzger ere zendu zen, artistaren maitalea zen Ruth Kligman-en lagun bat, eta Kligman bera izan zen bizirik atera zen bakarra. Berrogeita zazpi urte besterik ez, eta Krasner alargundu egin zen. New Yorkera itzuli zen gau hartan bertan.

Pollocken hileta izan eta aste batzuetara, Krasner berriz hasi zen margotzen, eta *Profezia* obrarekin hasitako sailari jarraipena eman zioten hiru lan egin zituen: *Jaiotza* (*Birth*), *Besarkada* (*Embrace*) eta *Hiru bitan* (*Three in Two*). Picasso eta Avignongo andereñoak (*Les Femmes d'Alger*, 1907) gogora ekarriz, Krasnerrek paisaia amorratuak sortu zituen, non badirudien begi gorpuzgabeak zelatan ari direla gorputz-adar bihurrituen artean. Beltza trinkoagoa eta gorria joriagoa da oraingoan, eta, ondorioz, gorputz-eszena horiek bortitz eta erotiko ematen dute aldi berean. Halako tristura sakonaren erdian pintatzea nola lortzen zuen galdetu ziotenean, Krasnerrek zera erantzun zuen: “Pintatzea ez da bizitzatik aparteko gauza. Gauza bera da. Bizitzeko gogorik dudan galdetuko balidate bezala da. Nire erantzuna baiezkoa da, eta horregatik margotzen dut”³.

GAUEKO BIDAIAK

ELEANOR NAIRNE

“Utzidazu esaten...

barru-barruraino ari

nintzela sartzen erraza ez

atsegina ez zen zerbaitetan”

1957ko uneren batean, Krasnerrek Pollock-en aletegia beretzat hartzea erabaki zuen. Lekua oroitzapen mingarriaz bete egongo zen ziurrenik, baina lanerako espaziorik handiena ere bazen, eta argi naturalik onena hantxe zegoen. Krasnerrek elkarrizketa batean azaldu zuenez, “ez zuen zentzurik hutsik uzteak”¹. Bat-batean, konturatu zen ordura artekoa ez bezalako eskala batean lan egin zezakeela mihiseak bastidorerik gabe zuzenean horman josita. Garai hartan insomnio kronikoa zuenez, gauetz margotzen zuen eta, ondorioz, haren kolore-paleta zurira eta arrera (naturala zein iluna) murriztu zen, gorroto baitzuen argi artifizialpean kolorearekin lan egitea.

Horren emaitza izan zen bere lagun Richard Howard poetak “gaueko bidaiak” bezala bataiatu zuen aparteko pintura-sorta. Beltzaren ordezkari kolorea erabiltzeak izaera organikoa ematen die eszena frenetikoei, ur uher eta nahasien edo basamortuko ekaitz bortitz baten pareko zerbait. Obren izenburuek, hala nola *lkaraldi polarra* (*Polar Stampede*), dramatismo naturalaren sentipena areagotzen dute; Krasnerrek ironiaz esan zuen bezala: “lkaraldi bat ez duzu hola-eta-hola ikusten”². Elkarrizketa berean azaldu zuen *Eguzki-plexuari eraso* (*Assault on the Solar Plexus*) izenburua “deserosoki errealista” zela: “Greenberg-ekin liskarra izan nuen, nire ama lehentxeago hil zen... ez nekien Pollocken kontuari nola aurre egin. Garai zailak izan ziren”³.

Krasnerrek aipatzen duen “liskarra” gertatu zen Clement Greenbergekin French & Company galerian egitea eskaini zion erakusketa bertan behera uztea erabaki zuenean, zergatik eta ez zitzaizolako gustatzen artistaren obra berria hartzen ari zen norabidea. Hala ere, saila bazterrera utzi beharrean, bete-betean heldu zion Krasnerrek. Gauzatzen zailak ziren lan haiek: *lkaraldi polarra*, adibidez, ia bi metro eta erdi luze da, eta lau metrotik gorako zabalera du; Krasnerrek, ordea, 1,60 metro neurtzen zuen. Horrela, bada, gorputz osoa erabili behar izaten zuen margotzeko, eta zenbaitetan lurretik salto egin behar izaten zuen pintzel kirten-luze batekin urrutieneko txokoetara iritsi ahal izateko. Berak “pintura fisikoak” deitzen zien, non erritmo etena sortzen den “[bultzadaren] keinua” errepikatzetik abiatuta⁴.

OINARRIZKO SAILA

ELEANOR NAIRNE

“Pintatzea errebelazio bat da,
maitasunezko ekintza bat..
margolari naizen heinean,
ezin dut bestela ikusi”

1960ko hamarkadaren hasieran, Krasnerrek berriro utzi zion koloreari bere margolanetan sartzen. *Beste ekaitz bat* (*Another Storm*, 1963) pinturan *Gaueko bidaiak* saileko paleta murriztarekin segitzen du, baina arre argiaren tokian alizarina-karmin distiratsua erabiltzen du, ur lasterren gaineko aparraren antzeko pintzelkada zuriz ziprztindua. Krasnerrek, East Hamptonen erori eta eskuineko besoa hautsi zuenean —bere beso gailena, alegia—, bere kabuz ikasi zuen ezkerrez bakarrik lan egiten, hoditik pintura zuzenean emanez eta bere mugimenduak gidatzeko eskuineko eskuko hatz-mamiak erabiliz. Prozesu horrek lan ukigarriagoak eman zituen emaitza bezala, hala nola *Urdinean barna* (*Through Blue*, 1963) eta *Ikaro* (*Icarus*, 1964).

Ondorengo urteetan, Krasnerren keinuak askeagoak bihurtu ziren, kaligrafikoagoak, eta mihisean zehar ikotika eta jirabiraka zebiltzala ematen zuen forma ausartak hartu zituzten, tonu disonanteetan eginak. *Borroka* (*Combat*, 1965) tituluaren arrazoia erraz izan liteke lau metroko zabalera agertzen den arrosa fuksiaren eta laranja biziaren arteko talka. Krasnerren koloreek, berak *Oinarrizko saila* (*Primary Series*) deitu zuen horretan, loreak dakartzate gogora, oparotasuna, batzuetan baita halako dekadentzia bat ere, eta Matisse bere idolo artistikoak erabiltzen zituenen oso antzekoak dira; hark esana da “kolorearekin, sorginkeria-kontua dirudien energia bat lortzen [dela]”¹. Baliteke Krasnerrek garai hartan zuen konfiantzaren iturria Bryan Robertson-ek 1965ean Londresko Whitechapel Gallery-n antolatu zion erakusketa izatea —artistaren lehen erakusketa instituzionala—, oso kritika positiboak izan baitzituen.

Krasnerrentzat, obra bakoitzak benetan barrutik sortutakoa behar zuen izan, eta, beraz, ez zuen inoiz zirriborrorik eta prestatze-lanik egiten margolan bati ekin aurretik. Berak azaldu zuen bezala: “Badago... hutsune bat, eta zerbait gertatzen hasten da, eta esperantza [zera] da... ongi aterako dela”². Hala ere, 1968an, urteen poderioz pilatuz joan zen eskuz egindako paper-multzo handi bat aurkitu zuen, Long Islanden bertan Douglass Morse Howell artistak egina, eta obra-sorta berri batean erabiltzea erabaki zuen. Gouache tonu bat edo bi besterik ez erabiltzearen sinpletasunarekin esperimentatu zuen orduan, eta baita pigmentuek euskarrien testurekiko zuten erreakzioarekin: “Amorrazten nengoen hura egiteko, eta lanak aitaren batean atera ziren”³.

PALINGENESIA

CHARLOTTE FLINT

“Airekoa izateak [...] espazioan

mugitzeko aukera ematen

dizu, espazio amaigabea”

1973an, Krasnerrek hamabi margolan berri aurkeztu zituen New Yorkeko Marlborough Gallery-n. Erakusketak oso kritika positiboak izan zituen, eta koadroak “haren [ordura] arteko [lanik] helduena eta ederrena” bezala deskribatu zituzten¹. Artistaren aurreko margoetan agertzen ziren forma biomorfiko leun eta uhinduak ez bezala, honakoek ingerada garbiko forma abstraktuak azaleratzen zituzten. Lanek kolorea dute erruz: sagarberdea, karmin-gorria zein Robert Hughes kritikariaren hitzetan “urrutitik begia gogor kolpatzen” duen arrosa fukia². Krasnerrek “kolorista on zaratatsu” ospea irabazi zuen Stable Gallery-n erakutsi zituen collageei eta 1960ko hamarkadan egindako *Oinarrizko saila (Primary Series)* monumentalari esker³. Orain, ordea, energia zalapartatsu hura baretuta ageri zen forma geometriko neurrizkoagoak biltzen zituen sail batean; Cindy Nemser artearen historialariak “hedakorrak ez ezik, neurritsuak [...] handientsuak [eta] geldoak” zirela esanez deskribatu zituen forma haiek⁴.

Marlboroughen ikusgai jarritako lanak kolore-eremu pinturarekin zein Clement Greenberg-ek “abstrakzio postsipkitorikoa” deitzen zuenarekin konparatu daitezke, eta frogatzen dute Krasnerrek estudioan etengabe esperimentatzen zuela eta ez zuela estilo propio bat garatu nahi. 1971ko *Palingenesia (Palingenesis)*, adibidez, mugurdi eta berde kolorez gainezka dago, eta zerikusia du “berpizkundera” esateko grekerazko hitzarekin. Koadroaren izenburuak nolabaiteko samina gordetzen du bere baitan, Krasnerren berrasmatzeko irrikarekin lotua, zeina ez baitzizaion batere gutxitu adinean aurrera egin arren. Izan ere, berak Barbara Rose-ri 1972an azalduko zion bezala, “eboluzioak, hazkundeak eta aldaketak beren horretan jarraitzen dute. Aldaketa bizitza da”⁵.

Krasnerren 1970eko hamarkadaren hasierako lanak *Lee Krasner: Large Paintings* erakusketaren zati garrantzitsua izan ziren; erakustaldia 1973an egin zen New Yorkeko Whitney Museum of American Art-en, Marcia Tucker-ek komisariatutik. Beste behin ere, mihiseek kritika bikainak jaso zituzten Krasnerren ordura arteko erakusketarik nabarmenena izatera iritsi zen hartan. Erakusketaren kariaz ateratako katalogorako idatzitako saiakera batean, Tuckerrek sail haren originaltasuna eta Krasnerren artearen etengabeko eboluzioa nabarmentzen zituen, esanez: “Honakoak jada ez dira pintura espresionista abstraktuak. Asko urrundu dira bere aurreko lanak sortzen lagundu zuen tradizioetik”⁶.

HAMAIKA MODU

CHARLOTTE FLINT

“Ez naiz inoiz iraganetik libre;

jarraikortasunean sinesten dut.

Argi eta garbi utzi dut iragana

orainaren parte dela, eta hori,

era berean, etorkizunaren zati

bihurtzen dela”

1974an, Krasnerren Springs-eko lantegian bisitan zela, Bryan Robertson-ek karpeta zahar batzuk aurkitu zituen. Krasnerren erreparoa gorabehera, ireki egin zituen, eta Hofmann School-eko garaian egindako ikatz-zirizko estudioz osatutako altxor bat aurkitu zuen. Krasnerrek arretaz aztertu zituen marrazkiak, eta ohartu zen haietako batzuek kontaktuaren ondoriozko ikatz-markak zituztela atzealdean, finkatzailerik erabili ez zuelako. Gutxi batzuk aukeratu zituen markoztatzeke, eta gainontzekoak Manhattango bere apartamentura eraman zituen, aurrerago suntsitzeko asmoz. 1975ean berriro esku artera etorri zitzaizkionean, *collage* sail berri baterako material gisa erabiltzea erabaki zuen.

Marrazkiak apurtu beharrean, Stable Gallery-ko collageetarako egin zuen bezala, Krasnerrek guraizeekin ekin zien, “ebaki zehatza nahi zuela” esanez¹. Ikuspegi berri hori Hofmann Schooleko sasotik laguna zuen Ray Eames artista eta diseinatzaileak ateratako argazkietan gelditu zen dokumentaturik. Pixkanaka, ezohiko collageak sortzen hasi zen Krasner: haien gainazalak jatorrizko marrazkien irudi biluzia mozten zuten bektore dinamikoak islatzen zituzten forma angeluarrez zeuden estalita. Krasnerrek marrazkien atzealdean aurkitutako arrasto haietako batzuen irudiak gehitu zituen, eta mihisearen beste gune batzuk zuri utzi zituen, modelo biluzien inguruko espazio hutsa balira bezala. Kasu batzuetan, hainbat mihise lotzera ere iritsi zen, diptiko edo triptiko bat sortzeko.

Collage horiek New Yorkeko Pace Gallery-n erakutsi zituzten 1977an *Hamaika modu hitzak ikusteko erabiltzeko* (*Eleven Ways to Use the Words to See*) izenburu orokorarekin, eta horietako obra bakoitzak aditz forma desberdin batetik hartzen zuen izena —*Indikatiboko geroaldia* (*Future Indicative*) eta *Baldintzazko orainaldia* (*Present Conditional*), adibidez—. Krasnerrek honela azaltzen zuen, haren lagun John Bernard Myers-en arabera: “lan berriko lehenbiziko collageak *Inperatiboa* (*Imperative*) du izena: [marrazki zaharrak] aldatzeko gogo bizia [sentitu nuen]; berriz egiteko agindua, nolabait esatearren”². Hainbesteko karga emozionala zuten lan zaharrei emandako erabilera burutsuan zentratu ziren hedabideen hainbat iruzkin; *Art in America*-ren arabera, “[marrazkien] energia berritu egiten du birlanketa honen energiak, izan ere, alde batetik gurtu egiten ditu, beste hainbat garaikur bezala, eta bestetik, baztertu egiten ditu, erdipurdiko iraganaren parte direlakoan”³.

GOGOETAK

GAIL LEVIN

Behin batean, lankide batek galdetu zidan: “Zergatik emango dio Lee Krasnerrek elkarrizketa bat hogeita bi urteko neska bati?”. Gordea daukat oraindik 1970eko abenduaren 2an Krasnerri bidali nion gutunaren zirriborroa, eskuz idatzia: “Izugarri eskertuko nizuke zurekin elkarrizketatzeko aukera ematea, nire doktore-tesia dela-eta. Ikerketa bat egiten ari naiz 1940ko hamarkadako New Yorkeko Eskolako artistei buruz. Hans Hofmann-ekin egin zenituen ikasketak interesatzen zaizkit bereziki, eta aldi hartan New Yorken izandako artisten eta gertakarien oroitzapenak eta iritziak”. Bere lanaren eta Pollockenaren ahalik eta gehiena ikusi nahi nuela esaten nion, eta oso gustura bilduko nintzela berarekin East Hamptonen. Erantzuna, 1970eko abenduaren 15eko datarekin, New Yorkeko Marlborough Gallery-ko Donald McKinneyren bitartez iritsi zitzaidan, zeinak garai hartan Krasner eta Jackson Pollocken legatua ordezkatzeko baitzuen. McKinneyk erantzun zidan: “Krasner andrea pozik egongo da ahal duen laguntza guztia emateaz”, eta bere idazkariari deitzeko esaten zidan, hitzordu bat finkatzeko.

Elkarrizketara iritsi nintzenean, McKinney nirekin eseri zen eta kopia bat eman zidan 1965ean Londresko Whitechapel Gallery-n egindako Krasnerren atzera begirakoaren katalogoarena. Gogoan ditut oraindik haren hitzak: “Hara hemen, Krasner ere artista da”. Baina, nire hasierako eskaera berrikusiz, nik hori banekiela egiaztatu nuen: amaitu berria nintzen espresionismo abstraktuari buruzko doktoretza-ikastaro bat, eta hartarako irakurri genuen Irving Sandler-en *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting* (Espresionismo abstraktua: Ipar Amerikako pinturaren garaipena) liburu kaleratu berria (1970). Ez Sandlerrek ez nire irakasle gazteak ez zuten emakume artistei buruz hitz egiten. Sandlerrek ez zuen Krasner aipatzen bere liburuan haien obra aurkezten, erreproduzitzen edo aztertzen zuen artisten zerrendan; “Lee Krasner Pollock-i” eskerrak eman besterik ez zuen egiten, elkarrizketatuak izateko prest agertu ziren artisten zerrenda batean¹ (nahiz eta, margolari gisa, Krasnerrek bere abizena erabiltzen zuen beti, “Krasner”, eta ez zuen inoiz “Pollock” gehitzen). Hain aurreiritzi errotuak izan arren —baita nire doktore-tesia epaitu behar zuten epaimahaiko gizonetako irakasleen artean ere—, mugimendu feminista momentu horretan emakume gazteengana iristea lortzen ari zen; haiek, nik neuk ere bai, jokabide-eredutzat har genezakeen emakume artistak aurkitzeko irrikaz geunden.

Hirurogeita bi urte zituen Krasnerrek gure lehen lehen topaketa hartan, eta aparteko pazientzia erakutsi zuen honako elkarrizketatzaile gazte eta grinatsu honekin. Une hartan, ezinezkoa zen guztiz, niretzat eta berarentzat, egunen batean bere karreraren garapenean lagundu ahal izango nionik imajinatzea. 1978an, ordea, Krasner “lehen belaunaldiko” emakume bakar gisa sartzeko aukera izan nuen erakusketa garrantzitsu batean, New Yorkeko Whitney Museum of American Art-en ospatutako *Abstract Expressionism: The Formative Years* deituan². Eta, era berean, gutako inork ere ez zuen orduan aurreikusiko egun batean nik haren biografia idatziko nuenik³.

Liburu hura lantzen ari nintzela, desagertu egin ziren elkarrizketa honetako zintak; geroago, liburua amaitua zela, nire etxeko sotoan agertu ziren berriro. Beraz, hauxe da jatorrizko elkarrizketaren bertsio zuzendu bat argitaratzen den lehen aldia. Gure elkarrizketa orain entzutean, hunkitu egiten naiz Krasner zeinen gertukoa izan zen ikusita.

GAIL LEVIN: Noiz ezagutu zenuen Pollock?

LEE KRASNER: Bueno, loft batean, festa batean ikusi nuen Pollock lehen aldiz, hogeita hamarreko hamarkadaren amaieran-edo, esan dezagun 1936 inguruan, gutxi gorabehera. Garai hartan, ez nekien nola zuen izena ere... festa bat zen *loft* batean, besterik ez, eta dantzan eta hizketan aritu ginen pixka batean; gero, lau bat urte igaro ziren jadanik Jackson Pollock gisa bezala berriro aurkitu nuen arte.

GL: McMillen Galleryko erakusketarekin lotua izan zen hura?

LK: Bai, biek genituen obrak erakusketa hartan. Nik ez nuen Jackson Pollock izeneko pintore baten berririk, eta hura bisitatzaera joan nintzen. Halaxe ezagutu nuen. Eta McMillingo erakusketa hura, oraintxe bertan ez ditut datak gogoratzen...

GL: 1941 inguruan?

LK: Bai, horixe.

GL: Izan al zen libururen bat zuretzat bereziki inportantea izan zena 1930eko hamarkadaren bukaeran eta 1940ko hamarkadaren hasieran?

LK: Gehiegitxo eskatzen diozu nire memoriari...! Azken bospasei urteetan edo, han, East Hamptonen, daukadan liburategia [hartu dut], eta arretaz berrikusi dut, Pollocken liburuak zeintzuk ziren idatziz, ezagutu nuen garaikoak, zeintzuk ziren nireak, eta, ondoren, bilduma bateratu gisa biltzen joan ginenak; beraz, hori guztia oso argi erregistratua dago, eta, zoritxarrez, nire artxiboetan dago, nonbait ere.

GL: Lekuren batean irakurri dut Pollock-ek D'Arcy Thompson-en *On Growth and Form* (Hazkundeaz eta formaz) [1917] zeukala. Zuk ere bazeneukan?

LK: Ez, Pollock-ena zen. Eta liburu hori, oker ez banago, Tony Smith-ek gomendatu zion; liburu hura ikaragarri gustatuko zitzaiola esan zion. Beraz, harena zen, ez nirea. Baina nik ere egin nion begiratu bat. Pollock ez zen erraza: gustatzen zitzaiona [gauzaren bat] irakurtzen bazuen, ez zuen nahitaez komentatzen. Interesatuko zitzaion nik uste, askotan ikusi bainuen liburu hura miatzen.

GL: Dakidanez, biek ezagutzen zenuten John Graham.

LK: Bai, hala da.

GL: Ezagutzen zenuten haren *System and Dialectics of Art* (artearen sistemak eta dialektikak) liburua [1937]?

LK: Nik bai. Eta, izan ere, Pollockekin hasi aurretik ezagutu nuen liburua, Pollock baino lehenago ezagutu nuen Graham-eta. Beraz, egiaz liluratua nengoen liburutxo harekin. Zoritxarrez, duela urte asko desagertu zen nire alea. Oso gaizki sentitzen naiz horregatik, baina oraindik gogoan dut.

GL: Zuk uste duzu Pollockek ere ezagutuko zuela?

LK: Hori ez dakit; izan ere, liburua, oker ez banago, Pollock eta Grahamen arteko harremanaren aurrekoa izan zen.

GL: Eta Kandinskyren idatziak? Ba al daukazu baten bat, esate baterako *Über das Geistige in der Kunst* (Harmonia espiritualaren artea) [1914] edo *Punkt und Linie zu Fläche* (Puntua eta lerroa planoaren gainean) [1926]? Ba ote zeuzkan Pollockek?

LK: Ez, horiek nik ez neuzkan, eta ez dut uste Pollockek edukiko zituenik.

GL: Batzuetan iruditzen zait Kandinskyren teoriak aplikagarriak izan zitezkeela.

LK: Nik gauza bakarra dakit, eta hura da Kandinsky miresten nuela —hasierako Kandinskyaz ari naiz— pintore gisa. Pollockekin izan nuen harremanean, ez dut gogoan Kandinskyren izena inoiz atera zenik, Pollocki aipatzen aditu nizkion beste izen batzuk bezala.

GL: Gogoratzen al zara 1945ean, Museum of Non-Objective Painting-en, gaurko Guggenheim Museum-en, Kandinskyren atzera begirako erakusketa handi bat izan zela?

LK: A, bai. Nik Plaza Hotelean zegoenean ikusi nuen [New Yorken]... Rebay baronesak museoa zuzentzen zuenean izan zen, leku finko bat izan baino lehen. Uste dut erakusketa nahiko oso bat ikusi nuela, lehen Kandinskyren obra mordo batekin.

GL: Pollockekin ikusi zenuen?

LK: 1945ean, ez naiz gogoratzen elkarrekin ikusi genuen ala ez.

GL: Zure Whitechapeleko katalogoan zer edo zer irakurri dut, nola Pollock eta biak East Hamptonera bisitan joan zineten eta Kadish familiaren etxean egon zineten. Bisitatu al zenuten Stanley William Hayter?

LK: Ez. Hona nola gertatu zen: Kadish familia Mendebaldeko Kostatik etorria zen, eta Reuben Kadish Jackson Pollockekin joan zen eskolara. Beraz, Reuben bisitan etorri zen, eta nik New Yorken ezagutu nituen kadishtarrak. Eta hurrengo udan esan zuten etxetxo bat alokatu zutela Springsen, East Hamptonen. Haytertarrak hitz egin zieten, aurreko udan han egonak zirelako uste dut, leku hari buruz. Beraiekin egun batzuk igarotzera gonbidatu gintuzten, eta hura izan zen Pollock eta biok uhartean barneratu ginen lehen aldia, eta, azkenean, hara aldatu ginen.

GL: Egia al da Pollockek grabatu batzuk egin zituela Hayter-en estudioan? 1944an?

LK: Halaxe da. Eighth Streeteko tailerrean izan zen hori: gu tailerraren pare-parean bizi ginen. [Pollocki] interesatu zitzaion eta handik pasatu zen, plantxa batzuk egin zituen, baina ez zuen haien inprimaketarik egin. Museum of Modern Artek esan zuen geroago edizio batzuk egin genitzakeela haiekin, Bill Liebermanen bitartez, nik hari eman bainizkion plantxak. Egin ziren plantxa guztien edizioak dauzkagu orain, batena izan ezik.

GL: 1945ean, Hayter-en “The Language of Kandinsky” artikulua argitaratu zen *Magazine of Art*-en. Irakurri zenuen?

LK: Aldizkaria ikusi nuen, baina artikulua hori zehazki ez dut gogoan. Ezin naiz Pollocken ordeztatu, irakurri ote zuen ala ez.

GL: Nola hasi zinen Hans Hofmanekin ikasten?

