Emakumeak abstrakziogile

GUGGENHEIM BILBAO

EMAKUMEAK ABSTRAKZIOGILE 6
ABSTRAKZIOA? SORKUNTZA-KIDETZA? 18
EMAKUMEZKO ARTISTAK ETA ARGAZKIGINTZA ABSTRAKTUA 28
KONTRA, OSO KONTRA, ERREIBINDIKATZEA NORK BERE BURUA 38
BAINA NON DAGO SORORITATEA? 46
ARTEA, ESPIRITISMOA ETA TEOSOFIA 55
GEORGIANA HOUGHTON 58
ALICE ESSINGTON NELSON 60
HILMA AF KLINT 62
OLGA FRÖBE-KAPTEYN 64
ABSTRAKZIO DANTZATUAREN AITZINDARIAK 65
LOÏE FULLER 67
VALENTINE DE SAINT-POINT 68
GRET PALUCCA 69
GIANNINA CENSI 70
SONIA DELAUNAY-TERK 71
VANESSA BELL 73
VORTIZISMOA FEMENINOAN 75
HELEN SAUNDERS 77
EMAKUMEAK ETA ERRUSIAKO ABANGOARDIA 78
OLGA ROZANOVA 82
NATALIA GONCHAROVA 83
ALEXANDRA EXTER 85
LIUBOV POPOVA 86
VARVARA STEPANOVA 87
SOPHIE TAEUBER-ARP 89
BAUHAUS ESKOLA ETA EMAKUMEAK 91
GUNTA STÖLZL 94
ANNI ALBERS 95

GERTRUD ARNDT 97
BENITA KOCH-OTTE 98
ELSA THIEMANN 99
FLORENCE HENRI 100
KATARZYNA KOBRO 102
GERMAINE DULAC 103
GERMAINE KRULL 105
MIKROARGAZKIGINTZA MODELO, EDERGAILU ETA ABSTRAKZIO GISA 106
LAURE ALBIN-GUILLOT 108
LOTTE JACOBI 109
GEORGIA O'KEEFFE 110
BARBARA HEPWORTH 111
CERCLE ET CARRÉ TALDETIK ABSTRACTION-CRÉATION 113
MARLOW MOSS 115
VERENA LOEWENSBERG 117
"SORMENEZKO ARGAZKIGINTZA" TEXAS WOMAN'S UNIVERSITY-N[1] 119
CARLOTTA CORPRON 121
IDA LANSKY 123
BARBARA MAPLES 124
MARY ELLEN BUTE 125
HILLA REBAYK ETA PEGGY GUGGENHEIMEK UTZITAKO ONDARE HILEZKORRA 126
ONDO AMAITUTAKO MARGOLANAK, LISOAK, KARAMELU BAT:
NEW YORKEKO ESKOLAKO MARGOLARIAK 131
HEDDA STERNE 135
JANET SOBEL 137
LEE KRASNER 139
ELAINE DE KOONING 141
JOAN MITCHELL 142
HELEN FRANKENTHALER 144
SHIRLEY JAFFE 146
WOOK-KYUNG CHOI 147
ATSUKO TANAKA 149
MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA 151
VERA PAGAVA 153
MARTA PAN 155
ALICIA PENALBA 157
PARVINE CURIE 159

CLAIRE FALKENSTEIN 161
RUTH ASAWA 163
SALOUA RAOUDA CHOUCAIR 165
CARMEN HERRERA 167
FAHRELNISSA ZEID 169
MARCELLE CAHN 170
REGINA CASSOLO BRACCHI 172
AURELIE NEMOURS 174
LYGIA CLARK 176
LYGIA PAPE 177
BERENICE ABBOTT 179
MARTA HOEPFFNER 181
MARTHA BOTO 182
DADAMAINO 183
BĚLA KOLÁŘOVÁ 185
LOUISE NEVELSON 186
BRIDGET RILEY 188
CARLA ACCARDI 190
MARCIA HAFIF 192
TESS JARAY 193
ILONA KESERÜ 195
EHUNGINTZA ETA ABSTRAKZIOA 196
MAGDALENA ABAKANOWICZ 198
JAGODA BUIĆ 200
AURÈLIA MUÑOZ 201
LENORE TAWNEY 203
SHEILA HICKS 204
"ABSTRAKZIO ESZENTRIKOA" 206
LOUISE BOURGEOIS 208
EVA HESSE 209
ROSEMARIE CASTORO 210
LYNDA BENGLIS 212
JUDY CHICAGO 214
NOR DA MINTZO?
EMAKUME ZINEMAGILEAK ZINEMAREN HISTORIAREN AURREAN 1970EKO HAMARKADAN ... 216
MARIE MENKEN 218
BICE LAZZARI 219

ARPITA SINGH 220
JUDIT REIGL 222
AGNES MARTIN 224
NASREEN MOHAMEDI 226
ESTHER FERRER 228
GEGO 229
LUCINDA CHILDS 230
ETEL ADNAN 231
HELEN KHAL 232
VIRGINIA JARAMILLO 234
MUGEZ HARAGO: ARTE BELTZA AMERIKAN, 1960-1980 235
ALMA WOODSEY THOMAS 238
VERA MOLNÁR 240
ELENA ASINS 242
LILLIAN SCHWARTZ 243
MONIR SHAHROUDY FARMANFARMAIAN 244
DÓRA MAURER 246
DOROTHEA ROCKBURNE 247
MARY HEILMANN 248
ELIZABETH MURRAU 249
BARBARA KASTEN 250
HOWARDENA PINDELL 251
"EMAKUMEA" KONTZEPTU ABSTRAKTUA:
GRISELDA POLLOCK, LUCY L. LIPPARD ETA LINDA NOCHLIN 253
HARMONY HAMMOND 257
ZILIA SÁNCHEZ 259
HUGUETTE CALAND 260
TRISHA BROWN 261
IRENE CHOU 263
APY ART CENTRE COLLECTIVE 264
TANIA MOURAUD 266
JESSICA STOCKHOLDER 268

EMAKUMEAK ABSTRAKZIOGILE

CHRISTINE MACEL

"Hain ona da, non eta inork ez lukeen usteko emakume batek pintatua izan denik"[1]. Hans Hofmann estatubatuar pintoreak bere dizipulu Lee Krasneri eginiko laudorio hori gaur irain sexistatzat hartuko zen, zorionez; Hofmannek hain estimu handitan baitzeukan Krasner, non behin eta berriz esaten baitzuen ezen Jackson Pollock, zeinarekin ezkondu baitzen Krasner 1942. urtean, *emaztearen* dizipulua zela. Ohar horrek ematen digu azken 70 urteetan aurrera egin diren urratsen neurria, artista emakumeek eginiko obrak aintzat hartzeari dagokionez. Eta, hala ere..., *Emakumeak abstrakziogile* erakusketako 110 bat emakume artisten erretratuak ikusterakoan, erakusketaren sarreran berariaz bilduta baitaude, egingo nuke pertsona gutxi izango liratekeela gai aurpegi horiei izena ipintzeko, XX. mendeko abstrakzioaren historiako ospetsuenei barne, nola diren, adibidez, Lygia Clark, Sonia Delaunay-Terk edo Sophie Taeuber-Arp. Eta emakume artistek historia honetan duten ikusezintasunak haien errepresentazio eza dakarrelako gertatzen da hori, haien gorpuzte bisualaren eta irudi horien hedapenaren eza dakarrelako, orobat, zeinak, nonbait, beren kide gizonezkoen alderantziz proportzionalak baitira, gizonezkoek jenio aitzindariaren mitoa gorpuzten baitute, gizonki, metafora militar bat bere eginez, "abangoardiak" izendatu zen horretan.