LK: Oso galdera ona. Garai hartan, ni oso aktiboa nintzen Artists Union-en, eta errealismo sozial moduko bat zen han lantzen zen margotzeko modu bakarra. Artists Union talde politiko bat zen, WPAko [Works Progress Administration] lanpostuak mantentzeko borrokatzen zena, baina noizean behin zerbait argitaratzen zuten *Art Front*-n [aldizkarirako]; ez dakit, hilean behin edo hiru hilean behin ateratzen zen. Halakoetan bai egoten zen arte estetikoaren egiteko aukera, helburu politikoak gain. Alde politikoak asko desilusionatu ninduen, eta arteari serioski heltzea erabaki nuen, hutsetik abiatuta. Lanean jarraitu nuen, baina kezka nituen, eta zerbait gehiago behar nuela sentitzen nuen. Hans Hofmann New Yorken zela jakin nuen, eskolak ematen, eta jendeak pertsona ona zela esaten zuen: aurrez aurre modelo bat nuela lan egiteko aukera izango nuen behintzat. Beraz, egun batean Hofmannen klasera joan nintzen. Elkarrizketa bat egin behar izan nuen

Hofmann jaunarekin, eta nire prestakuntzaz galdetu zidan —ez neukan obrarik batere han—, zeina nesken ikastetxe bat, Cooper Union eta National Academy izan baitziren. “Ez dut zure lana ikusteko premiarik” esan zuen, eta niri hura nahiko harroxkoa iruditu zitzaidan. Hitz egin genuen pixka batean, eta konforme esan zuen, sar nintekeela bere klasean. Klasera joaten hasi nintzen, modu honetan: “Ea hau zertaz doan”. Hofmannek garai hartan kubismo analitikoa irakasten zuen. Liluratua geratu nintzen: mundu berri bat zabaldu zitzaidan. Hala, hiru bat urte eman nituen berarekin lanean. Pollock ezagutu baino lehen izan zen hori.

GL: Izan al zuen zugar eraginik Hofmannen teoria jakinen batek?

LK: Bueno, interesgarria da, hasteko, oso azentu indartsua zuelako. Astean bitan etortzen zen bere kritikak egitera, zuzenean margotzen zuen zure lanaren gainean, eta niri hura oso iraingarria iruditzen zitzaidan. Hala ere, lanean ari zen bitartean hizketan jarraitzen zuen. Azentua hain zen indartsua, non, lehen sei hilabetearen esango nuke ez nuela gizon hark esaten zuenetik ezertxo ere ulertu, eta laido garria gertatzen zitzaidan gizon hark nire marrazkiak ukitzea. Kritikak esaten amaitzen zuen arte itxoiten nuen... Orduan, gelako monitorearen bila joaten nintzen —George McNeil zen—, eta esaten nion: “Itzul iezadazu gizon horrek esan didana”. Beraz, egiazki, Hofmannek nire lanari buruz esaten zuenaren George McNeilen bertsioa jasotzen nuen.

GL: Hitz egiten al zuen Hofmannek beste artistez, Matissez eta Kandinskiz adibidez?

LK: Bai, asko. [Hori izan zen] nire inpresioa berarekin lan egin nuen denboran. Behin martxan jarri eta interesatu nintzenean eta tamaina hartu nionean, pentsatzen dut hobeto xeago ulertzen hasi nintzela, [nahiz eta], behar bada, zeure lanean murgiltzen zarenean, ez duzu entzuten esaten dizuten hitz bakoitzaren silaba bakoitza, eta azalpen argirik ere ez duzu bilatzen. Beraz, Hofmannen ikasle bihurtu ondoren, konturatu nintzen Picasso eta Matisse aldizkatzen zituela jainkotzat zituen artisten artean. Hofmannek ez zuen inoiz erakutsi haren lan pertsonala ikasleen aurrean —zorrozki betetzen zuen legea zen, garrantzi handia ematen zion—, eta horrek bere abantailak bazituen, alegia, ez zinen Hofmannen margolanak edo marrazkiak egiten ari.

GL: Hofmannekin ikasi baino lehen, hainbeste interesatzen zitzaizkizun zuri Matisse eta Picasso?

LK: Bai, jakina. Biak ziren niretzat lehen mailako artistak... eta Mondrian ere bai, egiatan zen lehen mailakoa.

GL: Nolako gustuak zituen Pollockek elkar ezagutu zenutenean?

LK: Biok ginen Picassozaleak, hori zen partekatzen genuen gusturik garrantzitsuena. Nik oso maite nuen Matisse, liluratu egiten ninduen, eta horren ondorioz baliteke Pollock harekin gehixeago interesatzea. Alabaina, inoiz ez nuen jakin zer pentsatzen zuen Mondrianez.

GL: 1945 edo 1946 inguruan, dirudienez, kolorearen aldeko joera handiagoa izan zuen Pollockek. Zein ote zen motiboa?

LK: Ez nuke jakingo esaten zein izan zen motiboa une jakin hartan, ziur asko faktore asko izango ziren, baina ez dut zalantzarik niri Matisse interesatzen zitzaidala, eta ez dut zalantzarik Matisse kolorearen sinonimoa dela.

GL: Interes berezirik zenuen mitologian edo ekialdeko filosofian? Batez ere 1940ko hamarkadaren hasieran.

LK: Bai, bi gaiak interesatzen zitzaizkidan. Izan ere, askoz ere gehiago interesatzen zitzaizkidan une hartan orain interesatzen ahal zaizkidana baino. Gauza jakinik ez. Baina bai, egia da, interesatzen zitzaizkidan.

GL: Eta Pollocki?

LK: Huraxe izan zen lotu gintuen gaietako bat, [Herman] Melville izan zen bezala, harrigarria gertatzen bada ere. Hura bioi interesatzen zitzaigun. Eta, hortaz, gure zakurretako bat erosi genuenean, Ahab izena ipini genion zalantzarik batere egin gabe.

GL: Ez batari ez besteari ez zitzaizuen James Joyce interesatzen?

LK: Bioi interesatzen zitzaigun James Joyce, baina bereziki Pollocki. Oraindik badut Joyceren grabazioa [irakurtzen] “Anna Livia Plurabelle” [Finnegans Wake liburuaren pasarte bat], nazkatu arte jartzen genuena. Tony Smith Joyceren zale amorratua zen, eta denbora asko ematen zuen gurekin, asteburua pasatzera etortzen zen. Askotan, gauean, behar adina edan bazuen, erreztatzen hasten zen. Eta Joyceren pasarte osoak gogora zitzakeen liburua aurrean izan gabe... Nik esango nuke Joyce oso figura garrantzitsua zela Pollockentzat eta, noski, niretzat ere bai.

GL: Azalduko al diguzu zergatik aurkitzen zenuen Joyce hain interesgarria?

LK: Zergatik? Niretzat, gaurko egunean ere, gehien interesatzen zaidan idazleetako bat da, hark hitzekin egin zezakeena.

GL: Joan al zen Pollock Krishnamurtiren [filosofo, hizlari eta idazle indiarra] hitzaldietara?

LK: Bera New Yorkera etorri aurretik gertatu zen hori, Kaliforniako lekuren batean, ez dakit zehazki non. Institutuan zegoela gertatuko zen inondik ere. Harengana nola iritsi zen galdetzen badidazu, institutuan izan zuen irakasle horren bitartez izan zen, [Frederick John de St. Vrain] Schwankovsky, hura Jacksonentzat figura berezia izan baitzen bere eskola-garai osoan, eta hark jarri zituen harremanetan.

GL: Psikologiaren alderdi jakinen bat interesatzen zitzaizun berrogeiko hamarkadan edo hogeita hamarreko hamarkadaren amaieran? Irakurtzen al zenuen liburu garaikideren bat?

LK: Pollock ezagutu baino lehen, arrasto handia utzi zidan Jungen liburu batek: *The Integration of the Personality* [1939] (nortasunaren garapena). Pollock ezagutu baino lehen, huraxe zen niretzat liburu nagusia.

GL: Gogoratzen al zara ba ote zeukan Pollockek liburu bereziren bat?

LK: Tira, Pollockek zeuzkan liburuak zirela-eta, haren estudioa bisitatu nuenean —ez lehen aldian, hainbat aldiz joan ondoren baizik—, une jakin batean esan nion: “Ez al daukazu libururik?”, ez baitzegoen libururik batere bistan. Eta Pollockek erantzun zidan: “Ez zait gustatzen irakurtzen ari naizena erakustea, pribatuan gordetzen ditut”. Eta, gero, Pollock gehiago ikusi eta hobeto ezagutu ahala, konturatu nintzen korridore oso bat zeukala armairuz betea, pisuaren zati bat zeharkatzen zuena, eta liburu guztiak tiraderetan gordeta zeuden, ez ziren inoiz agerian geratzen. Horrela, bada, East Hamptonera aldatu ondoren ikusi nituen liburuak lehen aldiz, hau da, 1945ean; izan ere, ni apalategiak jartzen tematu nintzen eta borroka luze bat izan genuen, eta, azkenean, berak amore eman zuen eta utzi zidan liburuak jartzen... Modu bitxi batean, oso erreserbatua zen bere irakurketei dagokienez. Izan ere, ez nuen uste liburu bakar bat ere zeukanik, harik eta non gordetzen zituen erakusteko bezain ongi ezagutu nuen arte. Baina beste inork ez zekien han liburuak zeudenik.

GL: Eta poesiaz zer? Poeta kutunen bat?

LK: Rimbaud zen garai hartan nire poeta kutunena. Izan ere, *Une saison en enfer* (*Denboraldi bat infernuan* euskarazko

argitalpenean) lanaren pasarte bat idatzi nuen estudioko horma oso batean zehar. Letra lodi erraldoian. Horma oso bat pasarte horrek okupatua, Pollock ezagutu aurretik. Benetan hunkitzen ninduen gauzetako bat zen.

GL: Ikusi al zuen Pollockek inoiz zure estudioan?

LK: Bai, Pollockek ikusi zuen nire estudioan, eta ez zitzaion batere gustatu. Ni oso zehatza izan nintzen pasarte hura aukeratzean, eta horrelaxe egitea erabaki nuen. Beraz, eztabaida txiki bat izan genuen horri buruz... Tennessee Williams eta Fritz Bultman (margolari bat), egun batean estudioan sartu ziren eta sermoia botatzen hasi zitzaizkidan, beraz, biak apartamentutik bota nituen. Ez zitzaidan gustatu, ez esaten ari zirena, ez gaiari nola heltzen zioten ere; beraz, biak kalera bota nituen.

GL: Poesia automatikoa idazten pasatu al zenuen gau bat Robert Motherwell eta bere emaztearekin?

LK: William Baziotes eta Ethel bere emaztea; Robert Motherwell eta bere lehen emaztea [Maria Emilia Ferreira y Moyeros]; Jackson eta biok. Agian elkarrekin afalduko genuen eta jolas bat bezalakoa izan zen [cadavre exquis frantsesez, hilotz paregabea]. Burutik hasten zara, eta, gero, tolestu eta sorbaldak egiten dituzu, eta tolestu, eta, orduan, gorputzenborra egiten duzu, eta, ondoren, tolestu egiten duzu. Horrela egon ginen gau batzuetan. Eta Jacksonek... sarritan analizatu egiten zituen.

GL: Nola?

LK: Bere erara. Hauxe zen haren planik gogokoena: egin ditzagun gizonak eta emakumeak modu horretan, eta gero analizatu egiten zintuen egiten zenuenean oinarrituta. Nik hori jolasen atalean jarriko nuke, badakizu, afalondoko kontuak GL Robert Motherwell —edo zu— joko hartan aritzen zineten surrealismoaren parodia moduko bat eginez? Automatismo psikikoaren zentzuan?

LK: Esan dezagun ez genuela hori egiteko asmorik. Jende askok egiten zituen garai hartan horrelako gauzak. Gutako seik interes komun hori bagenuen... guztiz gauza naturala litzateke.

GL: Interesatzen al zitzaizun surrealismoa 1940ko hamarkadan?

LK: Zalantzarik gabe, surrealismoaren existentziaren jakinaren gainean nengoen. Alde horretatik, ezagutzen nituen noski margolari surrealistikak eta haien idatziak. Jakinaren gainean nengoen.

GL: Surrealistak ez zenituen Matisseren eta Picassoren kategoria berean sartzen, ezta?

LK: Ez, margolari gisa ez. Kontua da ezin zenuela surrealismo arrasto handirik aurkitu Picassoren lanean, baina hura bestelako gauza bat zen, pinturan zelako. Surrealismoa gutxiago interesatzen zitzaidan ideia gisa, pinturaren parte bihurtzen zenean bakarrik iruditzen zitzaidan interesgarria.

GL: Film surrealistikak ikusten zenituen?

LK: Bai, ikusi nituen batzuk. Bai, hunkitu egin ninduten, baina pelikula[k] ziren, eta hori oso bestelako gauza da niretzat.

GL: Gertatu al dira inoiz zure pinturak beste bitarteko batzuen eraginpean, literaturaren edo zinemaren eraginpean adibidez?

LK: Margotzen ari zarenean, zure interes guztien aitorten osoa egiten duzu, nolabait esatearren. Ezin dut baieztatu zinema surrealista nire lanean eraginik izan zuen ala ez. Nahiko zaila da seguru-seguru jakitea zerk egiten duen azkenean bidea. Hain argi jakingo bazenu, jadanik ez litzateke faktore ezezaguna izango, horren jakitun zarelako eta gauza bat edo bestea erabiltzen duzulako.

GL: Pollockek eta zuk ezagutzen al zenituzten New Yorken zeuden pintore surrealista europarrak? [André] Masson edo [Roberto] Matta, adibidez?

LK: Ez. Pollockek Matta bisitatu zuen, aldi guttiz labur batez. Seinala dezakedan margolari surrealista bakarra da. Nik margolari batzuk ikusi nituen, [Arshile] Gorky, [John] Graham edo [Willem] de Kooning... Pollock ezagutu aurretik ezagutu nuen Gorky, sarritan ikusten nuen kafetegietan, eta asko hitz egiten nuen berarekin. De Kooning ere ezagutzen nuen: nik eraman nuen Pollock lehen aldiz De Kooning ezagutzera... eta Hofmann ere bai... Ez nuen Pollock Gorkyren estudioa eraman, baina elkar ezagutu zuten. Oso laburra izan zen ordea... oso topaketa informala izan zen. Ni askotan egona nintzen [Gorkyren] estudioan. Eta Gorky ere behin baino gehiagotan etorri zen nire estudioa. Nik interes handia nuen Gorkyk egiten zituen gauzetan, baina, garai hartan, Picassoren mende zegoen guztiz: hura zen gizon hark une hartan pentsatzen, arnasten eta sentitzen zuen guztia. Gero Mattari eta beste surrealistei begiratzen hasi zen, eta punturen batean haren trantsizioa gertatu zen, eta beraren onerako esango nuke nik.

GL: Zer iruditzen zitzaizun [Joan] Miró?

LK: Mirók erotuta neukan. Primerakoa zela pentsatzen nuen! Eta Pollockek ere bai: [azkenean] bazen surrealista bat bio interesatzen zitzaiguna! Haren piktorizismoa. Ez zegoen ideiarene eta pinturaren arteko bereizketarik batera. Niri Pollocki baino lehenago interesatu zitzaidan Miró. 1944an, ez dakit non, aldizkari batek elkarrizketa bat egin zion Pollocki, eta erantzun zuen gehien interesatzen zitzaizkion bi margolariak inoiz ez zirela herri honetan egon: Picasso eta Miró.

GL: Badakit Pollock Museum of Non-Objective Painting-en aritu zela lanean. Zertan aritzen zen?

LK: Denbora batez igogailuaren ardura izan zuen. Behean lan egin zuen, sotoan, markoekin, horrelako gauzekin, eta soldata bat jasotzen zuen horregatik. Gorrotatu egiten zuen, baina bizimodua ateratzeko modu bat zen. Ez zitzaion axola zer lan egin behar zuen, baizik eta artista izateagatik halakoak egin behar zituelako ideia.

GL: Eta zer zioen han zegoen bildumaz?

LK: Lehen Kandinskyak ziren [Pollocken] interesik handiena... Hainbat gauza egin zituen [garaitu hartan]: gorbatak eta ezpainetako barrak apaindu zituen, [baina] ezin zituen bere diseinu propioak sortu. Hori baino urte asko lehenago, portzelana lantzen aritu zen eta... portzelana pixka bat margotu zuen, bere diseinu propioekin. [Thomas Hart Benton-ek eta haren emazteak] plater batzuk dituzte; eta [Arloie] McCoy-k ere [Sanford McCoy-ren emazteak] plater bat edo bi ditu. Nik Pollock ezagutu aurretik izan zen hori.

GL: Zenbateraino ezagutzen zenuen New Yorkeko panorama artistikoa? Erakusketa garrantzitsu guztietara joaten zinen?

LK: Nik hala uste nuen.

GL: 1943an, Museum of Modern Art-ek *Romantic Painting in America* izeneko erakusketa bat antolatu zuen...

LK: 1943an, panorama artistikoa askoz murriztagoa zen. Ez dut uste guk ikusi ez genuen erakusketarik izango zenik. Erakusketa guztietara joaten ginen, garrantzia gorabehera. Oso galeria gutxik erakusten zituzten artista [garaikideak], eta, museo batek erakusketa bat antolatzen bazuen, ikusi egingo genuen. GL Sidney Janis-en 1944ko *Abstract and Surrealist Art in America* liburuan eta erakusketan Pollock eta biok ageri zirenen, baina zure abizena gaizki idatzia zegoen.

LK: Halaxe idazten nuen orduan. "S" bat kendu nuen, bazen-eta nahikoa idazteko [...] Sidney eta Harriet Janis nire estudiora etorri ziren, eta nik esan nion Sidneyri 1942an joateko Jackson Pollock izeneko morroi bat ikustera, eta helbidea eman nion. Horrelaxe bukatu zuen Pollocken estudioan. Janisek berak aitortu zuen.

GL: 1944ko abenduan Kandinsky zendu zen, eta erakusketa handi bat egin zen Nierendorf Gallery-n [New Yorken], eta apirilean [1945ean] Museum of Non-Objective Painting-eko atzera begirakoa izan zen.

LK: Hura ikusiko genuen.

GL: Ba al zenuen egunkarietan agertzen ziren erreseinen berri?

LK: Bai; izan ere, garai hartan hain gauza gutxi zen jarraitzeko... Baina, hori bai, onartzea edo ez, hori oso bestelako gauza zen! Baina irakurtzen nituen, hori bai.

GL: 1940ko hamarkadan, Harold Rosenbergen emaztea, May Tabak Rosenberg, lekukoa izan zen zuen ezkontzan. Noiz ezagutu zenuten elkar?

LK: Urte asko lehenago, 1930eko hamarkadan... Nik aurkeztu nizkion rosenbergtarrak Pollocki. Areago, Greenberg-i ere aurkeztu nion [Pollock]!

GL: Noiz ezagutu zenuen Clement Greenberg?

LK: Rosenberg-en etxean ezagutu nuen Clement Greenberg. Harold Rosenberg ez zen pinturan aritzen, ezta batere. Idazlea zen, Clement Greenberg bezala; ez dakit zertan ari ziren orduan, baina ez zeukan inolako zerikusirik artearekin... Lagun gisa ezagutzen nituen; ez arte-kritikari gisa, idazle gisa baizik.

GL: Idazle gisa, interesatzen zitzaion surrealismoa Rosenbergi?

LK: Rosenbergi surrealismoa interesatuko zitzaion noski: idazle gisa irakurtzen zuen argitaratzen zen guztia. Garai hartarako, oso sartua zegoen artearen eszenan eta interes handia zuen Pollockengan.

GL: Margotzeari utzi zenion aldi batez East Hamptonera joan zinetenean?

LK: Nire ezkontza-betekizunez arduratzeko adina bakarrik: estudioa antolatzeko eta gauzak txukuntzeko adina. Aldi labur bat, egoera berrira egokitzeko... baina aldi labur bat bakarrik. Oraindik badauzkat nire pintura txikiak, nik nire *Little Images* deitzen ditudanak (*Irudi txikiak*), 1946–50 bitartekoak.

[LK Gilbert zigarretak erretzen ari da berriketan ari garen bitartean. 1965eko Londresko Whitechapel Gallery-ko atzera begirako erakusketaren katalogoari behatuz, National Academy of Design-eko autorretratua erakusten dit].

GL: Nolaz bukatu zenuen mosaikoak egiten?

LK: Hara [Springsera] joan ginenean, goiko geletako batean hasi zen Pollock lanean, estudio [bat] bat berehala edukitzeko. Bera aletegian sartu ahal izan zen arte —lekuz aldatu eta hustu behar izan genuen—, nik ez nuen espazio hura okupatu, eta, bitartean, ez nuen lana egiteko lekurik eta etxeko zona txikiak erabili behar nituen... Mosaikoak egin nituen lana egongelan egin behar nuelako eta ezin nuelako margotu.

GL: Zure ondorengo lana [mihise] tenkatuetan edo tenkatu gabeetan egin duzu?

LK: Nik tenkatu gabeko mihiseak lantzen ditut, horman iltzatuta, eta, amaitutakoan, bastidore batean tenkatzen ditut. Ez naiz lurrean aritzen. Pollock sarritan aritzen zen lurrean.

GL: Pollockek eta biok 1940ko hamarkadan ezagutu zenuten jende garrantzitsuen zerrenda egin ahal izango bazenu, zein izango lirateke pertsona, artista eta kritikoa nagusiak?

LK: Berrogeiko hamarkadaren hasierari dagokionez, aipatu ditut izenik gehienak. Hamarkada haren amaierako, landaldeen bizi ginen, baina harremanetan jarraitzen genuen lehengo ezagunekin. Lehen ere atera dira izenak: Tony Smith, Barnett Newman, Clyfford Still, Bradley [Walker] Tomlin, Alfonso Ossorio, John Little, Jim Brooks, Harold Rosenberg, Clement Greenberg.

GL: Hamptons-etatik, erakusketetara etortzen al zineten oraindik ere New Yorkera?

LK: Oso urruti geunden. Pollocken edo nire erakusketa batek bultzatzen gintuen New Yorkera, edo erakusketa benetan apartekoren batek. Halako deskonexio bat zegoen New Yorkekin, gurekin egun batzuk pasatzera zetorren jendearen salbuespenarekin. “Funtsezkotzat” jotzen genituenetara mugatzen ginen. Horraino helduta, selektibo samarra bihurtzen zara.

GL: Atzera begiratu, mesedegarritzat jotzen dituzu Hofmannekin egin zenituen ikasketak?

LK: Nik Hofmannengandik asko atera nuen, irakasle gisa, eta bikaina zen pinturarekiko zuen suhartasuna; eta orduan ezagutu nuen Pollock. Beraz, nik esango nuke bi iraultza handi bizi izan nituela nire ibilbide artistikoan: Akademiarekin hautsi nuen eta kubismoa besarkatu nuen, eta hura Hofmanni esker izan zen; eta gero bigarren haustura iritsi zen, Pollock ezagutu ondoren, eta horrek Hofmannekin haustea ekarri zuen, eta orain ez-dakit-nola-deitzen-duten horretara igarotzea.

GL: Orduan, benetan hautsi zenuen kubismoarekin?

LK: Et, et, et... Pollock ezagutu eta haren obra ikustearen ondorioa izan zen haustura hori. Esan nahi dut are erradikalagoak izan zirela kasu horretan iraultza eta haustura, Akademiarekiko haustura eta kubismora igarotzea baino. Horiek izan ziren bi haustura handiak. Eta Hofmann erabakigarria izan zen niretzat aurreko pinturarekin hausteko orduan, eta gero katarsi horretatik pasatu behar izan nuen beste behin, Hofmannen kubismotik aldendu eta gure definizio estetiko berrira pasatzeko, dena delako horretara, oraindik ez baita definitu. Nik ikusten dudana tokiraino behintzat. Izenburuak eta esloganak erabili ditugu, baina ez definizio bat termino estetikoetan, nik dakidala.

GL: Eta zer diozu espresionismo abstraktuaz?

LK: Gaur egun, zuk eta nik badakigu zeri buruz ari garen espresionismo abstraktua aipatzen dugunean. Baina horrek ez du ezer zehaztu. Espresionista abstraktuak hartzen badituzu eta [Barnett] Newman eta Pollocken arteko aldea aurkitzen saiatzen bazara, esan dezagun, non bukatzen duzu, ez bada espresionismo abstraktua izeneko kutxa handi eta ugari horretan?... Etiketak baino ez ditugu, eta horiei eusten diegu: lehen belaunaldia, bigarren belaunaldia, belaunaldi galdua, belaunaldi berraurkitua. Ez dago definizio estetikorik!

GL: Hofmann Pollock ikustera eraman zenuenean, zer pentsatu zuten batak besteaz?

LK: Hura bai izan zela elkarrizketa bero-beroa. Pollock ikustera eraman nuen Hofmann, gertatzen ari zena uler zezakeen New Yorkeko pertsona bakanetakoa zela pentsatu nuelako. Baina ez zen horrela izan. Esan zuen: "A, talentua duzu. Nire eskoletara etorri behar zenuke"... Bestalde, Pollocken erantzuna izan zen: "Niri ez zaizkit interesatzen zuk arteari buruz dituzun teoriak. Busti zaitez edo isildu bestela, non dago zure artea?". Azkenean, eztabaida bizi askoren ondoren, estudiora joan ahal izan ginen [Hofmannen estudiora], eta haren obra ikusi genuen. Peggy Guggenheim eraman genuen gurekin, eta haren ondorioz egin zen Hofmannen lehen erakusketa New Yorken.

GL: Hura izan al zen Hofmannen obra ikusi zenuen lehen aldia?

LK: Bai, ez dago jasota, baina horixe gertatu zen. Bestalde, Hofmannek hainbat bisita egin behar izan zituen Pollocken estudiora, "talentua" zuela eta bere klaseetara joan behar zuela esateari utzi eta haren lana benetan behatu eta estimatzen hasteko.

GL: Eta zeure estetikaz, zer diozu?