Hala eta guztiz ere, 1934an, Katherine S. Dreier artistak eta mezenasak, 1920an Société Anonyme, Inc.: Museum of Modern Art sortu zuenak, Marcel Duchampekin eta Man Rayrekin batera, zeina Estatu Batuetako paretarik gabeko arte modernoaren lehenengo museotzat jo izan baita, *From Impressionism to Abstraction: 13 Women Painters* erakusketa antolatu zuen, tankera horretako lehenengoetako bat, alegia. Feminista ez zen arren, Dreierek Taeuber-Arp, Liubov Popova, Nadezhda Udaltsova eta, baita ere, Erika Giovanna Klien bezalako emakumezko sortzaileak defendatu zituen, artista abstrakziogile nagusien bere multzoan, zeinak Alfred H. Barr inspiratuko baitzuen. 1940ko hamarkadan, Peggy Guggenheim zelebreak abstrakzioaren historiaren ordezkari garrantzitsuak hartu zituen Art of This Century New Yorkeko bere galerian, bai eta geroztik bidegabeki itzaliak izan diren artistak ere, hala nola Irene Rice Pereira, Esphyr Slobodkina, Janet Sobel, Hedda Sterne eta Charmion von Wiegand[2]. Bere garaian ikusgarriak ziren arren, haietariko inor ez zuten "kanonean" sartu, eta horrela jarri zen agerian, baldin eta garbi ez bazegoen, zenbaiteraino utzi dituzten kontakizunek bazterrean emakumezko eragile garrantzitsuak, eta hala behartzen gaitu, beraz, auzitan jartzera obra jakin batzuk baztertu ahal izan dituen gailu historiko-artistikoa.

1970 arte itxaron beharko da emakumeei eskainitako erakusketak berriz antolatzerako, non abstrakzioaren gaiari berari garrantzia kentzen baitzitzaion gogoeta feminista baterako oso egokia ez zelakoan, Lucy Lippardek aitortzen zuen bezala, zeina izan baitzen modernitateari uko egiten zion eta alderdi askotan oraindik esentzialista zen lehen uhin haren abiarazlea. 2000ko bigarren hamarkadak, zeinari laurogeiko urteetatik aurrera esentzialismo hura berriz auzitan jartzen zuten berrikuspen ugariek mesede egin baitiote, bidea eman zien funtsezko aldaketa historiografikoei. *Framing Feminism* beren

obran, Rozsika Parkerek eta Griselda Pollockek frogatu ahal izan zuten, 1987an dagoeneko, zein neurritan feminismoa, bere antiformalismoarekin, gizarte kapitalista patriarkalen kultura hegemonikoarekin identifikatutako modernitate baten aurkakoa zenez, itzuri egin zitzaion, ziur asko, kontu jakin batzuei[3].

Emakumeei eta abstrakzioari buruzko 1990eko hamarkadako bi erakusketa izan ezik, *Sense and Sensibility* (1994, MoMA, New York) eta *Karo Dame: Konstruckive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* (1995, Aargauer Kunsthaus, Aarau), emakumezko artisten abstrakzioa ez zen bihurtu, hala ere, berezko gai 2010eko hamarkada arte eta hori, batik bat, museo anglosaxoietan. 2016an, Denver Art Museumek Espresionismo Abstraktuko emakumeak nabarmendu zituen *Women of Abstract Expressionism* erakusketan. Bere aldetik, MoMAk *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction* erakusketa antolatu zuen 2017an bere funtsetako obrekin. Urte hartan bertan, Kemper Museum of Contemporary Artek artista afroamerikarren obra abstraktuak ospetsu bihurtu zituen *Magnetic Fields: Expanding American Abstraction, 1960's to Today* erakusketarekin. Frantzian, berriz, *Femmes, années 50: au fil de l'abstraction, peinture et sculpture* erakusketak emakume ahaztu askoren obra abstraktuak berreskuratu zituen 2019an, Simone Boisecqengandik Marcelle Loubchanskyrenganaino. Ikerketen olatu hori areagotu egin zen Asian ere, non Taipei Fine Arts Museumek *The Herstory of Abstraction in East Asia* antolatu baitzuen 2019an. Guerrilla Girlseko emakumeek 1988an ironikoki esaten zuten bezala, emakume artista izateak badu abantaila bat, artearen historiaren bertsio berraztertuetan sartzen zaituzte, hain zuzen.

EMAKUMEAK ABSTRAKZIOGILE: ABSTRAKZIOAREN IRAKURKETA EZEZAGUN BAT

Lehendabizikoz, *Emakumeak abstrakziogile* erakusketak bere jatorrietatikako abstrakzioaren historia bat proposatzen du, artista emakumeek XX. mendeko mintzaira berri horri egin zizkioten ekarpen espezifikoak artikulatuz 1980ko hamarkada arte, gutxi gorabehera. Erakusketan, emakumezko artistak eskubide osoko eragiletzat eta sortzailekidetzat aurkezten dira, hala modernitatearenak nola hartatik eratorritako mugimenduenak.

Historia berri hori halabeharrez da partziala eta behin behinekoa, eta beste perspektiba historiografiko batzuk zabaltzen ditu. Sarraldi ezezagun bat ere egiten du XIX. mendean, eta Georgiana Houghtonen obra berraurkitzen, zeinak azpikoz gora jarri baitzuen abstrakzioaren jatorrien kronologia haren sustrai espiritualistetatik abiatuta. Erakusketa honen xedea hainbat ardatzen inguruan artikulatzen da. Kontua da, lehenik, katalogaziotik edo izen zerrenda soil batetik urrun, historia hau markatu zuten mugarriak azpimarratzea eta, aldi berean, abstrakzioaren kanonak auzitan jartzea. Kanon horietako bat berriz idatzi gabe, kontua da hala minimonografien bitartez figura paradigmatikoak balioztatzea nola Europan oso ezagunak ez diren edo bidegabeki baztertuak izan diren emakumezko artistak nabarmentzea. Erakusketan, eta areago katalogoan, arreta berezia jartzen zaio emakume artisten aintzat hartzea inguratu, mesedetu edo, aitzitik, mugatu zuten testuinguru espezifikoak agertzeari, testuinguru horiek direlarik hala hezkuntzazkoak nola sozialak, instituzionalak, ideologikoak edo, baita ere, estetikoak. Izan ere, desberdintasun sexualaren eraikuntza sozialak paradigma menderatzaileak sortu ditu artearen historian, birplanteatu beharrekoak, hain zuzen. Eta agerian jartzen du halaber zergatik emakumezko

artista askok ez duten besteren aintzat hartzea halabeharrez bilatu, eta gelditu diren, Anne Montfort-Tanguyk eta Abigail Solomon-Godeauk beren saiakeretan frogatzen duten bezala, "gizon handien itzalean".

Emakumezkoen abstrakzioaren historia honek irekia ere izan nahi du, eta barnean hartu nahi ditu dantza, arte apaingarriak, argazkigintza, zinema, baita performancearen artea ere, eta auzitan jartzen du abstrakzioaren ikerketa pinturara esklusiboki mugatzea, hori baita historia honetan emakume asko sartu ez izanaren arrazoietako bat, batik bat ikuspegi moderno jakin batek abstrakzioaren dimentsio espiritualista edo apaindurazkoa arbuiatzen zituelako. Perspektibak globala ere izan nahi du, Latinoamerikako, Ekialde Hurbileko eta Asiako korronte modernoak barne, afroamerikar artistak ahaztu gabe, 1970eko hamarkadaz gero iritsi baitzuten ikusgarritasuna[4], hainbat ahotsetako historia bat kontatzeko eta mendebaldeko kanona gainditzeko. Muntaketan, espazio dokumentalagoak gorde dira sortze-erakusketetarako, abstrakziorako emakumezko aktore nagusientzat eta kritikako figurentzat, bereziki 1970eko hamarkadako borroka feministen baitan eta, geroztik, haien berrirakurketa posmodernoan.