LK: Garai hartan, ni fase beltz eta gris batean nengoen, egunero margotzen nuen eta ez zen ezer ere ateratzen eta, azkenean, 1946 inguruan, lehen *Irudi txikiak* (*Little Images*) sortu nituen, eta hura izan zen nire trantsizioa.

GL: Eta Mark Rothkoz?

LK: Rothko ezagutzen nuen, baina hain modu lauso eta urrunekoan, non bidegabea izango baitzen hurbileko hartu-eman bat zegoela esatea; askoz gehiago ikusten genuen Clyfford Still, adibidez.

GL: Tony Smith edo [Robert] Motherwell edo [William] Bazioten ikusten zenituenean, hitz egiten zenuen haiekin arteaz? Edo panorama artistikoan gertatzen ari zenaz bakarrik?

LK: Segun. Artisten arteko lan-solasaldiak ziren areago: nork egiten zuen erakusketa bat, zer galeriatan eta horrelako gauzak. Clyfford Stillekin intentsitate gehixeago zegoen, panorama artistikoan zer ari zen taxutzen eta zer zen gure ustez pintura, horrelako gauzak.

GL: Pollockek ez zuen inoiz heziketa-lanik egin?

LK: Pollock irakastearen kontra zegoen erabat, esaten zuen Ameriketako Estatu Batuek beren pintoreak hiltzen zituztela hezkuntzaren makinara botata, eta haren ordeztu pintorea babestu behar zela. WPAk egiten zuena onartzen zuen, hori bai.

GL: Eta zuri, gustatzen zitzaizun irakastea?

LK: Nik ez nuen irakasteko gogorik batere, eta oso ondo ulertzen nuen zer esan nahi zuen Pollockek.

Gogoetak: nire lehen elkarrizketa Lee Krasnerrekin Marlborough Gallery, New York, 1971ko otsailak 6 Gail Levin

KRONOLOGIA

JESSICA FREEMAN-ATTWOOD

1908

Lena Krassner urriaren 27an jaio zen Brooklynen, New Yorken: bederatzi hilabete eta bi aste igaroak ziren bere ama, Chane, Joseph senarrarekin elkartu zenetik. Hiru urte lehenago, Josephhek Odesa inguruko herri batetik (garai hartan Errusia zena eta gaur egun Ukraina erdialdeko eskualdea dena) AEBra emigratu zuen, pogromo basatietatik eta Errusia-Japonia Gerratik ihesi. Lena, Ameriketako Estatu Batuetan jaiotako Krassner familiaren lehenbiziko umea, hiru ahizparekin (Ides, Esther eta Rose) eta neba batekin (Isak) bat egitera dator. Bere ahizpa txikia, Ruth, 1910ean jaio zen.

1909

Krasner etxe-giro judu ortodoxo batean hazi zen, eta bere familia errusiera, yiddish eta ingelesa nahasiz mintzatzen zen. Haurtzaro osoan, sinagogako elizkizunetara joateko ohitura izan zuen (Ruth ahizpak ez bezala), eta oso benetan hartzen zuen bere erlijioa. “Yom Kipur. Barau egiten nuen. Ez nuen bidezidorrik hartzen. Sinestuna nintzen. Eta jai-egunak aintzat hartzen nituen”.

Aitak fruta, barazki eta arrain postu bat zuen Blake Avenue-ko merkatuan, etxetik gertu. Geroago, Krasnerrek bere haurtzaroko Brooklyn oso landa-girokotzat deskribatu zuen: “Ni bizi nintzen lekuan, lore zoragarri batzuk zeuden. Izugarri gustatzen zitaidan: atzeko lorategiak lirioak zituen. Eta zitori horiak: nire lore gogokoenak. Eta basoko margaritak. Andregai beloa. Eta lilak. Eta arrosak hesietan, eta lorategi guztietan”. Eskolarainoko bidea zen “urrebotoiz betetako orubeetan barrena. Etxalde bat zegoen, balde bat eta behiak zituena. Eta usainak: esne epela ontzian”.

Sinagogan, literaturan eta musikan murgildu zen Krasner lehenbiziko aldiz. Hebreeraren “misterioak” liluratzen zuela gogoratuko zuen, idazten ikasi zuen, baina inoiz ez zuen erabat ulertuko. Bere bizitzako geroagoko etapa batean, goizeko otoitzaren ingelesezko itzulpen bat irakurriz (umetan zintzo errezitatzen zuena), hasi zen emakumeei ldazteun juduetan ematen zitzaizen tratua aurka gaizki esaka: “Gizona bazara, esaten duzu: ‘Eskerrik asko, Jauna, zure antz eta irudira egin ninduzulako’. Emakumea bazara, esaten duzu: ‘Eskerrik asko, Jauna, egoki deritzozun bezala egin ninduzulako’, eta horrek iraultza bat abiarazi zuen, eta oraindik ez naiz errekuperatu”.

Nebari esker, Fiodor Dostoievski, Nikolai Gogol eta Ivan Turguenev bezalako errusiar egile nabarmenak irakurtzen hasi zen.

1920

Abuztuaren 18an sartu zen indarrean Estatu Batuetako Konstituzioari egindako hemeretzigarren zuzenketa, emakume estatubatuarrei bozkatzeko eskubidea ematen ziena.

1922

Emigrante askok bezala, Krasnerrek bere izenaren bertsio amerikanizatu bat hartu zuen: “Lenore”. Brooklyngo 72. eskola

publikoan graduatu zen eta Manhattango Washington Irving High institutuan plaza eskatu zuen. Garai hartan, New Yorkeko metropoli-eremuan emakumeentzako arte-ikastaro bat eskaintzen zuen ikastetxe publiko bakarra zen. Hasiera batean sarrera ukatu zioten, eta, horregatik, neskentzako Brooklyn Girls' High institutuan sei hilabete pasatu zituen.

Garai horretan, Friedrich Nietzsche eta Arthur Schopenhauer filosofoak ezagutu zituen, eta haien idazkiek bere hezkuntza erlijiosoaren aurka matxinatzera bultzatu zuten. Ikastetxean gabon-kantak abesteari uko egin izanak eragindako zalaparta gogoratuko zuen artistak: “Nire harridura handirako, klase erdian jaiki eta esan nuen: ‘Uko egiten diot Jesus nire Jauna da esateari. Bera ez da nire Jauna’. Beno, pentsa dezakezu horrek ze eskandalu sortu zuen”. Orobat deskribatuko du nola iritsi zen etxera sabbat batez gurasoei oihuka adieraziz erlijioarekin amaitu zuela.

1923

Bigarren saiakeran, Krasner Washington Irving High-en onartu zuten, eta horrek esan nahi zuen egunero bi orduko joan-etorria egin behar zuela Manhattaneraino, horri esker metropoli zalapartatsuko bizimoduko aurreneko esperientziak biziko zituelarik. Geroago gogoratuko zuen: “Ez nuean ‘hiri’ batekin harremanik izan Manhattango Washington Irving High Schoolera metroan joan nintzen arte”.

1924

Modern Library-k New Yorken *The Best Tales of Edgar Allan Poe* argitaratu zuen. Poe inspirazio iturri handia izango zen Krasnerrentzat, New Yorken bilduko ziren beste artista askorentzat bezala, Max Ernst surrealista eta Robert Motherwell espresionista abstraktua barne. Aurrerago, Krasnerrek gogoratuko zuen Poek “sekulako eragina izan zue[la] nire nerabezaroan”.

1925

Udaberrian, Krasner institutuan graduatu zen.

1926

Otsailean, Manhattango Cooper Union unibertsitatean hasi zen Krasner, Charles Louis Hinton eta Victor Semon Pérard-ekin ikasten. Hintonek gainbegiratzen zizkion eskaiolazko moldeetan oinarritutako oin-eskuen, enborraren eta gorputz osoaren estudioak —modeloen aurrez aurreko marrazketa ikastaroan onartua izateko gainditu behar zituen klaseak baitziren—, baina Krasnerrek haren irakaskuntza metodo tradizionalekin talka egiten zuen. “Hinton jaunak oso gaizki pasatzen zuen nirekin. Azkenean, aurrez aurreko marrazketa ikastaroan onartuko ninduela esan zuen, baina ez nik merezi nuelako, baizik eta nirekin zer egin ez zekielako”. Krasnerren gainerako ikasgaien artean baziren, besteak beste, jantzien diseinua eta ilustrazioa, biak ere Ethel Traphagen-ekin.

Maiatzean, Krasnerren gurasoak Long Islandeko Huntington inguruko Greenlawn-era lekualdatu ziren.

1927

Urtarrilean, New Yorkeko Valentine Gallery-k Henri Matisseren lehen atzerabegirakoa egin zuen AEBetan. Artistaren seme gazteena zen Pierre Matissek antolatu zuen erakusketa, eta hilabeteko iraupena izan zuen, erakutsi zirelarik, besteak beste, 1919ko *Luma zuriak* (*Les Plumes Blanches*), eta 1923ko *Arroxaz jantzitako neska* (*Jeune femme en rose*).

Krasnerrengan eragin boteretsua izatera iritsi zen Matisse, bere “jainkoetako” bat.

Garai horretan, Krasnerri ikaskideak “Lee” deitzen hasi zitzaizkion.

1928

Victor Semon Pérard-ek *Anatomy and Drawing* libururako ilustrazio bat eskatu zion Krasnerri. Emaiza, *Esku-estudioak, bloke-metodoa* (*Studies of Hands, Method of Blocking*; 3. irud., 188. or.), ordainduta egin zuen aurreneko lana izan zen.

Krasnerrek Cooper Union utzi zuen udaberriko hiru hilabetearen ondoren, “zerbait serioagoa” egin behar zuela sentitzen baitzuen. Uda horretan, zenbait lagunekin estudio bat partekatu zuen Fifth Avenue-n, Fifteenth Street parean, eta diru pixka bat irabazi zuen eraikin berean estudioa zeukan Moses Wainer Dykaar eskultorearentzat biluzik modelatzen jarriz. Uztailean Art Students League-n apuntatu zen eta hilabete eman zuen giza-irudiaren marrazketa ikasten George Bridgman-ekin.

Uztailaren 9an, Krasnerren ahizpa zaharrena, Rose, bat-batean hil zen apendizitaserekin, William Stein senarra eta bi alaba gazte utziz: Muriel eta Bernice. Krasnerrek uko egin zion Europako juduen ohitura zaharra onartzeari, hurrengo anaia edo arrebak alargunarekin ezkondu behar dela agintzen baitu, eta horrek Ruth ahizpa txikia egin behar hori bere gain hartzera behartu zuen.

Krasnerrek gurasoen etxean egin zuen bolada bat, Long Islandeko Greenlawnen; bertan zela, lorategiko zuhaitz batean ispilu bat iltzatu zuen eta autoerretratu bat margotu zuen olio-pinturaz. Lan horrek New Yorkeko National Academy of Design-eko “Aurrez aurreko marrazketa eskaio-lazko moldeetatik abiatuta” ikastaroan sartzeko aukera bermatzea espero zuen. Akademiako epaimahaiaren aurrean aurkeztu zuenean, epaileek ezin sinetsi zuten kanpo librea margotu zuenik eta “joko zikina” zegoela iritzi zioten, baina halere onartu egin zuten.

National Academyn, Charles Curran, Ivan Olinsky, Leon Kroll, Raymond Nielsen eta Cooper Unioneko bere arerio ohi Charles Hintonen gainbegiratuaren pean zegoen Krasner. Lehenbiziko aldiz, klase mistoetan ari zen artea ikasten.

1929

Otsailaren 5ean, Ruth Krasner William Steinekin ezkondu zen. Lee Krasner bolada batez ezkonberriekin eta ilobekin bizi izan zen, eta gerora Ronald neba batu zitzaion 1930ean. Geroago, haren iloba Murielek gogoratuko zuen Krasner “bigarren ama bat bezalakoa” izan zela berarentzat eta senideentzat, eta sarritan zirkura edo filmak ikustera eramaten zituela.

Urriaren 29an Wall Streeteko burtsaren krakatekoa gertatu zen, Depresio Handiaren (1929–39) atariko. 1933an 12,8 milioi estatubatuar langabezian zeuden, eta hogeita hiru urte behar izan ziren merkatua bere onera etor zedin.

Azaroaren 8an, ostirala, New Yorkeko Museum of Modern Art-ek atea ireki zituen: inaugurazioko erakusketa da Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh. Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss eta Mary Quinn Sullivan-ek sortutako Museoa abiatu zen Heckscher Building-eko hamabigarren solairuan, Fifth Avenue eta Fifty-Seventh Street izkinan, alokatutako gela multzo xume batean.

Abenduaren 7an, National Academy of Design delakotik aldi baterako kanporatua izan zen Krasner, bere lagun Eda Mirsky-rekin batera sotoan, emakumeentzat erabat debekatutako gune batean, lan egiteagatik. Arauak sumindu egiten

zuen Krasner: "Sinagogan nengoenekoa etortzen zitzaidan gogora, eta nola esaten zidaten gora joateko, eta ez behera".

National Academyn, Igor Pantuhoff errusiar emigrante eta ikaskidea ezagutu zuen Krasnerrek. Laster jarri ziren elkarrekin bizitzen, 1930eko hamarkadaren zatirik handienean luzatu zen harreman bati hasiera emanez. Maiz joaten ziren biak Brooklynen bizi ziren Krasnerren ilobak bisitatzera, udan gurasoen etxean denbora pasatzeaz gain.

Krasnerrek ikasle lotsagabearen ospea irabazi zuen. Garaiko kalifikazioen buletinak honako hau dio: "Hau bai ikasle gogaikarria... eskolako arauak gorabehera, beti tematzen da gauzak bere erara egiten".

1930

Krasnerren izena "Lee" bezala agertu zen 1930eko AEBko Errolda Federalean, baina bi "s" erabiltzen jarraitzen zuen "Krasner" abizenean.

Urtarrilean, New Yorkeko Museum of Modern Art-ek Painting in Paris izeneko erakusketa inauguratu zuen. Krasnerrek erakusketa ikusi zuen, eta "Matisse eta Picassoren lana aurrez aurre" behatzeak zirrara handia sortu zuen harengan. Artistak berak honela deskribatzen zuen unea: "Lurrikara bat niretzat... ate bat irekitzea bezala".

1931

Gertrude Vanderbilt Whitney-k New Yorken Whitney Museum of American Art izeneko sortu zuen. New Yorkeko Metropolitan Museum of Art museoak uko egin zion Whitneyren bostehun artelan baino gehiagoko bildumaren dohaintzari, eta horrek bere museo propioa sortzera bultzatu zuen, artista estatubatuar modernoei eta garaikideei soilik eskainia.

Krasnerren gurasoen etxean izandako sute batek suntsitu egin zituen haren gaztaroko obra gehienak.

Urrian, Pierre Matissek bere galeria propioa ireki zuen New Yorken. Galeristak eragin handia izan zuen Europako arte modernoa Ameriketako Estatu Batuetan sartzeko orduan.

Azaroan, New Yorkeko Museum of Modern Artek Henri Matisseren atzerabegirakoa eskaini zuen (azaroaren 3tik abenduaren 6ra bitartean).

1932

Martxoaren 6an, Langabeen Kontseiluetan afiliatutako artista talde bat New Yorkeko Union Square-n bildu zen jendeari artisten langabezia larriaz kontzientzia harrarazteko eta orobat Depresio Handiaren ondorioz artistek jasaten zituzten gabeziez. Ekintza horrek Artists Union sortzea ekarri zuen.

Apirilean, zailtasun finantzarioek National Academy of Design utzi eta New Yorkeko City College eskolan izena ematera behartu zuten Krasner.

Uztailaren 2an, Franklin D. Rooseveltek hitzeman zuen Depresioak eragindako sufrimendua arinduko zuela, Demokraten Konbentzio Nazionaleko presidentegai izateko hautagaitza onartu zueneko hitzaldi batean: "Estatubatuar herriari tratu berri bat eskaintzeko konpromisoa hartzen dut"; "New Deal" delakoa martxan zegoen.

Krasnerrek Greenwich Villageko Sam Johnson's izeneko gaueko klub batean lan egiten zuen zerbitzari, artista eta literatoen topaleku baitzen. Han ezagutu zituen Harold Rosenberg idazlea, Lionel Abel antzerkigilea, Maxwell Bodenheim poeta eta Parker Tyler idazle eta zinema kritikaria.

Krasner aurrez aurreko marrazketa eskolak jasotzen hasi zen Job Goodman margolariarekin Greenwich House-n, New Yorkeko auzo-etxe batean.

1933

Abenduan Public Works of Art Project (PWAP) sortu zen Rooseveltten "New Deal" edo tratu berriaren elementu moduan. 3.700 artista baino gehiago kontratatu zituzten eraikin publikoak apaintzeko.

1934

Krasner PWAPk kontratatu zuen urtarriletik martxora bitartean. Bere lehenbiziko zeregina izan zen gobernuak diruz lagundutako arrokei buruzko liburu baterako fosilen marrazki xehatuak sortzea.

Udazkenean, Hans Hofmann artista alemaniarra, Munichen irakasle izandakoak eta Picasso eta Georges Braque bezalako artistak bere Parisko egonaldian ezagutu zituenak, haren arte modernoko School of Fine Arts ireki zuen East Fifty-Seventh Street 137. zenbakian.

Abenduan, Ohrbach's saltoki handietako langileekin batera manifestazioa egin zuen Krasnerrek, eta pikete bat osatu zuen East Fourteenth Streeteko dendan, sindikatuen aitortza eta soldata igoerak eskatzeko.

Garai berean, Krasnerrek Willem de Kooning artista bisitatu zuen West Twenty-First Streeteko estudioan, Manhattango Chelsea auzoan.

1935

Krasner eta Pantuhoff pisu bat partekatzen hasi ziren East Villagen Bob Jonas eta Michael Loew artistekin.

PWAPren jarraipen gisa, Rooseveltten gobernuak Works Progress Administration (WPA) sortu zuen, Federal Art Project (FAP) barne hartzen zuena. FAP artista-sare garrantzitsu bat bilakatu zen, eta geroago New Yorkeko Eskolako figura nabarmenak izango ziren askori lana eman zien, hala nola Stuart Davis eta Arshile Gorky-ri.

Hofmannek Provincetowneko (Massachusetts) udako eskola inauguratu zuen.

Abuztuan, Temporary Emergency Relief Administration-en lan egin ondoren, Krasner FAPeko Muralen Sailean sartu zen, non Burgoyne Diller artistak gainbegiratu zuen. Max Spivak muralistaren laguntzaile bihurtzeko eskatu zitoten laster.

WPA emakumeen aurkako diskriminaziotik harrigarriki aske zegoela ohartu zuen Krasner: "Emakume pila bat ginen garai hartan han lan egiten genuenak: Alice Trumbull Mason, Suzy Frelinghuysen, Gertrude Greene eta beste batzuk.

New Yorkeko proiektuaren zuzendaria emakume bat zen, Audrey McMahon ".

1936

Cubism and Abstract Art erakusketak (martxoaren 2tik apirilaren 19ra) atek ireki zituen New Yorkeko Museum of Modern Art: museoko lehenbiziko zuzendari Alfred H. Barr Jr. izan zen komisarioa. Krasnerrek erakusketa bisitatu eta katalogoa arretaz aztertu zuen.

Krasnerrek De Kooningek WPArentzat hasitako horma-irudi bat osatzeko enkargua jaso zuen (hark ezin izan zuen amaitu, estatubatuarra ez zelako). Geroago, Krasnerrek azaldu zuen De Kooning "nire estudioan estraofizialki agertzen zen, ni egiten ari nintzena ikusteko. Harentzat, *hard-edge* zen, eta oso abstraktua".

Krasnerrek eta Pantuhoffek espazio bat alokatu zuten West Fourteenth Streeteko 333. zenbakiko zortzi logelako pisu batean, Harold Rosenbergekin batera, besteak beste.

Uztailaren 17an hasi zen Espainiako Gerra Zibila. 2.800 estatubatuarrek baino gehiagok, Artists Unioneko hainbat kidek tartean, Francisco Franco diktadore militarra buru zuen eta Adolf Hitler eta Benito Mussolinik babesten zuten estatu kolpearen aurka egiteko deia egin zuten.

Urrian, Hofmannek bere School of Fine Arts aldatu zuen West Ninth Street 52. zenbakira.

Abenduaren 1ean, Krasnerrek artista eta modelo talde handi batekin bat egin zuen East Thirty-Ninth Streeten egindako greba batean, non berehala gertatzera zihoan WPA-ko 500 langileren kaleratzearen kontra protesta egin baitzen. Poliziarekin izandako liskar bortitzen ondorioz, hainbat manifestari atxilotu zituzten, Krasner barne, zeina Mary Cassatt margolari inpresionista estatubatuarra balitz bezala identifikatu zen. Krasnerrek Mercedes Carles artista ezagutu zuen (geroago Mercedes Matter), eta hura ere atxilotu zuten. Biek WPAko Muralen Sailean lan egin zuten eta adiskide min bihurtu ziren.

Abenduan, Krasnerrek gizon bat ezagutu zuen Artists Unioneko loft batean egindako festa batean; geroago jakin zuen Jackson Pollock artista zela. Elkarrekin dantzatu zutela gogoratuz, Krasnerrek esan zuen: "Zapaldu eta zapaldu egiten ninduen!".

Fantastic Art, Dada, Surrealism erakusketa (1937ko abenduaren 9tik 17ra) New Yorkeko Museum of Modern Art in inauguratu zen, berriro Barr komisario zela.

American Abstract Artists (AAA) elkarte sortu zen New Yorken artista abstraktu estatubatuarren obra sustatzeko, z baitzuten ia batere laguntzarik jasotzen erakundeetatik.

1937

Hans Hofmann School of Fine Artsen matrikulatu zen Krasner. Hofmannek eskolan proposatzen zituen abstrakzio kubistari buruzko teoriak erantzun sortzailea eragin zuten Krasnerrengan eta haren irakaslea emaitzarekin txundituta geratu zen, honako esaldi ospetsu hau ahoskatu zuelarik: "Hain da ona, inork ez bailuke esango emakume batek margotua denik".

Geroago, Krasnerrek, txantxetan, esango zuen, Hofmannen doinu alemaniarraren ondorioz, lehen sei hilabeteetan ez zuela ulertu zer esaten zuen, eta George McNeil klaseetako begiraleari eskatu behar izaten ziola bere lanaren ebaluazioak itzultzeko. Hofmann Schooleko ikaskideen artean zeuden Perle Fine, Ray "Buddha" Kaiser (geroago Ray Eames),

Mercedes Carles, Lillian Olinsey (geroago Lillian Kiesler), John Little, Fritz Bultman, Wilfrid Zogbaum eta George Mercer.

John Graham-en *System and Dialectics of Art* lana argitaratu zen (Delphic Studios, New York), eta horrek eragin zuzena izan zuen artista espresionista abstraktu gazte batzuegan, Krasner barne. Grahamek idatzi zuen: "Artearen helburua, zehazki, inkontzientearekin galdutako lotura berrezartzea da... eta lotura hori garatzea, gogo kontzientera ekartzeko gogo inkontzientearen bulkadak".

Apirilean, *Magazine of Art* aldizkarian argitaratu zen Grahamen "Primitive Art and Picasso" artikulua.

Uztailaren 16an, WPAren "kitapena" (kaleratze gutuna) jaso zuen Krasnerrek, baina abuztuaren 19an berriro kontratatu zuten.

Krasnerrek bere lehenbiziko erakusketa publikoan parte hartu zuen: Pink Slips Over Culture, uztailaren 19tik 31ra bitartean New Yorkeko ACA Galleries-en egin. Artists Union eta Citizens Committee for the Support of the WPA elkarteek antolaturik, WPAko artisten lan egoera prekarioaren aurkako protesta egin zuen erakusketak. Harekin batera zihoan katalogoan Ford Madox Ford eleberrigileak idatzitako sostenguzko adierazpen bat eta Lewis Mumford historialariak Roosevelt presidenteari idatzitako gutun ireki bat zeuden (aurrenik New Republic-en argitaratua), non proiektu artistikoetan murrizketak saihesteko deia egiten zuten. Krasnerrek *Natura hila (Still Life)* izeneko obra bat erakutsi zuen.

1938

Harold Rosenbergekin Clement Greenberg arte kritikaria aurkeztu zion Krasnerri, eta honek Greenberg Hans Hofmannek ostiralero ematen dituen hitzaldi publikoetara joatera animatu zuen; han askotan topo egin zuten biek.

Krasnerrek eta Pantuhoffek Provincetown-en pasatu zuten uda, lagun artista multzo batekin, besteak beste, Arshile Gorky eta David Margolis-ekin. Krasner Hofmannen udako ikastaroetara joan zen.

Abenduan, Barney Josephson-ek Café Society Downtown gau-kluba zabaldu zuen Greenwich Villageko Sheridan Square-n; bigarren lokal bat, Café Society Uptown, 1940ko urrian inauguratu zuen. Krasner bi lokal horietara joan ohi zen dantzara.

1939

Maiatzean, Picassoren *Guernica* erakutsi zen Valentine Gallery-n, American Artists Congress elkarteak babestutako erakusketa baten barruan, Espainiako Errefuxiatuei Laguntzeko Funtserako dirua biltzeko asmoz. Krasner harrিতa geratu zen obrarekin: "zirrarak harturik, gelatik atera behar izan nuen. Lauzpabost buelta eman nizkion etxe-sailari, eta, gero, berriro sartu nintzen hura ikustera".