Emakumeak abstrakziogile erakusketak zalantzan jartze ugari planteatzen ditu, gainera, haietariko lehena gaiaren hitzei berei buruzkoa. Zer da zehatz-mehatz abstrakzioa? Jarrai daiteke gaur egun oraindik emakumezko artistak historia bereiz batean bakartzen, nahiz hobestekoa litzatekeen pluribokoa izatea eta ez egotea generoak baldintzatua? Nola idatzi artearen historia hori 1930eko hamarkadan Atlantikoko bi aldeetan, testuinguru nagusiki mendebaldeko batean, ezarritako abstrakzioaren kanonen aurrean? Nola gainditu arteen etengabeko eboluzioan dauden mugimenduen historia bat idazten duten kanon horiek, ez baitituzte kontuan hartzen abstrakzioak dituen erronka espezifikoak eta bere sustrai espiritualista, dekoratibo, performativo eta zientifikoei atxikita daudenak? Emakumeek abstrakzioaren historietan jasan duten ikusezintasun espezifikoaren kausei beste galdera bat dagokie, gaur egun arte iraun dutenez. Azkenik, kontua da erakusketan sartutako emakumezko artisten ekarpen desberdinduak definitzea, aitzindariak izan edo ez, zeren eta, edozein kasutan, haiek baitira historia partikular, original eta bakarraren interpreteak.

ABSTRAKZIOAREN DEFINIZIOAK

"Abstrakzio" hitzaren adierak garaien, geografien eta hedabideen arabera aztertzen ditugunean, txundigarria suertatzen da haren konplexutasuna. Kontu hori, artistek, artearen historialariek eta kritikak definitua, aspalditik da eztabaidagai, korronte desberdinen bitartez. Historia honen kronologia eztabaidagai da oraindik, batik bat bere jatorriei dagokionez, nahiz sarritan ez den ari abstrakzio beraz hizketan; izan ere, kronologia horrek egozten dio abstrakzioa XVII. mendean jadanik existitzen zen sinbolismo sakratuari edo espiritualtasunari orobat atxikitako forma aratz berri batzuen ikuspegi kontzeptual bati. Abstrakzioa ez da ez estilo bat ez genero bat, modu bat edo metodo bat baizik, Éric de Chasseyren arabera[5]. Georges Roquerentzat, berriz, zeinu plastikoetatik abiatutako mintzaira modu bat da[6]. Izan ere, arte abstraktuak XX. mende osoa eta modernitateko hainbat ismo zeharkatu ditu: Futurismoa, Kubismoa, Kubofuturismoa, Suprematismoa, Neoplastizismoa, Unismoa..., eta abangoardia horiekin elkar gurutzatu da berez mugimendurik eratu gabe. *Die Kunstismen* liburuan

[*Artearen ismoak*, 1925], Jean Arpek eta El Lissitzkyk neologismo batekin definitzen dute arte abstraktua, eta definizio halabeharrez ireki batean tematzen dira: "Artista abstraktuek inobjektiboa dena eratzen dute arazo komun batez elkarri lotuta egon gabe. Abstrakzionismoak era askotako esanahiak ditu"[7]. Gainera, abstrakzioa XX. mendean "mendebaldeko" mundua esaten zaion horretan garatu zen lehenik: Ingalaterran, Frantzian, Alemanian, Errusian, Polonian, Australian, eta gero Estatu Batuetan, Bigarren Mundu Gerraz gero, batik bat. Geroztik, arte abstraktua globalizatu egin zen, 1950eko hamarkadan, eta "mendebaldeko" menderatzearen eta bere berrasmatzeen arte tipiko baten auzia planteatu zuen. Zentzu horretan, eskualde kultural askok edo bere definizio propioak sortu dituzte (adibidez, arte neokonkretua Brasilen 1950eko hamarkadan), edo, bestela, oso kontzeptu desberdinak proposatu izan dituzte (India, Korea, Japonia, Txina, Australiako aborigenak, etab.). Beraz, *Emakumeak abstrakziogile* erakusketak historia kultural desberdin horiek biltzen dituen kontakizun baten mugarriak zirriborratzen ditu.