Abuztuaren 31n, Krasner WPAtik kaleratu zuten berriro. Hiru hilabete egon behar izan zuen zain, azaroaren 29an berriro kontratatu zuten arte.

Krasner Artists Unioneke zuzendaritza batzordeko kide eta AAAko partaide egin zen.

Irailaren 1ean Alemaniak Polonia inbaditu zuen, eta horrek Bigarren Mundu Gerraren hasiera markatu zuen. Europako artista ugari, Max Ernst, Marc Chagall, Salvador Dalí, Fernand Léger eta Piet Mondrian barne, Ameriketara ihes egin

zuten hurrengo urteetan.

Udazkeneko edizioan, *Partisan Review*-ek Clement Greenbergen “Avant-Garde and Kitsch” saiakera argitaratu zuen, arte ederren eta herri-kulturaren arteko banaketa zalantzan jarriz. Testuak Greenberg New Yorkeko ahots kritikoa nagusienetakoa bihurtu zuen.

Urrian, Pantuhoffek New Yorken utzi zuen Krasner, gurasoekin denboraldi bat Floridan pasatzeko.

Solomon R. Guggenheimek Museum of Non-Objective Painting ireki zuen New Yorken, bere artista abstraktu estatubatuarren zein europarren bilduma erakusteko, Rudolf Bauer eta Alice Mason barne direla. Geroago, Krasnerrek gogoan izango zuen nola bisitatu zuen museoa, Vasili Kandinski margolari errusiarraren obraren erakusketa bat ikusi zuelarik.

Azaroaren 5ean, Arthur Rimbaud-en *Une saison en enfer* (*Denboraldi bat infernuan*) lanaren ingelesezko itzulpen berri bat argitaratu zen, Delmore Schwartz-ek egina. Lanak Krasnerrengan erasan handia sortu zuen, eta bere lagun Byron Browneque margolariari eskatu zion honako pasarte hau idatz zezala bere estudioko horman (orain East Ninth Street 51. zenbakian): “Nori aloka nahi? Ze piztia gurtu behar da? Ze iduri sailduri eraso? Ze bihotz xehatuko ditut? Ze gezur atxeki? Ze odoletan ibili?”. Krasnerrek geroago azalduko zuen moduan: “Nik bizi izan nuen. Horrekin identifikatzen nintzen. Banekien zertaz ari nintzen. Beste zer errealitate nahi duzu? Bertso horiek errealitatearekin dute zerikusia, ez gezurrekin”. Hitzak beltzez margotuta zeuden, “Zer gezur atxeki?” esaldia izan ezik, bereziki azpimarratu baitzuen urdinez margotuz. Azaroaren 15ean, *Picasso: Forty Years of His Art* erakusketa inauguratu zen New Yorkeko Museum of Modern Art-en, eta 1940ko urtarrilaren 7ra arte egon zen zabalik.

1940

Otsailean, Pantuhoffek Krasnerri idatzi zion jakinaraziz ez zeukala New Yorkera itzultzeko asmorik. Krasner atsekabetuta geratu zen albistearekin, eta bere ondasun guztiak bidaltzeko lan astunari ekin behar izan zion.

Apirilaren 15ean, Krasnerrek New Yorkeko Museum of Modern Art-en egindako manifestazio batean parte hartu zuen, AAAk antolatua, Museoko erakusketen egutegitik arte abstraktua baztertzearen aurka. Manifestariak Ad Reinhardt margolari abstraktuak diseinatutako liburuxkak banatzen zituzten, non galdetzen baitzen: “Zenbaterainoko modernoa da Arte Modernoaren Museoa?”, *New York Times* egunkariak “abangoardiaren gerra-oihua” bezala deskribatu zuelarik eslogana.

Ekainaren 5etik 6ra bitartean, Krasnerrek lehen aldiz erakutsi zuen bere obra AAArekin, *American Abstract Artists Fourth Annual Exhibition* erakusketaren barruan, New Yorkeko American Fine Art Galleries-en. “Lenore Krasner” erakusketako partaide gisa aipatu zuen Jerome Kleinek *New York Post*-en: egunkari batean egin zitzaion aurreneko aipamena.

Udan, Krasnerrek Carl Jung-en *The Integration of the Personality* (Kegan Paul, Londres, 1940) lana irakurri zuen, eta liluratuta geratu zen bere ideiekin: “Bere unibertsaltasunak erakarri ninduen, bere kontzeptuaren handitasunak, alde zait maitagarrien ipuinekiko eta [Maurice] Maeterlinck eta Edgar Allan Poe-ren lanekiko izan dudana interes goiztiarragatik”.

Abuztuaren 20an, Leon Trotsky iraultzaile errusiarra hil zuen Mexikon Stalinen agenteetako batek. Krasnerri Trotskyren idatziak interesatzen zitzaizkion, eta bazeuzkan honako liburu hauen aleak: *The History of the Russian Revolution* (Simon & Schuster, New York, 1936) eta *The Revolution Betrayed: What is the Soviet Union and Where is it Going?* (Doubleday, Doran & Company, New York, 1937).

Azaroan, Krasnerrek Werner Drewes, Gertrude Greene, Ilya Bolotowsky eta George L. K. Morrisekin batera egindako txosten bat aintzakotzat hartuz, AAAk Piet Mondrian eta Fernand Léger taldeko kide bilakatzearen alde bozkatu zuen.

Tennessee Williams antzerkigileak Krasnerren estudioa bisitatu zuen Fritz Bultman-ekin. Krasnerrek Williamsi alde egiteko eskatu zion, honek horman grabatuta zeuzkan Rimbauden *Denboraldi bat infernuan*-eko bertsoak kritikatu ondoren. Geroago gogoratuko zuen: "Hainbeste eztabaidatu zuten [olerkiari buruz], non biak bota bainituen. Ez zitzaidan gustatu esaten ari zirena, beraz, esan nien: 'Kanpora'".

1941

George L. K. Morris-ek eta Suzy Frelinghuysen-ek antolatutako festa batean, Léger eta Mondrian AAAn sartzea ospatzeko egina izan baitzen, Krasnerrek azkenengo hau ezagutu zuen. Bikotea ohartzen da boogie-woogie dantzagatik maitasuna partekatzen dutela, eta elkarrekin ateratzen dira dantzatzerara. Krasnerrek une horiek gogoratzen ditu: "Nik jazza izugarri maite nuen, eta berak ere bai; beraz, hainbatetan ikusi genuen elkar, eta zoratzen ateratzen ginen dantzara". Geroago, Mondrianek *Boogie-woogie-a Broadway-n* (*Broadway Boogie Woogie*, 1942-43) margolana egin zuen, musika estilo horren omenez.

Otsailaren 9tik 23ra bitartean, Krasnerrek *Fifth Annual Exhibition of the American Abstract Artists*-en parte hartu zuen, New Yorkeko Riverside Museum-en, AAAko kide berriak ziren Léger eta Mondrianekin batera. *New York Times*-en artista aipatzen zuten parte-hartzaileen artean. Krasnerrek erakusketan zuen pintura ikustean, hala esan zion Mondrianek: "Barne-erritmo oso indartsua daukazu. Ez duzu inoiz galdu behar".

Udaberrian estualdi ekonomikoak pasatu zituen Krasnerrek, eta laguntza eskatu zien Pantuhoffi eta George Mercerri.

Ekainaren hasieran, André Breton idazle frantsesa, mugimendu surrealisten sortzailea, New Yorkera joan zen, eta bost urtez bertan egon zen Parisera itzuli aurretik. Breton eragin handiko figura bihurtu zen New Yorkeko artista askorentzat, Arshile Gorky barne.

Krasnerrek proposamen arrakastatsu bat aurkeztu zuen WNYC irratioko A estudioko hormak apaintzeko mural abstraktu bat egiteko asmoz. Bertan lanean hasi aurretik, ordea, enkargua utzi eta beste artista batzuekin bat egitera behartuta ikusi zuen bere burua, ahalegin belikoaren aldeko proiektuetan lan egiteko.

Urtearen azkenaldera, Krasnerrek John Graham ezagutu zuen, *System and Dialectics of Art* lanaren egilea. Grahamek bere lana ikustea eskatu zuen, eta azaroaren 12an postal bat bidali zion Krasnerri parte hartzera gonbidatuz McMillen Galleryn, East Fifty-Sixth Streeten, antolatzen ari zen *American and French Paintings* izeneko erakusketa batean: "Lenore estimatua: hiriaren goiko aldeko galeria batean antolatzen ari naiz pintura frantsesen eta estatubatuarren erakusketa bat, publizitate bikainarekin, etab. Braque, Picasso, Derain, Segonzac, S. Davis eta beste batzuk dauzkat. Formatu handiko zure azkenengo pintura han izatea ere nahiko nuke. Zure estudiotik pasatuko naiz ostiral arratsaldean galeriako zuzendariarekin. Deitu ahal baduzu. Zurea, Graham.

Geroago, Krasnerrek kontaktu zuen Grahamen erakusketan bildu ziren margolari estatubatuarren artean izenez ezagutzen ez zuen bakarrik Jackson Pollock zela, eta, beraz, haren estudioa joan zen ezagutzera, kasualitatez harengandik etxe-sail bakar batera baitzegoen (Ninth Streeten zegoen Krasnerrena, eta Pollockena Eighth-en). Izugarri txundituta geratu zen haren lanarekin: "Jota nengoen, harrituta, hori da dena. Margo bikain horiek guztiak ikusi nituen, eta zorua nire oinen azpian hondoratuko balitz bezala sentitu nintzen... Nola zitekeen bera bezalako margolari bat egotea eta nik hura bazenik ere ez jakitea?". Krasnerrek Pollocki beste artista asko aurkeztu zizkion, haien artean De Kooning.

Abenduaren 7an, ustekabeko operazio militar batean, Japongo Itsas Armada Inperialaren Aireko Zerbitzuak Pearl Harborreko itsas base estatubatuarri eraso zion, Ameriketako Estatu Batuak Bigarren Mundu Gerran sartzerara behartuz.

1942

Urtarrilaren 20an ireki zituen ateak *American and French Paintings* erakusketak McMillen Gallery-n. Pollockez gain, erakusketako gainerako artista estatubatuarren artean Stuart Davis eta De Kooning zeuden. Krasnerrek *Abstrakzioa* (*Abstraction*) lana aurkeztu zuen, 1941ekoa; Pollockek, berriz, *Jaiotza* (*Birth*) agertu zuen, 1941ekoa; eta De Kooningek *Gizona zutik* (*Standing Man*), 1942koa. Aurrerago, Krasnerrek gogoratuko zuen: “Tira, gogo ikaragarri bizia jarria nuen. Matisse bat neukan alde batean eta Braque bat bestean”. Krasner eta Pollock batera joan ziren inauguraziora. 1942ko otsailaren 11ko data duen gutun batean, George Mercerrek galdetu zion: “Zer gertatzen da zurekin? Eta gustuko duzula uste duzun zure lagun eta erakusketako kidearekin? Idatzi eta kontatu”. Geroago, Krasnerrek Pollockekin izan zuen harremanaren hastapenak deskribatzen zituen: “Hasieran eutsi egin nion, baina onartu behar dut ez nuela luzaroan iraun. Izugarri erakartzen ninduen Jacksonek, eta hartaz —fisikoki eta intelektuali— maitemindu nintzen, hitzaren hedadura osoan”.

Urtarrilean, Mondrianen lehen bakarkako erakusketa inauguratu zen Valentine Galleryn. Krasner eta lagun batzuk urtarrilaren 23an artistak “Toward the True Vision of Reality” izenburupean emandako hitzaldi batean izan ziren. Kutsu autobiografikoa izan zuen solasaldiak eta gerora argitaratua izan zen, eta han Mondrianek praktika tradizionala nola utzi zuen deskribatzen zuen: “Nire pinturan aldatu zen lehenengo gauza kolorea izan zen. Berezko kolorea utzi nuen, kolore garbiaren mesedetan. Hasi nintzen sentitzen ezinezkoa dela naturaren koloreak mihisean erreproduzitzea. Instintiboki, pinturak naturaren edertasuna adierazteko modu berri bat aurkitu behar zuela sentitu nuen”.

Martxoan, Clement Greenberg *The Nation*-eko ohiko arte kritikari bihurtu zen.

Krasnerrek Hans Hofmann eraman zuen Pollocken estudioa ezagutzera. Gogoan zuen bi artistek talka egin zutela Hofmannek oihu egin zuenean: “Bihotzetik egiten duzu lan: hori ez dago ondo. Naturatik abiatu behar duzu, edo zeure burua errepikatzen amaituko duzu”, eta Pollockek honela erantzun zion: “Neu *naiz* natura”. Lan egiteko modu berri horrek Krasner pinturaren ikuspegi propioa birplanteatzera eraman zuen, “harlauza grisak” besterik sortzen ez zituen aldi luze eta zail batera eramanez. Mihise horiek behin eta berriz margotu eta bermargotzen zituen, eta horren emaitza pigmentuzko ore trinko eta eitegabe bat izaten zen, eta sentitzen zuen handik ez zela “irudirik sortzen”.

WPA War Services Project bihurtu zen. Maiatzean, Krasner aukeratu zuten New York osoan zehar zabaldu ziren merkataritza-guneetako erakusleihoetarako tamaina handiko iragarkien diseinua eta ekoizpena ikuskatzeko, zeinek udal unibertsitateetan emango ziren heziketa militarreko ikastaroen berri emango baitzuten. Bere taldean Pollock zegoen. Krasnerren diseinuek Bauhaus gogorarazten diguten fotomontajeak sortzeko tipografia ezberdinak eta ikastaroen argazki dokumentalak uztartzen zituzten.

Maiatzean bertan, Krasnerrek Roosevelt presidenteari helarazitako eskaera bat sinatu zuen, WPAko sormen jardueren murrizketen aurka protesta egiteko.

Udazkenean, Krasner Pollockekin bizitzen jarri zen East Eighth Street 46. zk-an. Pollockek anaia Sanford McCoy eta Arloie emaztearekin partekatzen zuen etxebizitza eta haiek Connecticutera alde egin eta gero Krasner sartu zen.

Urriaren 20an, Peggy Guggenheimek Art of This Century galeria inauguratu zuen, Frederick Kiesler arkitekto, diseinatzaile eta eskultoreak diseinatua eta West Fifty-Seventh Street 30-ean kokatua. Bertan, arte surrealista europarra erakusten zuen, baita sortzen ari ziren artista estatubatuarren lanak ere, hala nola Pollock, De Kooning, Ad Reinhardt eta

Robert Motherwellenak. Abenduaren 2an, Holokaustoaren biktimen aldeko lehen isilaldi publikoa egin zen, jendeari gertatzen ari zen genozidioaz kontzientzia harrarazteko.

1943

Otsailaren 2an, Sobietar Batasunak naziak garaitu zituen Stalingradoko guduan.

Krasner zein Pollock hegazkingintzarako metal ijestuaren industriako ikastun izendatuak izan ziren: Pollock Brooklyngo WPA Project Service Trade Center-en, eta Krasner, berriz, East Seventh Streeteko New York Trade School-en.

Martxoan, New Yorkeko Madison Square Garden-en “We Will Never Die” obra antzestu zen. Ben Hecht gidoilariak antolatu zuen, publiko estatubatuarrari Europan gertatzen ari zen juduen pogromoaren berri emateko.

Apirilaren 6an, Krasnerrek New Yorkeko Udalari eskatu zion bere jaiotza-agirian ageri zen “Lena Kreisner” izena “Lenore Krassner” izatera pasatzeko.

Apirilaren 21ean hasita, Krasnerrek 488 orduko prestakuntza egin zuen marrazketa teknikoan. Geroago, bere irakasleak esango zuen “ikasle distiratsuenetako bat” izan zela.

Krasnerrek AAA utzi zuen, desilusionatuta sentitzen baitzen: “AAAk ez zuen onartzen aire surrealistik atea zeharkatzea. Edozein *groupie* bezain probintzianoak ziren. Ni oraindik irekia izaten saiatzen nintzen. Saiatu nintzen, adibidez, [Alexander] Calder gonbida zezaten, eta esan zidaten: “Ez”. Saiatu nintzen Hofmann ekar zezaten hitzaldi bat ematera, eta esan zidaten: “Ez”.

Azaroaren 8an, Pollocken bakarkako lehen erakusketa inauguratu zen Art of This Century galerian.

War Services Project amaitu egin zen, artista ugari diru-iturri erregularrik gabe utziz, baina beren lanean zentratzeko denbora gehiagorekin.

1944

San Francisco Museum of Art-ek antolatutako Abstract and Surrealist Art in America erakusketan parte hartu zuen Krasnerrek, Sidney Janis-ek hautatutako obrekin. Otsailaren 8an Cincinnati Art Museum izan zuen aurreneko egoitza eta Ameriketako Estatu Batuetako beste hiru museotan ere egon zen. Janisek egindako erakusketa-katalogoak Krasnerren 1943ko *Konposizioa* (*Composition*) pieza darama barruan. Bere obra beste artista abstraktu batzuekin batera aurkeztu zen, hala nola Hofmann, De Kooning, Stuart Davis eta Robert Motherwell.

Martxoaren 7an zabaldu zituen atea Hofmannen Art of This Century-ko erakusketak, eta hilaren azkenera arte egon zen bertan. Krasner eta Pollock funtsezkoak izan ziren horretarako Hofmann eta Peggy Guggenheim aurkeztean.

Azaroaren 17an, Krasnerren aita hil zen, bi urtez gaixorik egon ondoren. Artista atsekabetuta zegoen, eta Mercedes Matteri idatzi zion: “Esan liteke txikitua uzten zaituela, eta erupzio izugarri baten erakoa dela, non dena apurtzen baita [...] Zain egon beharra daukat zauriak itxi eta denboraren joanak sentipen hau aldatu artean”.

Pollockengandik hain gertu zegoen leku batean lan egin behar ez izateko, Krasnerrek leku bat alokatu zion Reuben Kadish

artistari Roberto Matta pintore surrealisten estudioa izandakoan, Sixth Avenue eta Twelfth Street artean.

1945

Krasnerrek *The Women* izeneko erakusketa kolektibo batean ez parte hartzea erabaki zuen; ekainean Art of This Century-n inauguratzea aurreikusita zegoen. Uste denez, gonbidapenari uko egin zion ez zuelako emakume hutsez osatutako erakusketa batean parte hartu nahi, eta nolabaiteko antipatia ziolako Peggy Guggenheimi. Ondorengo elkarrizketa batean, Krasnerrek esan zuen: “Ez nuen azaldu nahi. [Guggenheim] ez zen emakumeen oso laguna. Ez zitzaizkion emakumeak gustatzen”.

Apirilean, Samuel Kootz-ek bere galeria ireki zuen East Fifty-Seventh Street 15. zenbakian, Fernand Légerren obren erakusketa batekin. Geroago, urte horretan bertan, Hofmannek, Robert Motherwellek eta Adolph Gottlieb-ek ere Kootzekin sinatu zuten urte horretan.

Howard Putzel-ek, Guggenheimen laguntzaile ohiak, Art of This Century utzi eta bere espazio propioa ireki zuen, Gallery 67. Bere lehen erakusketa, *A Problem for Critics*, maiatzaren 14an inauguratu zen. Krasner izan zen emakumezko parte-hartzaile bakarra, eta Pollock, Mark Rothko, Arshile Gorky eta Richard Pousette-Dart-ekin batera erakutsi zuen bere obra, baita Picasso, Jean Arp eta Joan Miróekin batera ere, besteak beste.

Udan, Krasner eta Pollock Reuben eta Barbara Kadish-i batu zitzaizkien Long Island-eko South Fork-en. Hainbat aste inguru hartan igaro ondoren, Pollock eta Krasnerrek hiria utzi eta Long Islanden bizitzen jartzea erabaki zuten. Lehenago, haien lagun Harold eta May Rosenbergek etxe zahar bat erosi zuten ondoko Springs herrixkan.

Abuztuaren 6an eta 9an, Ameriketako Estatu Batuek bonba atomikoak jaurti zituzten Japoniako Hiroshima eta Nagasaki hirietan. Bigarren Mundu Gerra irailaren 2an amaitu zen.

Urriaren 25ean, Krasner eta Pollock ezkondu egin ziren New Yorkeko Marble Collegiate Church-en. May Tabak Rosenberg eta sakristaia izan ziren lekukoak, Peggy Guggenheimek Krasnerrek zeremonian parte hartzeko egin zion eskaintzari uko egin ondoren, esanez: “Ez al zaudete jada aski ezkonduak?”.

Azaroaren 5ean, Guggenheimen laguntza ekonomikoarekin, ezkonberriek egurrezko etxe bat erosi zuten Fireplace Road, Springs, Long Islanden, 5.000 USD-en truke. Geroago, Krasnerrek gogoratu zuen nola heldu zioten beren landako bizimodu berriari: “Sukaldean aritzen ginen, kontserbak egiten genituen, baratzea lantzen genuen: dena zen esperientzia berria eta ederra”.

1946

Udaberrian, Krasnerrek aurrerapen handia egin zuen bere *Irudi txikiak (Little Images)* izeneko obra sorta berriarekin: “Azkenean, kaleen grisa irekitzen hasi zen... Aldaketa handia izan zen”. Krasnerrek gogoan zuen Clement Greenbergek sortako lehenbiziko lanetako bat ikusi zuenean zera esan zuela: “goria dago. Egiten ari da [!]”.

Hans Hofmannen Mortimer Brandt Gallery-ko bakarkako erakusketaren aipamen batean, Robert Coates arte kritikariak “espresionismo abstraktuaren” nozioa erabili zuen, garaiko abstrakzio estatubatuarrarekin lotuta.

Krasner Ad Reinhardten *How to Look at Modern Art in America* tira komikoan sartu zuten, zeina ekainaren 2an agertu baitzen PM egunkarian. Banaketa zabaleko bineta horretan, Krasner De Kooningen ondoan kokatu zuen, eta horrek

agerian uzten du garai hartan bere obrak zeukan aitortza.

Northwest Coast Indian Painting erakusketarekin Betty Parsons Gallery inauguratu zen New Yorken (irailaren 30etik urriaren 19ra). Peggy Guggenheim Italiara lekualdatu eta gero, Parsons margolari espresionista abstraktuen (Pollock, Rothko eta Barnett Newman barne) jarraitzaile garrantzitsua bihurtu zen.

1947

Udaberrian, Guggenheimek Art of This Century itxi zuen eta Veneziara lekualdatu zen behin betirako; bertan erakutsi zuen bere bilduma.

Springseko bere etxean, Krasnerrek goiko gela hartu zuen lantoki bezala, eta Pollock, berriz, aletegia erabiltzen hasi zen estudio moduan.

1948

Krasner eta Pollockek zailtasun ekonomikoak zituzten, eta hargatik idatzi zion Betty Parsonsek Guggenheimi "Pollocktarren finantza egoera larriaren" berri emanez. James Johnson Sweeney-k, New Yorkeko Museum of Modern Art-eko arte-arduradunetako batek, haiei laguntzea lortu zuen, Pollocki 1.500 USD bermatuz, artea sustatzeko Eben Demarest Trust delakoaren kontura.

Udan, Krasner eta Pollockek Elaine eta Willem de Kooning gonbidatu zituzten haiekin egun batzuk Springsen pasatzera.

Uztailaren 21ean, Arshile Gorky, Krasnerrek FAPrentzat lan egin zuen garaitik ezagutzen baitzuen, bere buruaz beste egin zuen. Biek denbora asko eman zuten elkarrekin Greenwich Villageko jatetxe ezaguna zen Jumble Shop-en, arteaz, filosofiaz eta, bereziki, Picassori buruz eztabaidatzen. Gorkyri buruz, Krasnerrek maitekiro esan zuen: "Borroka asko izan nituen Arshilerekin. Bai, gurea ez zen beti eztizko bidean ibili zen harremana".

Udazkenean, Krasner "Lee Krasner" deitura erabiltzen hasi zen testuinguru publiko eta profesionalean.

Irailan, Krasnerrek *The Modern House Comes Alive 1948- 49* erakusketan parte hartu zuen, New Yorkeko Bertha Schaefer Galleryn. Artistak bere *Irudi txikien* saileko aukeraketa bat erakutsi zuen, 1943ko *Konposizioa (Composition)* eta 1946-48ko *Abstraktua, 2. zk. (Abstract No. 2)* barne, bai eta bere mosaikodun mahaietako bat ere. New York Herald Tribune-n iruzkina egiten zuen Ann Pringle-k "bikaintzat" jo zuen Krasnerren obra: kritikak haren artea goraiatzeko lehenbiziko aldia zen.

Irailan bertan, Sidney Janisek galeria bat ireki zuen East Fifty-Seventh Streeteko 15.ean, Légerren obren erakusketa batekin. Artista abstraktu estatubatuarren lana erakustez gainera, Europako margolari modernoan lanak ere erakusten zituen, hala nola Mondrian, Pierre Bonnard eta Paul Kleerenak.

1949

Martxoan Grace Hartigan margolari espresionista abstraktua, zeina bere estilo ausart eta imintziotsuagatik ezaguna baitzen, Harry Jackson artistarekin ezkondu zen Krasner eta Pollocken Springseko etxean.

Abuztuan *Life*-k erreportaje bat argitaratu zuen, honako titulu honekin: “Jackson Pollock: is He the Greatest Living Painter in the United States?” (Jackson Pollock: Estatu Batuetako pintore bizi handienaren aurrean ote gaude?). Artikuluak Pollockek New Yorkeko eszena artistikoan zeukan ospea sendotu zuen, eta izugarri lagundu zion bere obraren nazioarteko ezagutzari.

Krasner eta Pollockek *Artists: Man and Wife*-n parte hartu zuten, irailean Sidney Janisen galerian egindako erakusketan. Erakusketak beste zortzi artista bikote aurkeztu zituen, tartean zirela De Kooningtarrak, Max Ernst eta Dorothea Tanning, Picasso eta Françoise Gilot, Ben Nicholson eta Barbara Hepworth, eta Jean Arp eta Sophie Taeuber-Arp. Kritika askok emakumeak gutxietsi zituzten; *ARTnews*-eko artikulu batek honela zioen: “Lee Krasnerrek (Jackson Pollocken andreak) bere senarraren pinturak eta esmalteak hartzen ditu, eta bere lerro dramatiko eta neurrigabeak karratu txiki eta triangelu txukun eta ordenatu bihurtzen ditu”.

Urrian, East Eighth Street 39 zenbakiko *loft* batean The Club sortu zen, artisten foro bat. Kide sortzaileen artean De Kooning, Franz Kline eta Philip Pavia zeuden.

1950

Urteko lehenbiziko hilabeteetan, Krasner eta Pollock Alfonso Ossorio margolariaren etxean bizi izan ziren, Manhattango MacDougal Alley 9an, hura kanpoan zen bitartean. Martxoan, Krasner eta Pollock Springsera itzuli ziren, non Krasner bere Irudi txikiak sailetik urrundu zen, bere bakarkako lehenbiziko erakusketarako prestatzen zuen bitartean, zeina Betty Parsons Galleryn izango baitzen. Geroago, tamaina handiko obra horiek berrerabiliak edo suntsituak izan ziren.

Maiatzaren 20an, artista talde batek Metropolitan Museum of Art-eko lehendakari Ronald L. Redmond-i gutun irekia bidali zion, *American Painting Today, 1950* erakusketaren joera kontserbadorearen aurka protesta eginez. Artistak, 1951ko urtarrileko *Life* aldizkariko erreportaje batean agertu ziren Nina Lee-k egindako argazki batean, oinean “Haserrekorrak” goitizenez izendatzen zirelarik. Pollock taldearen erdian dago, eta Hedda Sterne da argazkian ageri den emakume bakarra (nahiz eta Louise Bourgeois, Mary Callery eta Day Schnabel eskultoreek ere sinatu zuten gutuna). Krasner ez zen gonbidatua izan parte hartzera: “Barney Newmanek deitu zuen, eta, telefonoa hartu nuenean, Jacksonengatik galdetu zidan. Ez zidan protestaren berri eman ere egin”.

Ekainean, Betty Parsons margolari eta eskultoreen erakusketan ageri zen Krasner. Hogeita hamahiru artistetako bat izan zen, Pollock eta bere lagun Bradley Walker Tomlin-ekin batera.

Uda partean, Le Corbusierrek Krasner eta Pollock bisitatu zituen Springsen. Arkitektoa hauen bizilagun Costantino Nivola eskultorearekin agertu zen, zeinak geroago Le Corbusierrek Pollocken obraren aurrean izandako erreakzioa kontatu baitzuen: “Gizon hau apuntatu gabe tiro egiten duen ehiztaria bezalakoa da. Baina emazteak, berak bai, talentua du: emakumeek beti dute talentu handiegia”.

1951

Urtarrilean, Pollock kiribil alkoholiko bereziki indartsu batean murgildua zegoen, eta honako hau idatzi zion Alfonso Ossoriari: “Benetan hondoa jotzen ari naiz: depresioarekin eta edariarekin”. Geroago, martxoaren 9an, Pollockek testamentua idatzi zuen eta dena Krasnerri utzi zion.

Krasnerrek eta Pollockek parte hartu zuten The Club-en *Ninth Street Exhibition* tituluarekin egin zen erakusketan, Leo Castellik komisariatua eta East Ninth Street 60. zenbakiko establezimendu huts batean egin; maiatzaren 21ean zabaldu

zituen ateak. New Yorkeko eszena artistikoaren historian mitikoa izatera iritsi zen erakusketa honek ospe handiko hainbat emakumeren lanak aurkeztu zituen, tartean Perle Fine, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Joan Mitchell eta Anne Ryan artistenak.

Urriaren 15ean, Krasnerren bakarkako lehen erakusketa inauguratu zen Betty Parsons Galleryn, Paintings 1951, Lee Krasner izenarekin. Hamalau mihise egon ziren ikusgai, baina, saltzen ez zirenez, Krasnerrek horietako asko berrerabili zituen 1955ean Stable Galleryn erakutsi zituen collageak sortzeko. Stuart Prestonek, New York Timesen, lanetako baten “eraikuntza bikain eta gogoangarria” deskribatu zuen, eta adierazi zuen nola sortzen zuen sentipen bat “harmonia formal eta kromatikoak bilatzekoa, irtenbide ukaezinak proposatzekoa baino gehiago”.

Krasner eta Pollockek bultzatua, Ossoriok The Creeks erosi zuen, East Hamptoneko jabetza bat, lehenago Albert eta Adele Herter margolariena izandakoa.

Pollockek Betty Parsons Gallerytik alde egitea erabaki zuen, ez zuelako nahikoa obra saltzen. Ondorioz, Parsonsek eskatu zion Krasnerri bera ere joan zedila handik. Bere etsimendua gogoratuz, Krasnerrek esango zuen: “la urtebete behar izan nuen kolpe hartatik sendatu eta berriro lanean hasteko [...] Galeriatik bota ninduten Jackson Pollocken andrea nintzelako”.

1952

Udan, Clement Greenberg eta haren neskalagun Helen Frankenthaler, Krasner eta Pollockekin gelditu ziren haien Springseko etxean.

Abenduan, Harold Rosenbergen “The American Action Painters” artikulua funtsezkoa argitaratu zen *ARTnews*-en, non lehenbiziko aldiz *action painting* (“ekintza-pintura”) terminoa erabili zen. Rosenbergekin zioenez, pintore abstraktu estatubatuarrek “ekiteko agertoki baten moduan ikusten dute mihisea [...] Mihisean pasatu behar dena ez da pintura bat, gertaera bat baizik”.

1953

Krasnerrek bere estudioa eranskin txiki batera eraman zuen, zeina Pollock eta biek jarria baitzuten etxearen ondoan erosi zuten akre beteko lur-sail batean. Springsera joan zirenetik, aurreneko aldia da Krasnerrek bere sortzeko lekua izan zuena.

Krasnerrek bere lan zaharretako zatiekin (tartean Betty Parsons Galleryko erakusketako mihiseetakoak) egindako collage handien sorta bati ekin zion. Artistak bere obrak zatikatzen zituen, eta horiek erabiltzen zituen oso konposizio dinamikoak sortzeko. “Ez zen erabaki bat izan, egiten ari nintzenari erreparatzen nion bitartean gertatu zen, besterik gabe”. Geroago, berak Barbara Novak-i kontatu zion obra zaharrak suntsitzeko eta berrerabiltzeko zeukan joera ikusten zuela “argitzeko era baten moduan [...] Neure baitara itzultzen banaiz, hazkunde modu bat dela pentsatu nahiko nuke”.

Eleanor Ward-ek Stable Gallery zabaldu zuen antzinako zalditegi batean, Seventh Avenue eta West Fifty-Eighth Street artean. Galeriak jarraipena eman zion *Ninth Street Exhibition*-en legatuari, New Yorkeko panorama artistiko garaikidearen onena aurkezteko urtean behingo erakusketa batekin. Erakusketa horiek 1957ra arte iraun zuten, eta parte hartu zuten artistek antolatatu zituzten, tartean De Kooning, Pollock, Franz Kline, Ad Reinhardt eta Philip Guston.

Bradley Walker Tomlin bihotzekoak jota hil zen berrogeita hamahiru urterekin. Aurreko gauean Krasnerrek eta Pollockek Springseko beren etxean antolatutako festa batean egona zen.

1954

Patsy Southgate idazleak, berriki Long Islandera bizitzera joan zelarik, Krasnerri gidatzeko eskolak eman zizkion pintura lezioen truke, eta horrek independentzia piska bat eman zion artistari.

Abuztuaren 15ean, Krasnerrek egun bateko bakarkako erakusketa bat inauguratu zuen East Hamptoneko House of Books and Music-en, Donald eta Carol Braider-ek zuzendurik. Bere *Irudi txiki* batzuk erakutsi ziren aurreneko aldiz, bere collage berriekin batera.

1955

Clement Greenbergek artikulu bat idatzi zuen *Partisan Review*-ren udaberriko ediziorako, Harold Rosenbergen *action painting* kontzeptua zalantzan jartzen zuena bere esamolde propioa proposatuz: *American-Type Painting* ("amerikar erako pintura"). Krasnerrek sutsuki erantzun zuen Greenbergen terminologiaren aurrean: "Mundu egiten nau. Eslogan bat jaurtitzen duzun unean, edozer sar dezakezu zakuan eta esloganak berekin darama: aspergarria eta probintzianoa da ideia gisa eta kontzeptu gisa, eta nik arteaz ulertzen dudanaren antitesia da".

Udan, Krasner psikoanalisi saioretara joaten hasi zen, Harry Stack Sullivan psikologo estatubatuarraren ikasle Leonard Siegel doktoarearekin.

Hans Namuth-ek abuztuaren ateratako argazki sorta batean Pollock ageri zen Krasnerren 1955eko *Kolorezko totema* (*Color Totem*) obrari eusten, zeina baita *collage* bat bere nahiz Pollocken obrako elementuz osatua.

Krasnerren bakarkako erakusketa inauguratu zen Stable Galleryn, irailaren 26tik urriaren 15era arte, eta kritikaren erantzun positiboa sortu zuen. Fairfield Porter margolari eta kritikariak *ARTnews*-en idatzi zuen: "Krasnerren arteak, naturari buruzkoa dela dirudielarik, ikuslea diseinu handi batez kontziente egin beharrean, ohartarazten du berez posibletzat joko lukeena baino handiagoa den desordena ezkutu batez". Hamar urte geroago, 1965ean Londresko Whitechapel Galleryn egindako Krasnerren atzerabegirakoaren katalogoan, Bryan Robertsonek zioen Clement Greenbergek erakusketa hura deskribatzen zuela "garai hartako eszena artistiko estatubatuarrari egindako ekarpen handi" gisa.

Geroago, Eleanor Wardek Krasnerren ausardia gogoratuko zuen erakusketa inauguratu aurreko aldian: "Esan nion [Leeri] pentsatzen nuela une egokia zela nik haren obra aukeratzeko. Hark esan zidan: 'Zuk aukeratu nire obra? Neuk aukeratu dut nire obra, eta bi solairuetan zintzilikatu dut'. Eta nik erantzun: 'Lee, orduan ez da erakusketarik izango, non ez den solairu bakar batean eta ez dudan neuk aukeratzeko'. Konturatu nintzen, behin bakarrik uzten banion nire gaineko kontrola izaten, nirekin nahi zuena egingo nuela. Oso emakume indartsua [zen]'".

1956

Udan, Krasnerrek gerora *Profezia* (*Prophecy*) izendatuko zuen margolan bat landu zuen: "Koadroak ezinegon handia sortzen zidan, eta Jacksoni deitu nion ikus zezan. Margolan ona zela, eta buelta gehiago ez emateko, aurrera jarraitzeko esan zidan, beste bat egiteko".

Pollocken alkoholismoak txarrera egin zuen, eta abentura bat hasi zuen Ruth Kligman-ekin. Uztailean, Krasnerrek ultimatum bat eman zion, eta esan zion bakarrik joango zela bere lagun Paul eta Esther Jenkins bisitatzeko Europara egin asmo zuten hiru asteko bidaiara.

Parisen, Krasnerrek aspaldiko lagun batzuk bisitatu zituen, hala nola, John Graham eta Betty Parsons, eta bildu zen Charles Gimpel, Rene Drouin eta Michel Tapié arte-salerosleekin. Geroago, Krasnerrek gogoratuko zuen Chartresko katedrala eta Louvre-ko pinturaren maisu handiak ikusteak beregan izan zuen eragina, esanez “harri bihurturik utzi” zutela honako hiru margolan hauek: Paolo Uccello-ren *San Romanoko gudua* (*Battaglia di San Romano*, 1435–40 ingurukoa); Andrea Mantegna-ren *San Sebastian* (*San Sebastiano*, 1480 ingurukoa), eta *Carpioko kondesa*, *La Solanako markesa* (*La condessa del Carpio, marchesa de La Solana*, 1794–95), Francisco de Goyarena. Krasner, Charles eta Kay Gimpelen etxera joan zen Ménerbes-era, eta han Helen Frankenthaler aurkitu zuen. Douglas Cooper artearen historialari britainiarra ere ikusi zuen Mentonen, Frantziako Rivieran.

Abuztuaren 12an, igandearekin, Krasner Parisera itzuli eta berehala, Clement Greenbergek telefonoz eman zion Pollocken heriotzaren berri. Abuztuaren 11ko gauean, Pollockek autoz irten zuen Ruth Kligman eta haren lagun Edith Metzger-ekin eta Fireplace Road-en bazterra jo zuen gehiegizko abiaduraren ondorioz. Kligman bakarrik atera zen bizirik. Krasner New Yorkera itzuli zen gau horretan bertan eta Barnett Newmanek eta Annalee emazteak jaso zuten aireportuan. Pollocken hileta abuztuaren 15ean egin zuten Springs Chapel-en. Green River hilerrian lurperatu zuten, Springsen.

Urrian, Krasnerren bi lagun, Charlotte Park-ek eta James Brooks-ek osatutako artista bikotea, Springsen geratu ziren berarekin. Haiek alde egin ondoren, hilabete batzuetan Fritz eta Jeanne Bultmanen etxera joan zen bizitzera, Manhattango East Ninety-Fifth Streetera, B. H. Friedman arte kritikariarekin eta haren emazte Abbyrekin denboraldi bat igaro aurretik. Krasnerrek bertan igaro zuen Gabon gaua Helen Frankenthaler, Betty Parsons, Robert Motherwell eta Philip Guston eta haren emazte Musarekin.

New Yorkeko Museum of Modern Art-en egin zen Pollocken hil ondorengo atzerabegirakoa abenduaren 19an hasi eta otsailaren 3an amaitu zen. Krasnerrek aktiboki hartu zuen parte antolakuntzan.

1957

Uda partean, Krasnerrek Pollocken Springseko aletegiko estudioa bereganatu zuen.

Springsen bakarrik bizitzeko gai ez zenez, Krasner Manhattanera itzuli zen udazkenean, eta bizitza landaren eta hiriaren artean banatzea erabaki zuen, eta East Seventy-Second Street 147ko etxebizitza batean alokairu kontratua sinatu zuen bi urterako.

Alfonso Ossoriok, John Little-k eta Elizabeth Parker-ek Signa Gallery inauguratu zuten East Hamptonen, inguruko lehen galeria komertziala, New Yorkeko eszena artistikoaren abangoardiako artista garaikideen lanak erakusteko asmoarekin. Inaugurazioko erakusketak hogeita bederatzita artistaren lanak aurkeztu zituen, Krasner barne zela.

1958

Otsailean, Krasnerren azken margolanak bakarkako erakusketa batean ikusgai egon ziren New Yorkeko Martha Jackson Galleryn. Erakutsitako hamazazpi lanak, guztiak 1956 edo 1957koak, honako hauek izan ziren: *Entzun* (*Listen*), *Lurraren berdea* (*Earth Green*), *Udaberriko joa* (*Spring Beat*), *Urgoiti* (*Upstream*), *Eguzkitako emakumea I* (*Sun Woman I*), *Urtaroak* (*The Seasons*), *Besarkada* (*Embrace*) eta *Jaiotza* (*Birth*). *Time* aldizkariak Krasnerri jasotako hitz batzuk aipatzen zituen: “Pintura bereziak dira niretzat. Oso garai zailetik datoz, hil edo biziko garai batetik”. Erakusketak arreta handia jaso zuen prentsaren aldetik, Stuart Prestonek *New York Times*-en egindako aipamena nabarmentzen delarik: “Lee Krasnerren pintura abstraktu berri eta erraldioen ausardiak [...] erronka gogorra suposatzen du ikusmenarentzat [...] Pintura sentiberak, sentsualak eta oldarki apaingarriak dira, eta artista bere konposizioak zuzentzen ari dela nabarmentzen dute,

ez bakarrik materialari errenditzen edo automatismoari bidea libre uzten”.

Apirilean, Krasnerren lana *International Art of a New Era* erakusketan sartu zuten; erakusketa hura Michel Tapiék antolatu zuen Gallery of Takashimaya-n, Osakako Arte Jaialdirako, Japonian. Krasnerrek *Urtaroak* (1957) eta *Arrosa-gorria* (*Rose Red*) aukeratu zituen erakusketarako.

B. H. Friedman garai hartan lehendakariordea zen Uris Buildings Corporation-en (Percy eta Harold Uris osaba-izeben jabetzakoa zen higiezin enpresa bat), eta Krasnerri enkargatu zion enpresak Manhattango erdialdean zuen egoitzarako tamaina handiko bi mosaiko-panel diseinatzea. Krasnerrek bere iloba Ronald Stein izan zuen laguntzaile, baina murala langile talde batek egin zuen, artistaren begiradapean, araudi sindikalak hala aginduta. Berak bazuen eskarmentua, WPAko garaitik, eskala monumentalean lan egiten: “Uris Brothers-en eraikinean, Manhattango erdialdean, laurogeita sei oin luzeko mosaiko bat egin behar izan nuenerako, eskala hori ez zen batere berria niretzat. Pollock ezagutu baino askoz lehenago ere eskala horretan lan egina nintzen”.

Uda horretan Friedmanen anaia Sanford, nobelagilea, eta haren bikotea, Richard Howard poeta, Springseko aletegi txikian bizi izan ziren, orain apopilo etxe gisa funtzionatzen baitzuen.

1959

Krasnerren ama hil zen. Heriotza horrek, Pollockena gertatu eta laster, Krasner depresio sakon batean sartu zuen. “Ezin izan nuen dolua neure erritmoan egin”, esan zuen geroago.

Krasnerrek *Arrea* (*Umbra*) saila deitu zuen obra multzo berri bat hasi zuen. Pinturetako batzuk Springseko aletegian sortu zituen; beste batzuk, New York hirian. Guztiak gauzez eginak daude, argi artifizialarekin, Krasnerrek insomnio kronikoa baitzuen. Richard Howardek “doluzko” irudi gisa deskribatzen zituen, horietako bakoitza “gaueko bidaia” batean sortua litzatekeelarik.

Clement Greenbergek ez zuen gustukoa Krasnerren obra berria hartzen ari zen norabidea, eta haserretu egin zen berarekin; horrek French & Company galerian aurreikusita zeukan bere lanaren bakarkako erakusketa bertan behera uztea eragin zuen. Geroago gogoratuko zuen bezala: “Barru-barruraino ari [nintzen] sartzan erraza ez atsegina ez zen zerbaitetan... Bueno, hainbeste gauza gertatzen ari ziren: nire ama garai hartan hil zen. Gauza asko gertatzen ari ziren, Jacksonen heriotzagatik tristuraz gainera. Elementu asko zeuden: Greenbergen erakusketa, French & Co-n programatutakoa, bertan behera. Eta koadro horiek martxan jada”.

Krasnerrek New Yorkeko Howard Wise Galleryrekin kontratua sinatu zuen.

Uztailaren 18an, Jack Kerouac Krasnerrek Springsen ematen zuen festa batean azaldu zen bat-batean, bere segizioarekin batera, eta esan zuen: “Festa irekia zela uste nuen”; Krasnerrek erantzun zion: “Ez hain irekia”.

Lee Krasner Paintings: 1947–59 erakusketa inauguratu zen Signa Galleryn (uztailaren 24tik abuztuaren 20ra). Erakusketak bere baitan hartu zituen *Irudi txikiak* saileko aukeraketa bat, eta orobat *Kornukopia* (*Cornucopia*, 1958) eta *Arnasa* (*Breath*, 1959) lanak.

Udan, Krasnerrek David Gibbs galerista eta arte-merkataria ezagutu zuen, eta Pollocken ondarea administratzen laguntzeko eskatuko zion.

1960

Udan, Krasnerrek Louise Elliott Rago-ri eman zion bere lehenbiziko elkarrizketa, izanik hura bigarren hezkuntzako irakasle bat School Arts-entzat “jendeak zergatik sortzen duen” gaiaz idazten zuena. Krasnerrek esan zion: “Obsesionatuta nago neure burua ezagutzen saiatzearekin, gero beste batzuekin komunikatzeko. Pintatzea ez da bizitzatik aparteko gauza. Gauza bera da. Bizitzeko gogorik dudan galdetuko balidate bezala da. Nire erantzuna baiezkoa da, eta horregatik margotzen dut”.

Exhibition of Recent Paintings by Lee Krasner erakusketa zabaldu zen Howard Wise Galleryn (azaroaren 15etik abenduaren 10era). Arrea saileko margolanak erakutsi zituen han Krasnerrek.

1961

John Graham, Krasnerren aspaldiko laguna, Londresen hil zen.

1962

New Work by Lee Krasner erakusketa inauguratu zen Howard Wise Galleryn (martxoaren 6tik 30era). Arrea saileko margolanak bildu zituen erakusketak.

Gabon gauean, Ronald Stein eta haren emazte Frances-ekin afaltzen ari zela, East Hamptonen, Krasnerrek garun isuria izan zuen. New Yorkeko Saint Luke's Hospital-en kirurgia egin ondoren, Adams hotelean geratu zen oneratzeko Krasner, Upper East Side-n.

1963

Maiatzaren 6an, Denver-eko International House-n, Coloradon, *Hans Hofmann and His Students* erakusketa inauguratu zen; 1965eko apirilaren 11ra arte AEBn zehar ibili zen.

Ekainean, Howard Wise Galleryrekin zuen kontratutik libre geratu zen Krasner. Zalantzan jarri zuen Wisek bere karrerarekin zuen konpromisoa, hark uko egin baitzion Londresko bere hurrengo atzerabegirakoaren bidalketa gastuak ordaintzeari. Krasner Springsera itzuli zen uda pasatzera. Main Streeten, East Hamptonen, paseatzen ari zen bitartean, zorabiatu eta erori egin zen, eta eskuineko besoa hautsi zuen. Nahiz eta beso nagusia orain igeltsutan eduki, lanean jarraitu zuen, pintura hoditik zuzenean mihisearen gainean aplikatuz, eskuineko eskuko hatz-mamiak erabiliz ezkerreko eskuaren mugimenduak gidatzeko. Mihise horiek beren *Oinarrizko saila (Primary Series)* berria sortzen lagundu zioten, non kolorea berriz ere bere pinturan sartu baitzen.

Emakumeek judaismoan duten rolari buruzko antzinako polemikarekin jarraituz, Barnett Newmanek Krasnerri galdetu zion ea ikusi zuen berak egindako sinagoga baten diseinua, Jewish Museumen ikusgai zegoena *Recent American Synagogue Architecture* erakusketan (urriaren 6tik abenduaren 8ra). Horrek eztabaida bukatuko zuela zioen. Krasnerrek gogoan zuen elkarrizketa hori: “Galdetu nion: ‘Tira, non daude emakumeak zure sinagogan?’. ‘Ikusiko duzu eta ulertuko duzu!’ —erantzun zidan— ‘aldarearen gain-gainean!’. Eta nik erantzun nion: ‘Ezta pentsatu ere. Aldarearen gainean esertzen bazara, sakrifikatu egiten zaituzte. Nik korridoreko aurreneko eserleku librea nahi dut”.

1965

Iraillean, Londresko Whitechapel Galleryn inauguratu zen Krasnerren *Lee Krasner: Paintings, Drawings and Collages* atzerabegirakoa, Bryan Robertsonek komisariatua. Arts Council of Great Britain-ek kudeatu zuen erakusketaren ondorengo ibilbidea: Ferens Art Gallery, Hull; Victoria Street Gallery, Nottingham; City Art Gallery, Manchester; Arts Council Gallery, Cardiff; eta City Art Gallery, York. *Herald Tribune*-ren Parisko edizioan, Sheldon Williamsek idatzi zuen erakusketak “merezi duen estatusa ematen [diola Krasnerri]”, eta erantsi zuen “publiko britainiarra apurka-apurka Estatu Batuetatik pop edo hard-edge orbanduna itzaroteko programatua izan den garai honetan, atsegina [dela] Lee Krasner bezalako artista on bat aurkitzea, bide tatxistatik aldaratu gabe jarraitzen baitu”. John Russellek, bere aldetik, “esperientzia bizigarri” moduan kalifikatu zuen atzerabegirakoa.

Lee Krasner, Gouaches and Drawings erakusketak Detroitoko Franklin Siden Gallery-n zabaldu zituen ateak (azaroaren 8tik 27ra).

1966

Krasner New Yorkeko Marlborough-Gerson Gallery-ra batu zen.

1967

Otsailean, Alabamako Unibertsitatean, Tuscaloosa-n, *Paintings by Lee Krasner* inauguratu zuen, bakarkako erakusketa bat, hogeita hiru mihise handi zekartzana. Krasnerrek astebete eman zuen campusean bizitzen, artista egoiliar gisa.

Krasnerrek gero eta denbora gehiago pasatzen zuen Manhattanen, eta East Seventy-Ninth Street 180. zenbakian pisu bat erosi zuen logela erraldoi batekin eta hura bere estudio bihurtu zuen.

Krasnerrek *In Memory of My Feelings: a Selection of Poems by Frank O'Hara* liburuan parte hartu zuen. New Yorkeko Museum of Modern Artek argitaratu zuen Bill Berkson poeta editore zelarik. Liburuak O'Hara oroitzen zuen, Museum of Modern Arteko arte kritikaria eta Museoko arte-arduraduna izandakoa, aurreko urtean istripu batean hil zena. Horretarako, hark idatzitako poemak aukeraketa bat ilustratzeko berak ezagutzen zituen hogeita hamar artista gonbidatu zituen museoak.

Ad Reinhardt abuztuaren 30ean hil zen eta Green River hilerrian lurperatu zuten. Krasnerrek bere Springseko etxean antolatu zuen hil-beila.

1968

Martxoan, Krasnerrek bere obra berriaren lehen erakusketa egin zuen Marlborough-Gerson Galleryn: *Lee Krasner Recent Paintings*. Krasnerren lanen lehenbiziko erakusketa izan zen mugimendu feminista hasiberriaren testuinguruan asko nabarmendu zena.

Apirilean, Krasnerrek Jorge Luis Borges entzun zuen bere obra irakurtzen YM-YWHA-n, New Yorkeko poesia areto garrantziko batean. Bere *Ficciones* eta *Laberintos* liburuak berriki argitaratuak ziren AEBn (Grove Press, New York, 1962). “Lehenengoan Borges entzutera joan nintzen. Tira, benetako gozamina izan zen: ez dut egia berriak aurkitzen, baina atsegina da egia errepikatuak entzutea. Baieztapen eder bat ematen dizu, benetan ederra”.

Kaligrafia eta eskuizkribu argituekiko zeukan interesak darama Krasner *Kellseko Liburua*-ri buruzko hitzaldi sorta batera New Yorkeko Morgan Library-n, Meyer Schapiro arte historialaria zelarik hizlaria.

1969

Krasnerrek kolorezko esperimendu kaligrafiko txikiz osatutako lau sail sortu zituen, urkolorearekin eginak Long Islandeko Douglass Morse Howell artistak eskuz egindako paperean. Sailek izena zuten *Lurra (Earth)*, *Ura (Water)*, *Hazia (Seed)* eta *Hieroglifikoak (Hieroglyphs)*.

William Rubin komisarioak New Yorkeko Museum of Modern Art antolatutako *The New American Painting and Sculpture: The First Generation* erakusketan (ekainaren 18tik urriaren 5era) parte hartu zuen emakumezko artista bakarra izan zen Krasner.

Udan, Mark Patiky-k, Frances Steinen neba gazteenak, Krasnerri margotzen ari zen bitartean egindako lehenbiziko argazkiak atera zizkion Springseko bere estudioan margotzen ari zela. *Erretratua berdez (Portrait in Green)* bihurtuko zen horretan lan eginez erretratatu zuen Patiky.

Irailaren 27an inauguratu zen Marlborough-Gerson Galleryn *Lee Krasner: Recent Gouaches* erakusketa, eta urriaren 18ra arte iraun zuen. Erakusketa San Frantziskoko Reese Palley Galleryra joan zen gero. *San Francisco Chronicle*-n Alfred Frankenstein-ek idatzi zuen: "Krasnerren lanak [...] hainbesteko indarra, aberastasuna eta nortasuna dauka, ezen norbera galdezka hasten baita, kasu honetan, nork nori eragin dion".

1971

ARTnews-en urtarrileko edizioan Linda Nochlin-en "Why Have There Been No Great Women Artists?" saiakera iraultzailea argitaratu zen. Artikuluak emakume artistek historian zehar jasan dituzten ezkutuko oztopo instituzionalak argitarara ateratzea zuen helburu, eta eragin sakona izan zuen panorama artistikoan eta arte feministaren historian.

1972

Apirilaren 12an, Krasnerrek Women in the Arts izeneko talde batekin bat egin zuen eta pikete batean parte hartu zuen New Yorkeko Museum of Modern Art, honek emakume artistak baztertzeko zuten moduaren kontra protesta egiteko. Taldean hirurehun manifestari inguru bildu ziren, eta emakume artisten obraren erakusketa bat egitea eskatzen zuten Brooklyn, Metropolitan, Whitney eta Guggenheim museoetan, baita Museum of Modern Art ere. Manifestarien artean Louise Bourgeois eta jatorri greziarreko Chryssa artista zeuden.

Krasnerrek Pollocken ondarea eta artxiboak Eugene Victor Thaw bildumagile eta merkataritari laga zizkion (Krasner hil ondoren, Thaw haren ondarearen betearazlea ere bihurtu zen, eta Pollock-Krasner Foundation izeneko sortzen lagundu zuen). "Orain, berriz ere, Lee Krasner pintorea izaten kontzentratu naiteke".

Ekainean, Barbara Rose arte-arduradunak *Vogue* aldizkarian historia egingo zuen elkarrizketa argitaratu zuen: "American Great: Lee Krasner". Horretan Krasnerrek gezurtatu egin zuen Pollock figura agintzaile eta despotiko gisa irudikatzen zuen estereotipo zabaldua, eta batera egon ziren bitartean elkarrentzat zeukaten miresmena eta errespetua nabarmendu zituen. Hala zioen: "Artista bat naiz, ez 'emakume artista bat', ez 'artista estatubatuar bat'".

1973

Apirilean, Marlborough Gallery-k (lehenago Marlborough-Gerson Gallery) *Lee Krasner: Recent Paintings* erakusketa

inauguratu zuen (apirilaren 19tik maiatzaren 12ra), Krasnerren mihise berrien lehenbiziko erakusketa publikoa. Bertan, azken bi urteetan egindako hamabi margolan aurkeztu zituen, tartean *Palingenesia* (*Palingenesis*), *Maiuskula* (*Majuscule*) eta *Berde gorakorra* (*Rising Green*). Kritikak ondo hartu zuen erakusketa. *New York Times*-en Hilton Kramer-ek “ikusitako Krasner andrea obraren erakusketarik onena” bezala deskribatu zuen, eta Barbara Rosek “aurrerapen” gisa kalifikatu zituen mihiseak.

Twenty-One over Sixty erakusketak East Hamptoneko Guild Hall-en zabaldu zituen ateak (uztailaren 21etik abuztuaren 12ra). Nahiz eta Krasner izan hasiera batean erakusketaren kontzeptua iradoki zuena, geroago nozio horri buruz zituen zalantzak adieraziko zituen: “Orain nahiago nuke ideia hori hasieratik inoiz izan ez banu. Ameriketako Estatu Batuetako gazteriaren irudiaz aspertu egiten dela bat, hori besterik ez da. Egoitza auzoak eta Hollywood dira, dena batera. Hirurogeiko hamarkadan hasi zen, nik hirurogeiko hamarkada antzua deitzen dudana horretan. Hogeita hamabost urte betetzen dituzunerako erakusketa garrantzitsurik izan ez baduzu, ez zara inor”.

Azaroan, Whitney Museum of American Art-ek aurkeztu zuen *Lee Krasner: Large Paintings* (1974ko azaroaren 13tik urtarrilaren 6ra). Krasnerrek New Yorkeko museo handi batean egindako bakarkako lehenbiziko erakusketa izan zen. Marcia Tucker-ek komisario lanetan jardun zuen eta aurreko hogeitaz urteetako hemezortzi lan erakutsi zituen, horien artean *Urtaroak* (*The Seasons*, 1957), *Ikaraldi polarra* (*Polar Stampede*, 1960) eta *Gea* (*Gaea*, 1966).

1974

Martxoan, Miriam Schapiroren Arte Feministako Programako ikasleek, California Institute of the Arts-en, Krasnerri eskatu zioten “emakume artista gazte bati” gutun bat idaztea. Krasnerrek erantzun zien Cindy Nemser-ekin 1973an egindako elkarrizketa batetik egokitutako aipu batekin: “Denborari dagokiola planteatuz gero, iragan-orain-etorkizunei loturik, eta batasun baten eran ulertzen baldin badituzu, ohartuko zara pendulua etengabe kulunkarazten duzula orainean egoteko [...] Uste dut ordena bat dagoela, baina ez da hobe, hobe, hobereena. Ez dut sinesten eskala klase horretan”.

Martxoan bertan, Miami-Dade Community College-k aurkeztu zuen *Lee Krasner, Selections from 1946–1972*. Erakusketa Glenside-ko (Pennsylvania) Beaver Collegera joango zen gero, eta baita Charlestongo (Hego Carolina) Gibbes Art Galleryra ere.

1975

Gene Baro arte kritikariak antolatutako *Lee Krasner: Collages and Works on Paper, 1933–1974* erakusketak urtarrilean ireki zituen ateak Washington DC-ko Corcoran Gallery of Art-en. Erakusketa gero Pennsylvania State University Museum of Art-era joan zen, eta baita Massachusettsko Brandeis Unibertsitateko Rose Art Museumera ere.

Uztailean, Krasnerrek egonaldi bat hasi zuen Marge Schilling-en artista-konferentzian, Rhode Islandeko Dune Home Cottage-n.

Krasnerrek Springseko Ashawagh Hall-en antolatutako *Women Artists Here and Now* izeneko erakusketa kolektiboan parte hartzeko gonbidapenari uko egin zion. Erakusketak iraun zuen bitartean, abuztuaren 29an zehazki, Carolee Schneemann performance-artista feministak *Barruko bilkaria* (*Interior Scroll*) bere obra nagusia antzeztu zuen.

New Yorkeko Marlborough Prints and Drawings Gallery-k *Works on Paper: 1937–39* erakusketa inauguratu zuen, eta azarora arte iraun zuen.

1976

Ekainean, Krasnerrek Marlborough Gallery utzi eta New Yorkeko Pace Gallery-rekin bat egin zuen, eta, horrela, Pacek ordezkaturako hirugarren emakumea bihurtu zen, Louise Nevelson eskultore monokromatikoarekin eta Agnes Martin margolari abstraktuarekin batera.

Women Artists: 1550–1950 erakusketan parte hartu zuen Krasnerrek (1977ko abenduaren 21etik martxoaren 13ra), Linda Nochlin eta Ann Sutherland Harris komisario izan zirelarik, Los Angelesko County Museum of Art-en. Erakusketa Texasko Unibertsitateko University Art Museumera (Austin), Pittsburgheko Unibertsitatera eta Brooklyn Museumera ere eraman zuten.

1977

Otsailan Pace Galleryk *Eleven Ways to Use the Words to See* erakusketa inauguratu zuen (otsailaren 19tik martxoaren 19ra). Erakusketan aurkeztu ziren formatu handiko hamaika collageak Krasnerrek 1937 eta 1940 bitartean Hofmann Schoolentzat egindako ikatz-zirizko marrazki pila baten ustekabeko aurkikuntzaren emaitza dira. Krasnerrek marrazki horiek moztea eta berrerabiltzea erabaki zuen, *New York Times* egunkariko kritikari Grace Glueck-ek “oraina iragana irensten” hitzekin deskribatu zuen estrategia erabiliz.

New Yorkeko Museum of Modern Arteko *Extraordinary Women* erakusketan sartu zuten Krasner (uztailaren 22tik irailaren 20ra). Hannah Höch, Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp, Natalia Goncharova eta Suzanne Valadon-en lanak ere aurkeztu zituen erakusketak.

Henri Matisse: Paper Cut-Outs erakusketa bisitatu zuen Krasnerrek Detroit Institute of Arts-en (1978ko azaroaren 23tik urtarrilaren 8ra); Washington DC-ko National Gallery of Art-en irailaren 10etik urriaren 23ra egon ondoren eramana izan zen hara.

1978

Abstract Expressionism: The Formative Years erakusketak, Gail Levin eta Robert Hobbs-ek komisariatua, atek ireki zituen Cornell Unibertsitateko Herbert F. Johnson Museum-en, Ithacan, New Yorken (martxoaren 30etik maiatzaren 14ra). Krasnerren *Irudi txikiak* eta 1934 eta 1941 artean egindako lanek leku nabarmena hartu zuten. Erakusketa Tokioko Seibu Museumera (ekainaren 17tik uztailaren 12ra) eta New Yorkeko Whitney Museum of American Artera (urriaren 5etik abenduaren 3ra) mugitu zen ondoren. Aurreneko erakusketa handia izan zen hori Krasnerrek lehenbiziko belaunaldiko espresionista abstraktu gisa izan zuen garrantzia aitortzen zuena, eta baita gerra aurretik modu abstraktuan lan egin zuen New Yorkeko artista bakarrenetako izan zela azpimarratzen zuena ere. Geroago, Hilton Kramerrek honako hau esan zuen: “Mugimenduaren historian ohorezko postu bat eman zion lehen erakusketetako bat izan zen”.

Barbara Roseren *Lee Krasner: The Long View* dokumentala estreinatu zen. *Abstract Expressionism: The Formative Years* erakusketan proiektatu zen Whitney Museumen.

Irailaren 23an, *Lee Krasner: Works on Paper, 1938 to 1977* erakusketak zabaldu zituen atek Houstongo Janie C. Lee Galleryn.

1979

New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-eko *Hans Hofmann as Teacher: Drawings by His Students* erakusketan sartu zuten Krasner (urtarrilaren 23tik martxoaren 4ra). Gero Massachusettseko Provincetown Art Association and Museumera eraman zuten erakusketa (1980ko abuztuaren 1etik 1980ko urriaren 12ra).

Otsailaren 3an Pace Galleryk *Lee Krasner Paintings 1959–1962* inauguratu zuen, eta martxoaren 10era arte iraun zuen. Erakusketak Krasnerren *Arrea (Umber)* saileko obrak aurkeztu zituen, 1960ko hamarkadaren hasieran Howard Wise Galleryn erakutsi ziren bezala.

Azaroaren 28an, Krasnerrek gutun bat jaso zuen Women's Caucus for Art-eko lehendakari Lee Anne Miller-engandik, eta bertan jakinarazi zitzaien Outstanding Achievement in the Visual Arts saria jasotzeko aukeratu zutela, "pintore gisa egindako ekarpen bikaina" aintzat hartuta. Beste saridun batzuk Anni Albers eta Louise Bourgeois izan ziren. Saria onartzeko hitzaldian (Gail Levinek irakurria), Krasnerrek zera zioen: "Benetan pozik nago eta ohorea da niretzat Women's Caucus for Art-eko sari hau jasotzea. Hala ere, espero dut iritsiko dela sari hau gizon eta emakumeen aintzatespen bateratua bihurtzeko eguna. Azken aldia jaso dudana aitortza berantiar hau, neurri handi batean, mugimendu feministak egin duen kontzientziazio lanari zor zaio, zeina baita, nire ustez, gure garaiko iraultzarik handiena. Eskerrik asko".

1980

Martxoan, Stony Brook Foundation-ek Distinguished Contributions to Higher Education saria eman zion Krasnerri. Sariak honako hau dio: "Artista ospetsu ugari ikasi dute zuek. Azkenean, kritikoei zure presentziaren berria zabaldu dute. Eta orain Lee Krasner margolaria artista original eta ospetsu gisa sendotzen da berezko eskubidez, Jackson Pollock margolari handi zenduarien legatuaren administratzaile eraginkor eta saiaturia izateaz gainera [...] Lorpen horiek guztiak artearentzako debozio sendo bat daukate oinarrian".

Lee Krasner, Recent Works on Paper erakusketak atek ireki zituen Tower Galleryn, New Yorkeko Southamptonen (abuztuaren 16tik 29ra).

1981

Otsailaren 7an, Janie C. Lee Gallery-k *Lee Krasner: Paintings 1956–1971* erakusketa inauguratu zuen.

Pace Gallery-k *Lee Krasner / Solstice* erakusketa antolatu zuen (martxoaren 20tik apirilaren 18ra).

Irailean, Guild Hall-ek *Krasner / Pollock: a Working Relationship* erakusketa inauguratu zuen, Barbara Rosek komisariatua (irailaren 8tik urriaren 4ra). Erakusketa New Yorkeko Unibertsitateko Grey Art Gallery and Study Center-era joan zen gero (azaroaren 3tik abenduaren 12ra). Krasnerrek aitortu zuenez, "[erakusketa] tranpa beldurgarria bihurtu zitekeen niretzat artista gisa. Jakinaren gainean nago. Kontu guztiak dakizkit. Baina bost axola izan zait. Neure baitatik ikusi nahi dut, neure begiekin [...] ez baitut inoiz neure begiekin ikusi, eta neure begiekin ikusi arte ez dut jakingo zertaz ari diren. Eta jakinmin amaigabea dudanez, jendearen batezbestekotik oso gorakoa, bost axola zait zein den haien erreakzioa". Izan ere, kritikaren erantzuna positiboa izan zen, eta aipamenetako batek, William Pellicone-renak, honako hau esan zuen: "Agerian geratu den errebelazioa da Lee Krasnerrek Pollocki dena eman ziola Krasnerrek berak talentu handiagoa zuelako, eta azkenean Pollockek suntsitu egin zuela Krasnerren benetako bidea, ar basaren goragoko indarragatik [...] Guild Halleko erakusketak Krasner eta Pollocken arteko loturaren erabateko berrebaluazioa eskatzen du".

Urte amaiera aldera, Krasnerrek Pace Gallery utzi zuen, honako hau esan ondoren: "Inoiz ez dugu borrorik izan. Lagunak izaten jarraitzen dugu. Baina gogoan dut Pierre Matisse arte merkatariak esandakoa: 'Artistak dira nire galeria sortu

duinak'. Arne [Glimcher-ek], aldiz, uste du galeria dela artistak egin dituena, eta hori eragozpen larria da. Ez nintzen eroso sentitzen han". Krasnerrek New Yorkeko Robert Miller Gallery-rekin bat egin zuen. Robert Miller aspaldiko adiskide bat da, Krasnerren estudioko kudeatzaile lanetan aritutakoa.

1982

Urtarrilaren 11n, Krasner Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres izendatu zuen. Saria Jack Lang Frantziako Kultura ministroak eman zion, Parisko Centre Pompidou-ko Musée National d'Art Moderne-n Pollocken atzerabegirakoa inauguratu baino egun batzuk lehenago, Krasnerrek ahalbidetu baitzuen erakusketa hura haren legatutik egindako mailegu handiei esker.

Urriaren 11n, Robert Miller Galleryn hasi zen Lee Krasnerren inaugurazio erakusketa: *Paintings from the Late Fifties* (urriaren 26tik azaroaren 20ra). Ikusgai zeuden obren artean zeuden *Izotz-urtzea* (*Thaw*, 1957), *Kornukopia* (*Cornucopia*, 1958) eta *Zezena* (*The Bull*, 1959).

1983

Urriaren 27an, Krasnerren hirurogeita hamabosgarren urtebetetze egunean, *Lee Krasner: a Retrospective* erakusketak atekak zabaldu zituen Houstongo Museum of Fine Arts-en, 1984ko urtarrilaren 8ra bitartean. Barbara Rosek komisariatutik eta 152 margolan eta marrazkirekin, erakusketa, ondoren, San Francisco Museum of Modern Art, Virginiako Norfolkeko Chrysler Museum of Art, Arizonako Phoenix Art Museum eta New Yorkeko Museum of Modern Artera mugitu zen.

1984

Krasner ondoezik sentitzen zen eta ez zen joan San Francisco Museum of Modern Arteko bere atzerabegirakoaren inauguraziora (otsailaren 16tik apirilaren 14ra).

Charcoal Drawings from 1938–1940 erakusketa inauguratu zen Robert Miller Galleryn (martxoaren 5etik 30era).

Maiatzaren 20an, New Yorkeko Stony Brook Estatu Unibertsitateak *honoris causa* doktore izendatu zuen Arte Ederretan *in absentia*.

Ekainaren 14an, Women Artists Visibility Event izeneko elkarretaratze batek lauhun manifestari inguru bildu zituen New Yorkeko Museum of Modern Arterekin zabaldu zuten *An International Survey of Painting and Sculpture* erakusketan emakume artisten ordezkaritza eskasa salatuz. Manifestarien pankartek eta banderak Museoaren erretorika bera parodiatzen zuten, berririkiera handiaren harira: "Museum of Modern Art Opens but Not to Women Artists" ("Museum of Modern Art zabaldu da, baina ez emakume artistentzat").

Ekainaren 19an, Krasner Manhattaneko New York Ospitalean hil zen. Bere hileta, Ruth ahizpa txikiak antolatua, uztailaren 25ean egin zen Long Islandeko Sag Harbor-en. Springseko Green River hilerrian lurperatu zuten artista, Pollocken ondoan. Hilariak Springseko haien etxearen aurrean zeuden gatzagetan zegoen landu gabeko harri berarekin eginak daude.

Irailaren 17an, William Lieberman arte-arduradun ospetsuak orogarrizko ekitaldi bat antolatu zuen Metropolitan Museum of Arteko Medieval Sculpture Court-en. Parte hartu zuten hizlarien artean egon ziren Susan Sontag idazlea, Robert Hughes arte-kritikaria eta Edward Albee antzerkigilea. Sontagek nabarmendu zituen haren "adiskidetasunerako

talentua, benetako bizitasuna eta esperientziara irekitako izaera”.

Abenduaren 19an, New Yorkeko Museum of Modern Art-en *Lee Krasner: a Retrospective* erakusketa inauguratu zen. Erakusketa 1985eko otsailaren 12ra arte egon zen zabalik. Krasner Museo horretan bakarkako erakusketa bat egitea lortu zuen emakume artista apurretako bat izan zen.

Atzerabegirako horrekin batera, erakusketak inauguratu ziren Brooklyn Museumen (*Lee Krasner, Works on Paper*, abenduaren 20tik 1985eko otsailaren 25era) eta Krasnerren *alma mater* izan zen Cooper Unionen (*Lee Krasner: The Education of an American Artist*, 1985eko urtarrilaren 16an irekia).

1985

Ekainaren 23an, juduen tradizioari jarraiki, Krasnerren hilarria agerrarazi zuten hil eta urtebetera.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL
Egokitzapena: Guggenheim Bilbao Museoa]

Oharrak

Hitzaurrea

1. Richard Howard, “Lee Listening”, *Grand Street*, 4. alea, 1. zk., 1984ko udazkena, 183–86. or.

Bere horretan utzi da jatorrizko bertsiotan zegoen letrakera etzan enfatikoa. [itzuli]

2. *Ibid.*, 186. or. [itzuli]
3. Ikus Bryan Robertson, *Lee Krasner: Paintings, Drawings and Collages* erakusketaren katalogoa, Londres: Whitechapel Gallery, 1965. [itzuli]
4. Howard, “Lee Listening”, 183. or. [itzuli]

Arnasa hartzea eta bizirik egotea

Epigrafea: Lee Krasner, hemen aipatua: Seckler, Dorothy, “Oral History Interview with Lee Krasner”, 3. saioa, apirilak 11, 1968, Lee Krasner Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC (hemendik aurrera, “LK Papers”), or. g.

1. Edward Albee-k Lee Krasnerren hiletan egindako mintzaldiaren kopia, Jason McCoy-ri 1984ko urriaren 4an bidalia, 1. or. Archives of the Library of Congress, Washington DC. [itzuli]
2. Londresko Whitechapel Gallery-n 1965ean egin zen Lee Krasnerren atzera begirako erakusketaren katalogoaren sarrerako saiakeran, honako hau idatzi zuen B. H. Friedman-ek: “Lee Krasner emakumea da, non, eta gaur egun oraindik, 1965ean, emakumerik ia onartzen ez duen eremu batean, kondestzendentziaz

- tratatzen dituelarik, 'emakume pintore' gisa, 'emakume idazlea' edo 'emakume gidaria' bezain adierazpide gorrotagarri eta gutxiesgarria erabiliz". Robertson, Bryan, *Lee Krasner: Paintings, Drawings and Collages*, erak. kat., Londres, Whitechapel Gallery, 1965, 5. or. [itzuli]
3. Anonimoa [Dorothy Seiberling], "Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?", *Life*, abuztuak 8, 1949, 42–45. or. [itzuli]
 4. Albeeren hitzaldia, 1. or. [itzuli]
 5. Lee Krasner, Cindy Nemser-ek aipatua, "A Conversation with Lee Krasner", *Arts Magazine*, 1973ko apirila, 47. or. [itzuli]
 6. Anne Wagnerren iritzian, esapide hori "Krasnerren elkarrizketa-estiloan ohikoa zen agresio- eta pairakortasun-, erronkazalekeria- eta hildura-nahasketa batez dago kutsatua". Bere saiakera neurtu eta egokian, Krasnerrek baliaturiko nortasun ugariak aztertzen ditu Wagnerrek, eta ezinezkoa dela dio haren obran "ni" bat aurkitzea, ez behintzat Krasnerrek iradokitzen zuen bezain erraz. Onartzen dudan arren ni guztiak, eta bereziki artistek eremu publikoan eraikitzen dituztenak, fikziozkoak direla halabeharrez, nik konfiantza handiagoa dut Krasnerren obra eta bizitza elkarrekiko solasean aztertzearen baliagarritasunean (batez ere, Krasner idealizatzeko tentazioa saihesten baldin bada). Ikus Wagner, "Krasner's Fictions", hemen: *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*, Berkeley: University of California Press, 1996, 105–90. or. [itzuli]
 7. Lee Krasner, hemen aipatua: Tucker, Marcia, *Lee Krasner: Large Paintings*, erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1973, 8. or. [itzuli]
 8. Krasnerren obrarik zaharrena 1928 ingurukoa da, baina 1960 arte ez zuen artistak lehen elkarrizketa eman. Elkarrizketa hura Louise Elliott Rago-k egin zion. [itzuli]
 9. Saiakera honetan ageri den *Lee Krasnerren bizitzari buruzko inpresioak* asko zor dio Gail Levinek artistari buruz idatzitako biografiari. Era berean, Barbican Centre eta Guggenheim Bilbao Museoko erakusketa, zeinari laguntzen baitio katalogo honek, bere biografiarako Levenin ikerketa trebea baliatu duen lehen erakustaldi garrantzitsua izan da. [itzuli]
 10. Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011, 15–16. or. [itzuli]
 11. Lee Krasner, hemen aipatua: Novak, Barbara, "Lee Krasner Interview", WGBH-TV, 1979, 4. or. LK Papers. [itzuli]
 12. Izena aldatu zuten beste artista etorkinen artean, aipagarriak dira Mark Rothko, jaiotzez Markus Yakovlevich Rothkowitz, zeinak Errusiatik AEBra emigratu baitzuen 1913an, eta Arshile Gorky, jaiotzez Vostanik Manoug Adoian, Amerikara 1920an heldu zena, armeniar genozidiotik ihesi. [itzuli]
 13. Berger, John, "A Kind of Sharing", *Keeping a Rendezvous*, New York: Pantheon Books, 1991, 109. or. Jatorriz *The Guardian*en argitaratua, azaroak 23, 1989. [itzuli]
 14. Garai hartan, autorretratu bat margotu behar zuten National Academyko ikasleek, aurrez aurreko marrazki- eskolan onar zitzaten. Ikus Rose, Barbara, *Lee Krasner: A Retrospective*, erak. kat.: Houston eta New York Museum of Fine Arts eta Museum of Modern Art, 1983, 15. or. New Yorkeko Eskola deituan geroago sartuko ziren artista askok esperimenduak egin zituzten forma honekin, zeinak sarrera-areto liluragarria osatu baitzuen Londreseko Royal Academy-n eta Guggenheim Bilbao Museoa duela gutxi (2016–17) egin zen *Expresionismo abstraktua* erakusketan, komisiariokideak David Anfam eta Edith Devaney izan zirelarik zirelarik Londresen eta Lucía Aguirre eta Edith Devaney Bilbon. [itzuli]
 15. Campbell, Lawrence "Of Lilit and Lettuce", *ARTnews*, 67, 1968ko martxoa, 63. or. [itzuli]
 16. Lee Krasner, hemen aipatua: Bernard Myers, John, "Naming Pictures: Conversations between Lee Krasner and John Bernard Myers", *Artforum*, 23. alea, 3. zk., 1984ko azaroa, 71. or. Alegiazko elkarrizketa bat da,

Myrsek idatzia Krasnerren heriotzaren ondoren, harekin izandako hainbat elkarrizketetan oinarritua, eta, hortaz, aipua ez dator Krasnerrengandik zuzenean. Hitzek Pollocken esaldi famatuari egiten diote erreferentzia: “Artista on orok bera dena margotzen du”; baina gogoan izanik Krasnerrek Pollocken izenean adierazi ohi zituela ideia batzuk, baliteke Krasner bera izatea esaldi horren egilea. Selden Rodman, *Conversations with Artists* (New York: Capricorn Books, 1961), 84–85. or. [itzuli]

17. Titulua eskuratu bazuen ere, uko egin zion irakaskuntzan jarduteko ideari. Dorothy Secklerrekin egindako elkarrizketa batean azaldu zuen bezala, “Pedagogiako diploma eskuratu nuen, eta erabaki nuen munduan egin nahi nuen azkeneko gauza zela artea irakastea; hortaz, hautsi egin nuen”. Seckler, Dorothy, “Oral History Interview with Lee Krasner”, 1. saioa, azaroak 2, 1964, LK Papers, or. g. [itzuli]
18. Badira Krasnerren argazki batzuk Cape Cod-eko hondartzan biluzik posatzen, 1938an opor-egun batzuk eman baitzituen han Pantuhoffekin, beste artista adiskide batzuekin batera, besteak beste Arshile Gorky eta David Margolis-ekin. [itzuli]
19. Lee Krasner, hemen aipatua: Slobodkina, Esphyr, *Notes of a Biographer*, 3 ale, Great Neck, NY: Urquart-Slobodkina Inc., 1976–83, 2. alea, 242. or., Levinek aipatua, Lee Krasner, 54. or. [itzuli]
20. Hofmannen “push and pull” teoriak (“tirabira”) azaltzen dute nola sortu obra batean mugimendu- eta sakontasun-inpresioa formen, koloreen eta espazioen kontrasteak sortuz. [itzuli]
21. Ellen G. Landau, *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné*, New York, Harry N. Abrams, 1995, 93. or. [itzuli]
22. 1942an, Bigarren Mundu Gerran, Ameriketako Estatu Batuak gerran sartu ondoren, Roosevelt-ek War Services Project (Gerrarako zerbitzuen proiektua) bihurtu zuen lehengo Works Progress Administration ekimena. Gerra-ahalegina babestea zen artistei eskatu zitzaizkien lanen helburua. Krasnerren erakuslehoetako muntaketek trebakuntza-eskolak iragartzen zituzten udal-eskoletan, gerra-garaian ikastaroak egiteko. Gaien zerrendan baziren kriptografia, mapen trazatua, meteorologia, optika, metalurgia, kimika industrial eta marrazkigintza teknikoak. Ikus Landau, *A Catalogue Raisonné*, 93. or. [itzuli]
23. Burtell katedradunak ematen zuen ikastaroa. Levin, *Lee Krasner*, 189. or. 5 [itzuli]
24. Munro, Eleanor, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon & Schuster, 1979, 112. or. [itzuli]
25. Barbara Rosek dioenez, Krasnerrek “ikusi eta arretaz aztertu zituen erakusketa nahiz katalogoa”. Rose, *Lee Krasner*, 18. or. [itzuli]
26. Elkarrizketa Dorothy Secklerrekin, azaroak 2, 1964, transkripzioa, LK Papers, or. g. Krasnerri ez zitzaion inporta Pollockek beregan artistagisa zuen eragina aitortzea, eta esaten zuen hark bere obran egin zuen ekarpenik handiena izan zela uko eginaraztea Hofmannen iradokizunari —aurrez aurreko gaiak irudikatuz lan egin zezan—, eta barneko iturrietan inspiratzearen aldeko hautua egin zezan. Krasnerrek Hofmann gonbidatu zuenean Pollocken estudioa ikustera esan zuen honek bere esaldi famatua: “*Neu naiz natura*”. [itzuli]
27. Lee Krasner, hemen aipatua: Mercer, George, Krasnerri gutuna, apirilak 24, 1945, Pollock-Krasner House and Study Center. Hemen aipatua: Levin, *Lee Krasner*, 219. or. [itzuli]
28. Lee Krasner, hemen aipatua: Nemser, “A Conversation”, 44. or. [itzuli]
29. Hemen aipatua: Landau, *A Catalogue Raisonné*, 106. or. [itzuli]
30. Barbara Novakekin egin zuen elkarrizketan, Krasnerrek kontatu zion nola aritu zen txikitan hebreera ikasten: “Izugarri gustatzen zitzaidan ikuspegi bisualetik. Ez nekien zer esan nahi zuen”. Novak, “Lee Krasner Interview”, 50. or. Garaitsu hartan, artistei asko interesatzen zitzaizkien hieroglifikoak eta kode idatziak. *System and Dialectics of Art lanean*, Krasnerrek 1937an argitaratu eta handik gutxira irakurri baitzuen, hau azpimarratzen zuen John Grahamek: “Artelan bat sortzeko garaian, eragozpenik handiena da artistak hiru elementu uztartu behar dituela aldi berean: ideia, sentazioa eta ‘écriture automatikoa’”. John Graham, *System and Dialectics of Art*, New York: Delphic Studios, 1937, 55. or. 1944an, Mark Tobey pintoreak, hark ere ezagutzen baitzituen Grahamen

*écriture*ri buruzko teoriak, “idazkera zuria” delakoaren teknika berria aurkeztu zuen New Yorkeko Willard Galleryn egin zuen banakako erakusketan. [itzuli]

31. Sigmund Freud, hemen aipatua: Armstrong, Richard H., *A Compulsion for Antiquity: Freud and the Ancient World*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 2005, 110. or. [itzuli]
32. Preston, Stuart, “Among One-Man Shows”, *New York Times*, urriak 21, 1951, 105. or.; Goodnough, Robert, “Lee Krasner”, *ARTnews*, 1951ko azaroa, 59. or. [itzuli]
33. Lee Krasner, hemen aipatua: Braff, Phyllis, “From the Studio”, *East Hampton Star*, abuztuak 21, 1980, LK Papers-eko ebakina, 13. kutxa, 1. karpeta, or. g. [itzuli]
34. Lee Krasner, hemen aipatua: Braff, “From the Studio”. [itzuli]
35. Porter, Fairfield, “Lee Krasner”, *ARTnews*, 1955eko azaroa, 66. or.; Clement Greenberg, Bryan Robertson-i egindako komentarioa, hemen aipatua: Robertson, *Lee Krasner*, 4. or. [itzuli]
36. Seguru asko “ebakinen” corpus berri hura Pierre Matisse Galleryn erakusgai jarri zirenean ikusi zuen Krasnerrek, 1949an. [itzuli]
37. Preston, Stuart, “Modern Work in Diverse Shows”, *New York Times*, urriak 2, 1955, 15. or.; Matisseren estudioko lagunak ziren artistak, hemen aipatua: Clark, T. J., “Madame Matisse’s Hat”, *London Review of Books*, 30. alea, 16. zk., abuztuak 14, 2008, 29–32. or. Barbara Roserekin 1972an egin zuen elkarrizketa batean, hala mintzatzen zen Krasner: “Aspaldikoa zen Matisserengana sentitzen nuen ekarpena, eta gaur egun kolorista bat seinalatu beharko banu, oraindik ere Matisse hautatuko nuke”. Rose, Barbara, elkarrizketaren transkripzioa, 1972, LK Papers, 9. kutxa, 47. karpeta, or. g. [itzuli]
38. Pollockek oso koadro gutxi margotu zituen 1954aren ondoren. O’Connor, Francis Valentine eta Thaw, Eugene Victor (argit.), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and Other Works*, Londres eta New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1978, 199. or. [itzuli]
39. Lee Krasner, hemen aipatua: Howard, Richard, “A Conversation with Lee Krasner”, 1978, hemen: Howard, Lee Krasner: *Paintings 1959–1962*, erak. kat., New York: Pace Gallery, 1979, or. g. [itzuli]
40. *Ibid.* [itzuli]
41. Hemen aipatua: O’Connor eta Thaw (argit.), *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné*, 276. or. [itzuli]
42. Lee Krasner, hemen aipatua: Rago, Louise Elliott, “We Interview Lee Krasner”, *School Arts*, 60, 1960ko iraila, 32. or. [itzuli]
43. Hans Namuth argazkilaria betikotu zuen Pollocken estudioko lurra, lehenengo aldiz *Portfolio* aldizkarian 1951n argitaratu ziren argazki batzuetan. Haietan sumatu ahal izan zen aurrenekoz Pollocken pintura-teknika erradikala. [itzuli]
44. Wallach, Amei, “Lee Krasner: Out of Jackson Pollock’s Shadow”, *Newsday*, 1981, hemen aipatua: Levin, *Lee Krasner*, 331. or. Komeni da azpimarratzea garaitu hartan hil zirela Krasnerren txakur maiteak ere, Gyp, artzain-txakur eskoziarra, eta Ahab, kanixe txokolate-kolore bat, beren lagun Alfonso Ossoriok oparitu zizkienak. [itzuli]
45. Krasnerrek obra haien sorrerak eskatu zion ahalegina azpimarratu zuen Richard Howardekin izan zuen elkarrizketa batean: “Koadro fisikoak dira. Keinua bultzadarena da. Nik ez dut halakorik egiten”. Howard, “A Conversation”, 1978, or. g. [itzuli]
46. Emerson, Ralph Waldo, “Circles”, 1841, hemen aipatua: Levin, *Lee Krasner*, 351. or. [itzuli]
47. Genauer, Emily, “Artists Turning to Dark Myths”, *New York Herald Tribune*, azaroak 20, 1960, 21. or.;

- Preston, Stuart, "Art: Allusive Portraits", *New York Times*, azaroak 19, 1960, 43. or. [itzuli]
48. Bere ibilbidearen parte handi bat egin zuen arte egin ez bazituen ere Krasnerrek espresionismo abstraktuarekin lotu ohi diren koadro handiak, komeni da gogoratzea WPAREN Horma-irudi dibisioan egin zuen lanean izan zirela oso konposizio handiak. Horma-irudi bat deskribatu zuen, "hiru edo lau kilometro zabala baino gehiago ere bazela zirudiena. Jatorrizko zirriborro txikitik abiatuta lan egin nuen, eta handitu egin nuen [...]. Pollock ezagutu baino askoz ere lehenago, nik ere ere egin izan nituen dimentsio handiko lanak". Munro, *Originals*, 108. or. [itzuli]
49. Lee Krasner, hemen aipatua: Forge, Andrew, "Interview between Lee Krasner and Andrew Forge", 1965eko urria, *LK Papers*, 9. kutxa, 45. karpeta. [itzuli]
50. Bryan Robertson Whitechapel Galleryren zuzendaria izan zen 1952tik 1968aren bukaera aldera arte; urte haietan erakusketa-sail egiaz harrigarri baten komisarioa izan zen, eta bereziki arte iparramerikarra ikusteko tokia bihurtu zuen Whitechapel. Robertsonen programaren mugarren artean, ondorengo erakusketak aipa daitezke: Mark Tobey (1962), Philip Guston (1963), Robert Rauschenberg (1964), Jasper Johns (1964), Morris Louis (1965) eta Robert Motherwell (1966). Era berean, komisarioa izan zen emakume artisten zenbait erakusketa garrantzitsutan, besteak beste Barbara Hepworth (1954 eta 1962), Ida Kar (1960) eta Prunella Clough (1960) artistenetan. [itzuli]
51. Russell, John, "Germany's Other Man of Iron", *Sunday Times*, urriak 3, 1965, or. g.; Gosling, Nigel, "A Portent from Brooklyn", *The Observer*, irailak 26, 1965, or. g. [itzuli]
52. Lee Krasner, hemen aipatua: Nemser, *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, New York: Scribner, 1975, 98. or. [itzuli]
53. Hughes, Robert, "Bursting Out of the Shadows", *Time*, azaroak 14, 1983, 93. or. [itzuli]
54. Greenberg, Clement, "Post Painterly Abstraction", 1964, hemen: O'Brian, John, (argit.), Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, 4. alea, *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, 196. or. [itzuli]
55. Ez da harritzekoa Krasnerrek saihestu nahi izatea Hilton Kramerrek honela definitu zuena "akrilikoen eta beste pigmentu plastikoen etorreraz geroztik ohitu garen itxura distiratsu eta hil hori". Kramer, Hilton, "Making Vivid the Spirit of the New York School", *New York Times*, apirilak 16, 1978, D26. or., Pollock-Krasner House and Study Center Archives-eko ebakina. [itzuli]
56. Kramer, Hilton, "2 Displays Honor Photographer, 90", *New York Times*, apirilak 28, 1973, 20. or. [itzuli]
57. Lee Krasner, hemen aipatua: Nemser, *Art Talk*, 105. or. [itzuli]
58. 1974ko udan aurkitu zituen Robertsonek karpetak. Ikus Robertson, Bryan, *Lee Krasner: Collages*, erak. kat., New York: Robert Miller Gallery, 1986, or. g. [itzuli]
59. Lee Krasner, hemen aipatua: Landau, *A Catalogue Raisonné*, 278. or. [itzuli]
60. Hofmannen metodoa, bere ikasleen lanak haustea, hemen deskribatzen da: Orlovsky, Lillian, *The Provocative Years, 1935-1945: The Hans Hofmann School and Its Students in Provincetown*, erak. kat., Provincetown, Massachusetts: Provincetown Art Association and Museum, 1990, 4. or. [itzuli]
61. Dirudienez, Saul Steinberg bere adiskideak iradoki zion sistema konplikatu hau, eta horrek azaltzen bide du nola erabat urrundu zen titulu zehatzagoak eta enigmatikoagoak erabiltzeko zuen zaletasunetik (sarritan adiskideek proposaturiko tituluak izaten ziren, baita haien seme-alabek proposaturikoak ere), hala nola *Borroka* (Combat) edo *Berde gorakorra* (Rising Green). [itzuli]
62. Lee Krasner, hemen aipatua: Tallmer, Jerry, "Scissors, Paste & Bits of Survival", *New York Post*, 1977ko otsaila, *LK Papers*, 12. kutxa, 32. karpeta. [itzuli]

63. Barbara Cavalierek *Flash Art* aldizkariarentzat 1980an egin zion elkarrizketa batean, Krasnerrek hausnarketa hauek egin zituen bere ibilbideaz: “Nire bizitzan oso arrakasta handia ez izatea, azken batean, bedeinkapen bat izan da. Orain gogoak ematen didana egin dezaket”. Hemen aipatua: Hobbs, Robert, *Lee Krasner*, erak. kat., New York: Independent Curators International, Harry N. Abrams-ekin bazkidetuak, 2001, 112. or. [\[itzuli\]](#)
64. Lee Krasner, hemen aipatua: Bourdon, David, “Lee Krasner: I’m Embracing the Past”, *Village Voice*, martxoak 7, 1977, 57. or., hemen aipatua: Levin, *Lee Krasner*, 410. or. [\[itzuli\]](#)
65. Gail Levinek azpimarratzen du zenbait maite zuen Krasnerrek bertso hori aipatzea; ikus Levin, Lee Krasner, 404. or. Jatorrizko aipua hemendik dator: “Little Gidding”, T. S. Eliot-en *Four Quartets (Lau kuarteto)* sortako laugarrena. 1942an argitaratu zen aurreneko aldiz ingelesez (eusk. itzulp. Gabriel Aresti). [\[itzuli\]](#)

Ezer ez naturatik kanpo

Epigrafea: Richard Howard, egilearekiko elkarrizketa, 2018ko abuztua. Howardek Krasnerrekin igaro zituen Long Islanden 1958tik 1960ra bitarteko udak; lagunak izan ziren Krasner hil zen arte, eta sarritan ikusten zuten elkar New Yorken. Eskerrak eman nahi nizkioke Richard Howardi nirekin hitz egitean erakutsi duen eskuzabaltasunagatik; Helen Harrison-i, eman dizkidan aholkuengatik eta Krasnerren estudioan izan duen esperientzia luzearen berri emateagatik; eta Erin Kimmel nire graduondoko laguntzaileari, ikerlanean eman didan laguntza arduratsuagatik. Gail Levin-ek idatzitako artistaren biografia ere baliabide garrantzitsua izan da, oso ondo dokumentaturiko lana baita: Levin, *Lee Krasner: a Biography*, New York: William Morrow, 2011. Eta, azkenik, nire esker ona Eleanor Nairne-ri, bere ideia zorrotzengatik eta Lee Krasnerren gaiari buruz izan ditugun solasaldiengatik.

1. Debate honen kontakizun historiografiko asko dago. Baliagarrienen artean honako hauek daude: Mayr, Ernst, “What is Life?”, hemen: Mayr, *This is Biology: The Science of the Living World*, Cambridge (Massachusetts) eta Londres: Harvard University Press, 1997, 1–23. or.; eta Haraway, Donna Jeanne, *Crystals, Fabrics, and Fields: Metaphors of Organicism in Twentieth-Century Developmental Biology*, New Haven (Connecticut): Yale University Press, 1976. [\[itzuli\]](#)
2. Grigson, Geoffrey, “Comment on England”, *Axis*, 1. zk., 1935, 8. or.; Barr Jr., Alfred H., *Cubism and Abstract Art*, erak. kat., New York: Museum of Modern Art, 1936. Lawrence Alloway-k berreskuratu zuen kontzeptu hori (haren ikuspegiari sartzeko ziren Londresko Talde Independentea eta baita Estatu Batuetako keinu-pintura ere) bere “The Biomorphs ’40s” artikuluan, *Artforum*, 4. alea, 1. zk., 1965eko iraila, 18–22. or. Hona hemen beste testu garrantzitsu batzuk: Mundy, Jennifer, “Form and Creation: The Impact of the Biological Sciences on Modern Art”, hemen: *Creation: Modern Art and Nature*, erak. kat., Edinburgo: Scottish National Gallery, 1984; eta Mundy, “The Naming of Biomorphism”, hemen: Botar, Oliver A. I. eta Wünsche, Isabel (argit.), *Biocentrism and Modernism*, Farnham: Ashgate, 2011; alea osorik da arrunt argigarria. [\[itzuli\]](#)
3. Artista horietako asko baztertu samarrak geratu dira artearen historiari dagokionez; izan ere, haien lana, edo espresionismo abstraktua bezalako kategoria estilistiko kritikoen aurrekoa da, edo kategoria horiek baztertzen ditu, baita geroago kategoria horretan sailkatuko ziren artistena ere, Adolph Gottlieb eta Mark Rothko barne. Komisario zorrotz gutxi batzuek organizismoaren baitan sailkatzen dute haren obra, oso bereziki Howard Putzel-ek (Peggy Guggenheimen aholkulari-ohia), zeinak “metamorfismo berria” esapidea sartu baitzuen bere 1945eko erakusketaren aurkezpenean, A Problem for Critics, hemen berriz inprimatua: Jewell, Edward Alden, “Toward Abstract or Away”, *New York Times*, uztailak 1, 1945, 2. or.; erakusketari hartan bazen Krasnerren obra bat. [\[itzuli\]](#)
4. Seckler, Dorothy, “Oral History Interview with Lee Krasner”, 1. saioa, azaroak 2, 1964, LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. [\[itzuli\]](#)
5. Beste edozein bezain ona dirudi toki honek Krasnerren inguruko adituei loturiko fenomeno berezi bat komentatzeko: emakume eta artista gisa, emazte eta alargun gisa izan zuen nolakotasunaren interpretazio polemikoa errebindikatzen duten emakume indartsuak; beste idazleei emandako ihardespenei moduko bat, haien barne sartuta emakumeak zein feministak diren gainerako akademikoak. Oroz gain, Barbara Rose (Krasnerren lehen atzera begirakoaren komisarioa, 1983 eta 1985 bitartean), Gail Levin (Krasnerren biografoa) eta Ellen G. Landau (Krasnerren katalogo arrazoituaren egilea), zeinen arteko harreman intelektualak

batzuetan gatazkatsuak baitziren; baita bereziki Krasnerrek izan zuen harreraren historiografiari heltzen diotenak ere, Anna C. Chave eta Anne M. Wagner nagusiki, beren belaunaldiko azterlari feminista nagusien artean. Hauxe bera artistari egindako omenaldi handi bat da. Wagner, "Lee Krasner as L.K.", *Representations*, 25. zk., 1989ko negua, 42–57. or.; Chave, "Pollock and Krasner: Script and Postscript", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 24. alea, 1993ko udazkena, 95–111. or. [itzuli]

6. Badirudi aurrerago Hofmannek iritiz aldatu zuela eta, gainera, ingurukoak hura jarrera garaikideago batera erakartzen saiatu zirela. Joan Mitchell-ek 1974an Whitney Museum of American Art-en egin zuen erakusketari buruzko saiakera batean, Harold Rosenberg-ek honako hau esan zuen Hofmanni buruz: "Natura kopiatu beharrean, hartaz blaitzen zen [...] 'Paisaia nigan daramat etxera', hura zen bere ikuspegia deskribatzeko zerabilen modua". Artistetan helduenak bere ikuspuntua aldatu zuela onartu beharrean, Rosenberg (izatez sexista zena) bide guztietatik saiatu zen hura Mitchellen aitzindari gisa aurkezten, azken hori askoz ere konprometituagoa bazegoen ere paisaia barneratzearekin. Rosenberg, "Artist Against Background", *New Yorker*, apirilak 29, 1974, 76. or. [itzuli]
7. Weston, Edward, 1930eko apirilaren 24ko sarrera, hemen: Newhall, Nancy (argit.), *The Daybooks of Edward Weston*, 2. alea, *California*, New York: Horizon, 1966, 154. or. [itzuli]
8. Krasner, Lee, hemen aipatua: Nemser, Cindy, *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, New York: Scribner, 1975, 90. or. [itzuli]
9. B. H. Friedman-en aipu bati jarraikiz, batzuek interpretatu dute D'Arcy Wentworth Thompson-en *On Growth and Form* liburuaren eragina izan zuela, Ingalaterran Henry Moore-k eta Richard Hamilton-ek izan zuten bezalaxe (liburua Tony Smith artistaren opari bat izan zen eta Pollock eta Krasnerren apaletan dago oraindik). Ez Pollock ez Krasner ez ziren oso irakurzaleak; biei interesatzen zitzaizkien garai hartako ideia nagusiak, eta baliteke liburuari begiraturen bat egitea. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible*, New York: Da Capo Press, 1995, 91–92. or. [itzuli]
10. Krasnerrek aipatzen zuen Springserako aldaketa berehala izan zela emankorra Pollockentzat eta, geroago, baita beretzat ere. Glueck, Grace, "Scenes from a Marriage: Krasner and Pollock", *ARTnews*, 80. alea, 10. zk., 1981eko abendua, 60. or.; Rose, Barbara, *Krasner / Pollock: A Working Relationship*, erak. kat., New York: Grey Art Gallery and Study Center, 1981, or. g. [itzuli]
11. Munro, Eleanor, *Originals: American Women Artists*, Boulder (Colorado): Da Capo Press, 2000, 103. or. [itzuli]
12. Landau, Ellen G., "Lee Krasner's Early Career, Part Two: The 1940s", *Arts Magazine*, 56. alea, 3. zk., 1981eko azaroa, 80. or. [itzuli]
13. Bourdon, David, "The Driftwood Aesthetic", *Art Journal*, 25. alea, 1. zk., 1965, 31. or. [itzuli]
14. Landau, Ellen G., *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams, 1995, 106. or. Adierazpen batean, "hondarra, beira hautsiak edo bestelako gorputz arrotzak" erabiltzeaz mintzatzen zen Pollock; Pollock, "My Painting", *Possibilities*, 1. alea, 1. zk., 1947–48 negua, 79. or. [itzuli]
15. Hala kontatu zion Ossoriok Ellen G. Landauri 1979ko elkarrizketa batean; hemen aipatua: Landau, "Alfonso Ossorio: Beyond the Congregations", hemen: Kertess, Klaus, *Alfonso Ossorio: Congregations*, erak. kat., Southampton (New York): Parrish Art Museum, 1997, 27. or., 20. zk. [itzuli]
16. Gaia sakon aztertzeko, ikus Costello, Eileen Elizabeth, "Beyond the Easel: The Dissolution of Abstract Expressionist Painting into the Realm of Architecture", argitaratu gabeko tesia, University of Texas, 2010. [itzuli]
17. Ikus Laughlin, Trisha, "Lee Krasner and the Decorative Impulse in Modern Art", *Art Criticism*, 10. alea, 2. zk., 1995, 37. or. [itzuli]
18. Ikus Mayr, *This is Biology*, 22. or. Organismoa ulertzeko modu honen analisi historikoan sakontzeko, ikus

Barker, Gillian et al. (argit.), *Entangled Life: Organism and Environment in the Biological and Social Sciences*, Dordrecht: Springer, 2014. [itzuli]

19. Krasner, Lee, hemen aipatua: Novak, Barbara, "Excerpts from an Interview with Lee Krasner", Boston, 1979ko urria, hemen: Krasner, Lee, *Recent Work*, erak. kat., New York: Pace Gallery, 1981, or. g. [itzuli]
20. *Ibid.* [itzuli]
21. Arp, Jean, "Concrete Art", 1944, hemen: Arp, *On My Way: Poetry and Essays 1912-1947*, New York: Wittenborn, Schulz, 1948, 70. or. [itzuli]
22. "Amaitu gabe" esapidearen iruzkinetan sakontzeko, ikus Siegel, Katy, *Since '45: America and the Making of Contemporary Art*, Londres: Reaktion Press, 2011, 25-29. or. [itzuli]
23. Batez ere Robertson, Bryan, "The Nature of Lee Krasner", *Art in America*, 61. alea, 6. zk., 1973ko azaroa-abendua, 83-87. or.; eta Robertson, "Krasner's Collages", hemen: *Lee Krasner, Collages*, erak. kat., Robert Miller Gallery, New York, 1986, or. g. [itzuli]
24. Bere obra propioarekin zuen nahigabea eta haien suntsiketan jartzen zuen Krasnerrek lehen collage haien sorburua, hemen: Seckler, Dorothy, "Oral History Interview with Lee Krasner", 2. saioa, abenduak 14, 1967, *LK Papers*, or. g.; eta Nemser, Art Talk, 93-94. or. Arp, Jean, 1950eko adierazpena, hemen aipatua: Asten, Astrid von, "We want to produce like a plant that produces a fruit": Hans Arp and the 'Nature Principle'", hemen: Crowther, Paul eta Wünsche, Isabel (argit.), *Meanings of Abstract Art: Between Nature and Theory*, Londres: Routledge, 2012, 88-89. or. [itzuli]
25. Krasnerren eta Ryanen collageei buruzko iruzkinetan sakontzeko, ikus Haxall, Daniel, "Cut and Paste Abstraction: Politics, Form, and Identity in Abstract Expressionist Collage", argitaratu gabeko tesia, Pennsylvania State University, 2009. [itzuli]
26. Landau, Ellen G., "Lee Krasner's Early Career, Part One: Pushing in Different Directions", *Arts Magazine*, 56. alea, 2. zk., 1981, 110-22. or.; ikus halaber Rose, Barbara, *Lee Krasner: A Retrospective*, erak. kat., Houston eta New York: Museum of Fine Arts eta Museum of Modern Art, 1983, 86. or. [itzuli]
27. Richard Howard, egilearekiko elkarrizketa. [itzuli]
28. Myers, John Bernard, "Naming Pictures: Conversations between Lee Krasner and John Bernard Myers", *Artforum*, 23. alea, 3. zk., 1984ko azaroa, 71. or. [itzuli]
29. Whitehead, A. N., *The Concept of Nature*, Cambridge: Cambridge University Press, 1920, 185. or. [itzuli]
30. Krasner, Lee, hemen aipatua: Novak, "Excerpts from an Interview with Lee Krasner". [itzuli]

Rimbaud horman

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011, 31. or. [itzuli]
2. Moses, Montrose J., "Foreword", hemen: Maeterlinck, Maurice, *On Emerson and Other Essays*, Montrose J. Moses (itzul.), New York: Dodd, Mead, 1912, 13. or. [itzuli]
3. Maeterlinck, *On Emerson*, 30. or. [itzuli]
4. Tate, Allen, "The Angelic Imagination: Poe and the Power of Words", *Kenyon Review*, 14. alea, 3. zk., 1952ko uda, 461. or. [itzuli]
5. Emerson, Ralph Waldo, *Self-Reliance, the Over-Soul, and Other Essays*, Claremont (California): Coyote Canyon

- Press, 2010, 21. or. [\[itzuli\]](#)
6. Hofmann, Hans, hemen aipatua: Levin, *Lee Krasner*, 129. or. [\[itzuli\]](#)
 7. Wasserman, Emily, “Lee Krasner in Mid-Career”, *Artforum*, 6. alea, 7. zk., 1968ko martxoa, 39. or. [\[itzuli\]](#)
 8. Rimbaud, Arthur, *Denboraldi bat infernuan*, Mikel Lasa (euskaratzailea), edizio elebiduna, Erein, 1991, 39. or. [\[itzuli\]](#)
 9. Levin, *Lee Krasner*, 138. or. [\[itzuli\]](#)
 10. *Ibid.*, 138–39. or. [\[itzuli\]](#)
 11. Mason, Wyatt, “Introduction”, hemen: Rimbaud, Arthur, *Rimbaud Complete*, 1. alea, *Poetry and Prose*, Wyatt Mason (itzul., argit. eta sarrera), New York: Modern Library, 2003, XXXV. or. [\[itzuli\]](#)
 12. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
 13. *Ibid.*, XXIX. or. [\[itzuli\]](#)
 14. Krasner, Lee, hemen aipatua: Rodgers, Gaby, “She Has Been There Once or Twice: An Interview with Lee Krasner”, 1977, LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 3774 mikrofilma. [\[itzuli\]](#)
 15. Rimbaud, Arthur, Paul Demeny-ri bidalitako gutuna, maiatzak 15, 1871, hemen: *Rimbaud: Complete Works, Selected Letters*, Wallace Fowlie (itzul., sarrera eta oharra), Chicago: University of Chicago Press, 1966, 307. or. [\[itzuli\]](#)
 16. Rimbaud, Arthur, Georges Izambard-i bidalitako gutuna, maiatzak 13, 1871, hemen aipatua: Mason, Wyatt (argit.), *I Promise to be Good: The Letters of Arthur Rimbaud*, New York: Modern Library, 2003, 28. or. [\[itzuli\]](#)
 17. Krasner, Lee, hemen aipatua: Novak, Barbara, “Excerpts from an Interview with Lee Krasner”, Boston, 1979ko urria, hemen: *Lee Krasner: Recent Work*, erak. kat., New York: Pace Gallery, 1981, or. g. [\[itzuli\]](#)
 18. Krasner, Lee, elkarrizketa John Post Lee-rekin, East Hampton, New York, azaroak 28, 1981, hemen: “Lee Krasner and ‘Eleven Ways to Use the Words to See’”, argitaratu gabeko graduko tesia, Vassar College, abenduak 4, 1981, 36. or. [\[itzuli\]](#)
 19. Seckler, Dorothy, “Oral History Interview with Lee Krasner”, 1. saioa, azaroak 2, 1964, LK Papers. [\[itzuli\]](#)
 20. Levin, *Lee Krasner*, 290. or. [\[itzuli\]](#)
 21. Krasner, Lee, hemen aipatua: Braff, Phyllis, “From the Studio”, *East Hampton Star*, abuztuak 21, 1980, LK Papers-eko ebakina. [\[itzuli\]](#)
 22. Myers, John Bernard, “Naming Pictures: Conversations Between Lee Krasner and John Bernard Myers”, *Art Forum*, 1984ko azaroa, 71. or. [\[itzuli\]](#)

Baldintzazko orainaldia

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Rose, Barbara, “Lee Krasner – American Great”, *Vogue*, 1972ko ekaina, 118. or. [\[itzuli\]](#)
2. Rose, Barbara, *Lee Krasner: A Retrospective*, erak. kat., Houston eta New York: Museum of Fine Arts eta

Museum of Modern Art, 1983, 157. or. [itzuli]

3. *Ibid.* [itzuli]
4. Era berean, urte horretan argitaratu zuen Harold Rosenbergekin *The Tradition of the New*, New York: Horizon, 1959, eta deigarria da Krasner hartan ez egotea; izan ere, Rosenbergekin eta biek 1930eko hamarkadaz geroztik elkar ezagutzen zuten gero, zaplazteko baten antzekoa izango zen hura Krasnerrentzat. [itzuli]
5. Nemser, Cindy, "A Conversation with Lee Krasner", *Arts Magazine*, 1973ko apirila, 47. or.; Krasner, Lee, hemen aipatua: Rose, *Lee Krasner*, 155. or. [itzuli]
6. Wagner, Anne M., "Lee Krasner as L.K.", *Representations*, 25. zk., 1989ko negua, 45. or. [itzuli]
7. Aurreko esaldiko ideari dagokionez, Robert Hobbsek gogorarazten digu nola Krasnerrek, Pollock hil ondoren, "bere sinaduraren gaia garatu zuen, hainbestearino non margolan guztiaren [*Listen (Entzun)*, 1957] egitura bihurtzeraino hazi baitzen [...] Artelan batean huts-hutsik izena ipini ez ezik, Krasnerrek tonu arreetan sinatu zuen eta sinadura pinturara zabaldu zuen; Krasner Pollockengandik aparteko nortasun bat eraikitzen ari zen une batean iritsi zen hura, eta espresionista abstraktu askok autodefinizio-eskemen aldeko hautua egin zuten une batean; eskema haiei 'irudi identifikagarriak' esaten zieten, eta halakoak ziren, besteak beste, Pollocken tanta-isuria (*dripping*), [Mark] Rothkoren lausotzeak (*veils*), [Barnett] Newman-en bandak (*zips*), [Clyfford] Still-en estalaktita- eta estalagmita-formen *patchwork* irregularra, [Robert] Motherwell-en ertz urratuak edo hautsiak, [Adolph] Gottlieben jatorrizko *Eztandak [Bursts]*, eta Willem de Kooningen emakumeak. Bai Krasnerrek disidentea izatea hautatu baldin bazuen, bai bidean izendatu zioten rola onartu baldin bazuen, haren sinadura nabarmena eta sinadura hark *Entzunen* betetzen zuen eginkizun azpiko eta bateratzailea irudi bakarreko artearen parodiatzat har daitezke". Hobbs, Robert, "Krasner, Mitchell, and Frankenthaler: Nature as Metonym", hemen: Marter, Joan (argit.), *Women of Abstract Expressionism*, Denver (Colorado): Denver Art Museum Yale University Press-ekin elkarlanean, 2016, 61. or. [itzuli]
8. Landau, Ellen G., *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams, 1995, 10. or. Eta honela jarraitzen du: "Hainbesteko garrantzia ematen zion Krasnerrek bere buruaz zuen irudiari, non, 1943an, bere jaiotza-agiria aldatzeko eskaera bat aurkeztu baitzuen. Bere bizitzaren ondorengo etapa batean, 'okerrekoak' zirelakoan baztertuko zituen, eskuaren mugimendu larri batez, aurreko nortasunen froga ofizialak, liburutegietako artxiboetan eta eskola-espedienteetan aurkituak". [itzuli]
9. Ellen G. Landauk berebat aipatzen ditu, erreferentzia-puntu gisa, Dada mugimenduari buruz New Yorkeko Museum of Modern Art-en 1936an egindako erakusketa, surrealismoa eta abangoardiako zinema errusiarra. Ikus Landau, *Catalogue Raisonné*, 94. or. [itzuli]
10. Barbara Rose heldu zen esatera Krasnerrek aplikatzen zituen formak "hondarrak" zirela, "garbiketa artistikoa egiteko zuen obsesio periodikoa" zela-eta kontserbatuak. Rose, *Lee Krasner*, 76. or. [itzuli]
11. Krasner, Lee, hemen aipatua: Braff, Phyllis, "From the Studio", *East Hampton Star*, abuztuak 21, 1980, LK Papers-eko ebakina, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 13. kaxa, 1. karpeta, or. g. [itzuli]
12. Krasner, Lee, hemen aipatua: Diamonstein, Barbaralee, *Inside New York's Art World*, New York: Rizzoli, 1979, 205. or. 1955eko Stable Galleryko erakusketa baino lehen, collageetako batzuk erakusgai jarri ziren 1954an East Hamptoneko Main Street-en, House of Books and Music-en, zeina liburudenda-galeria bat baitzen, Carol eta Donald Braider, Krasnerren eta Pollocken Springseko bizilagunek gobernatzen zutena. [itzuli]
13. Pollockentzat ere zuzendu daitezkeen falazia bat da neurria estudioko dimentsioekin lotua —edo erabat mugatua— zegoela uste izatea. 1950ean, erakusketa bat antolatu zuen Pollockek Betty Parsons Galleryn, non 56 zentimetroko aldea zuten dozena bat margo karratu baino gehiago zintzilikatu baitzituen, bere tamaina kolosaleko mihiseen ondoan elkarren gainean jarrita. Margolan txiki haietan, artistak esmaltez busti zituen aglomeratuzko taulak, bere mataza ezagunak eta distiratsuak sortuz. Pollocken lorpenak tamaina handieneko bere lanen ia horma-dimentsioen prismaren bidez interpretatzera ohituak gauden arren, haren miniaturazko baliokideek arreta berberarekin islatzen dituzte kausa eta efektua. Are gehiago, elkarrekiko erlazioan

artikulatzen dute elkar, edo behintzat hori da T. J. Clarken iritzia idazten duenean: “Handiak txikia behar zuen halakoa agertzeko”. Neurria literala baldin bada (erreferentziala izan arren, lotura baitu ezinbestean neurtzen duen gorputzarekin), eskala metaforikoa da. Clark, T. J., “Pollock’s Smallness”, berriz inprimatua, hemen: Varnedoe, Kirk eta Karmel, Pepe (arg.), *Jackson Pollock: New Approaches*, New York: Museum of Modern Art, 1999, 21. or. [\[itzuli\]](#)

14. Rose, Lee Krasner, 86. or. [\[itzuli\]](#)
15. Krasner, Lee, hemen aipatua: Nemser, Cindy, “The Indomitable Lee Krasner”, *Feminist Art Journal*, 1975eko udaberria, 7. or. [\[itzuli\]](#)
16. Krasner, Lee, hemen aipatua: Myers, John Bernard, “Naming Pictures: Conversations between Lee Krasner and John Bernard Myers”, *Artforum*, 1984ko azaroa, 71. or. [\[itzuli\]](#)
17. Hobbs, “Krasner, Mitchell, and Frankenthaler”, 88. or. [\[itzuli\]](#)
18. Kramer, Hilton, “Two New Shows – Lee Krasner and Mary Frank”, *New York Times*, martxoak 6, 1977, 87. or. [\[itzuli\]](#)
19. Brach, Paul, “Lee Krasner: Front and Center”, *Art in America*, 2001eko otsaila, 98. or. [\[itzuli\]](#)
20. Krasner, Lee, hemen aipatua: Myers, “Naming Pictures”, 71. or. [\[itzuli\]](#)

Lee jaio da

Epigrafea: Krasner, Lee, National Academy of Design-eko kalifikazio-orria, 1928–29, hemen aipatua: Landau, Ellen G., *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams, 1995, 302. or.

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Daw, Deborah, “Lee Krasner: On Climbing a Mountain of Porcelain”, 1979, 14. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 10. kutxa, 9. karpeta. [\[itzuli\]](#)
2. Krasner, Lee, hemen aipatua: Slobodkina, Esphyr, *Notes of a Biographer*, 3 ale, Great Neck (New York): Urquart-Slobodkina Inc., 1976–1983, 2. alea, 242. or., hemen aipatua: Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011, 54. or. [\[itzuli\]](#)

Aurrez aurreko marrazketa

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Lee Krasner: The Long View, zuz.: Barbara Rose, American Federation of Arts, New York, 1978, koloretan, 30 min.

1. Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011, 121–22. or. [\[itzuli\]](#)
2. Krasner, Lee, hemen aipatua: Novak, Barbara, “Lee Krasner Interview”, WGBH-TV, 1979, 25. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. [\[itzuli\]](#)
3. Landau, Ellen G., “Lee Krasner’s Early Career, Part One: ‘Pushing in Different Directions’”, *Arts Magazine*, 1981eko urria, 113. or. [\[itzuli\]](#)
4. *Ibid.*, 113–14. or.; Cannell, Michael, “An Interview with Lee Krasner”, *Arts Magazine*, 1984ko iraila, 59. alea, 1. zk., 87. or. [\[itzuli\]](#)

War Service-rako erakusleihoak

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Rose, Barbara, "Tape-recorded Interview with Lee Krasner", uztailak 31, 1966, 17. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC.

1. Rose, Barbara, *Lee Krasner: A Retrospective*, erak. kat., Houston eta New York: Museum of Fine Arts eta Museum of Modern Art, 1983, 45. or. [\[itzuli\]](#)
2. Landau, Ellen G., "Lee Krasner's Early Career, Part One: 'Pushing in Different Directions'", *Arts Magazine*, 1981eko urria, 118. or. [\[itzuli\]](#)
3. Krasner, Lee, hemen aipatua: Parsons, Anne Bowen, "Interview with Lee Krasner", abuztuak 23, 1967, 1. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC. [\[itzuli\]](#)
4. O'Connor, Francis, hemen aipatua: Parsons, "Interview with Lee Krasner", 1. or. [\[itzuli\]](#)

Irudi txikiak

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Daw, Deborah, "Lee Krasner: On Climbing a Mountain of Porcelain", 1979, 4. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 10. kutxa, 9. karpeta.

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Nemser, Cindy, "Lee Krasner", *Art Talk: Conversations with 12 Women Artists*, New York: Scribner, 1975, 89. or. [\[itzuli\]](#)
2. Pringle, Ann, "Modern Houses Inside and Out", *New York Herald Tribune*, irailak 20, 1981, hemen aipatua: Landau, Ellen G., "Lee Krasner's Early Career, Part Two: The 1940s", *Arts Magazine*, 1981eko azaroa, 83. or. [\[itzuli\]](#)

Stable Gallery

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Landau, Ellen G., *Lee Krasner: A Catalogue Raisonné*, New York: Harry N. Abrams, 1995, 146. or.

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Nemser, Cindy, "A Conversation with Lee Krasner", *Arts Magazine*, 1973ko apirila, 45. or. [\[itzuli\]](#)
2. Greenberg, Clement, hemen aipatua: Robertson, Bryan, *Lee Krasner: Paintings, Drawings and Collages*, Londres: Whitechapel Art Gallery, 1965, 4. or. [\[itzuli\]](#)
3. Preston, Stuart, "Modern Work in Diverse Shows: Contemporary American and Italian Work in New Displays", *New York Times*, urriak 2, 1955, 15. or. [\[itzuli\]](#)
4. *Ibid.* [\[itzuli\]](#)
5. Krasner, Lee, hemen aipatua: Rodgers, Gaby, "She Has Been There Once or Twice: An Interview with Lee Krasner", 1977, 4. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 9. kutxa, 48. karpeta. [\[itzuli\]](#)

Profezia

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Munro, Eleanor, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon & Schuster, 1979, 116. or.

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011, 305. or. [itzuli]
2. Krasner, Lee, Jackson Pollocki bidalitako gutuna, uztailak 21, 1956, hemen aipatua: Levin, *Lee Krasner*, 309. or. [itzuli]
3. Krasner, Lee, hemen aipatua: Rago, Louise Elliott, "We Interview Lee Krasner", *School Arts*, 60, 1960ko iraila, 32. or. [itzuli]

Gaueko bidaiak

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Howard, Richard, "A Conversation with Lee Krasner", 1978ko abendua, 1. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 10. kutxa, 3. karpeta.

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Munro, Eleanor, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon & Schuster, 1979, 116. or. [itzuli]
2. Krasner, Lee, hemen aipatua: Nemser, Cindy, "A Conversation with Lee Krasner", *Arts Magazine*, 1973ko apirila, 47. or. [itzuli]
3. *Ibid.* [itzuli]
4. Krasner, Lee, hemen aipatua: Daw, Deborah, "Lee Krasner: On Climbing a Mountain of Porcelain", 1979, 27. or., LK Papers, 10. kutxa, 9. karpeta. [itzuli]

Oinarritzko saila

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Rago, Louise Elliott, "We Interview Lee Krasner", *School Arts*, 60, 1960ko iraila, 32. or.

1. Matisse, Henri, hemen aipatua: Spurling, Hilary, *The Unknown Matisse: A Life of Henri Matisse – The Early Years, 1869–1908*, Berkeley: University of California Press, 1998, 322. or. [itzuli]
2. Krasner, Lee, hemen aipatua: Wasserman, Emily, "Lee Krasner in Mid-Career", *Artforum*, 6. alea, 7. zk., 1968ko martxoa, 42. or. [itzuli]
3. Krasner, Lee, hemen aipatua: Nemser, Cindy, "A Conversation with Lee Krasner", *Arts Magazine*, 1973ko apirila, 48. or. [itzuli]

Palingenesia

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Wasserman, Emily, "Interview with Lee Krasner Pollock", 1968ko urtarrila, 3. or., LK Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC, 9. kutxa, 46. karpeta.

1. Dressler, Phyllis, "New York Letter", *Art International*, 17. alea, 41. zk., 1973ko iraila. [itzuli]
2. Hughes, Robert, "Bursting Out of the Shadows", *Time*, azaroak 14, 1983, 93. or. [itzuli]
3. Preston, Stuart, "Modern Work in Diverse Shows: Contemporary American and Italian Work in New Displays", *New York Times*, urriak 2, 1955, 15. or. [itzuli]
4. Nemser, Cindy, "A Conversation with Lee Krasner", *Arts Magazine*, 1973ko apirila, 48. or. [itzuli]
5. Rose, Barbara, "Interview with Lee Krasner", 1972ko martxoa, or. g., LK Papers, 9. kutxa, 47. karpeta. [itzuli]
6. Tucker, Marcia, *Lee Krasner: Large Paintings*, erak. kat., New York: Whitney Museum of American Art, 1973, 17. or. [itzuli]

Hamaika modu

Epigrafea: Krasner, Lee, hemen aipatua: Munro, Eleanor, *Originals: American Women Artists*, New York: Simon & Schuster, 1979, 119. or.

1. Krasner, Lee, hemen aipatua: Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011, 412. or. [itzuli]
2. Krasner, Lee, hemen aipatua: Myers, John Bernard, "Naming Pictures", *Art Forum*, 1984ko azaroa, 71. or. [itzuli]
3. Kuspit, Donald B., "Lee Krasner at Pace", *Art in America*, 1977, 136. or. [itzuli]

Gogoetak

1. Sandler, Irving, *Abstract Expressionism: The Triumph of American Painting*, New York: Praeger, 1970, vi. or. Krasnerrek liburu honetan agertu behar zuen, mugimenduen lehen belaunaldiari buruzkoa baitzen. [itzuli]
2. *Abstract Expressionism: The Formative Years* erakusketa, komisariokideak Gail Levin eta Robert C. Hobbs izan zituen, Cornell Universityko Herbert F. Johnson Museum-en eta New Yorkeko Whitney Museum of American Art-en egon zen ikusgai. Tokioko Seibu Museum of Art-era eraman zuten, Japoniara. [itzuli]
3. Ikus Levin, Gail, *Lee Krasner: A Biography*, New York: William Morrow, 2011. [itzuli]