Beraz, abstrakzioa zentzu zabal batean ulertu beharra dago, garaiak nolakoak esanahiak ere halakoak izango dituena. Komeni da esatea ezen arte abstraktua ez dela nahitaez ez figuratiboa: izan ere, motibo geometriko bat bere horretan da figura bat. Gaur egun, abstrakzioak aipatzen du, oro har, arte abstraktua bere horretan eta, *grosso modo*, errepresentaziorik gabeko arte bat, figuratiboa ez dena (figura ezaguterraz bat ez daukana), baita ez objektiboa ere (mundu errealeko objektu baten aipamena egiten ez duena). Hala ere, hori ez da beti horrela izan, Roquek egokiro ohartu duen bezala. Abstrakzioa, errealitatetik abiatuta abstraitzean datzan prozesua den neurrian, Kubismoan aplikatu ahal izan da, adibidez, nahiz Kubismoa figuratiboa izan batzuetan. Vasily Kandinskyk, zeina abstrakzioaren aitatzat jo izan baita 1910eko bere akuarelarekin, František Kupka, Robert Delaunay eta Kazimir Malevichekin batera 1910eko hamarkadan, "barne premiazko printzipio" bat aipatzen zuen bestela ere errepresentazioaz erabat gabetuta ez zeuden obratan.

Terminologiak bereziki 1930eko hamarkadan eta Parisen ezarri ziren, presio-talde desberdinen artean izandako debate ugarietan zehar —debate maskulinoak, batik bat—, eta nahitaez bat ez zetozen definizioekin. Garai hartan, abstrakzioak arte ez figuratibo bat izenda zezakeen, non, beraz, figura ez baitzen kabitzen. Edo arte ez objektibista bat, mundu errealeko ezein objekturen aipamenik egiten ez zuena eta abstrakzioaren "lerro gogorrari" zegokiona, zeinaren ordezkaririk onena, 1915. urteaz gero, Malevich izan baitzen. Azken joera hori 1930ko urteetan nagusitu zen, Theo Van Doesburgen eta Piet Mondrianen jarrerekin. Arpek eta Van Doesburgek nahiago izan zuten arte zehatzaren terminologia, eta Abstraction-Créationek (1931–1936), Georges Vantongerlook, Jean Hélionek eta Auguste Herbinek eratutako taldeak, berriz, uko egiten zien arte abstraktuaren aldez aurreko definizioei, Kubismotik argi eta garbi eratorritakoei, eta lerro "gogor" ez figuratibo bat defendatzen zuten: bai abstrakziozko eboluzio batetik abiatuta eraikitako obra bat, bai "sorkuntza" zuzenean abstraktua.

1936an, Barrek, New Yorkeko MoMAren zuzendariak, *Cubism and Abstract Art* erakusketa antolatu zuen, eta horrekin kanon jakin bat definitu zuen, iraun egin zuena, eta abstrakzio gutxi gorabeherakoen eta abstrakzio "aratzen" artean bereizten zuena, alegia, arte ez figuratiboaren eta arte ez objektiboaren artean. Horrela jaio zen artearen historia jakin batean luzaroan nagusi izan zen formalismoa. Bigarren Mundu Gerraren ondoren, Herbinen eta abstrakzio ez figuratibo baten inguruan, Parisen, 1946an, Salon des Réalités Nouvelles inauguratu zen bitartean, belaunaldi gazteago batek bestelako arazo batzuk atera zituen argitara. Estatu Batuetan arte abstraktuak Espresionismo Abstraktuarekin edo

*Action Painting*ekin hartu zuen garrantzia, baina Frantzian abstrakzio geometrikoaren eta abstrakzio lirikoaren arteko aurkakotasuna zen debatearen ardatza. Ñabardura eta joera horien multzoa, zeinen sortze-mugarri batzuk arestian zirriborratu baititugu, biltzen du bere baitan *Emakumeak abstrakziogile* erakusketak, bai eta beste batzuk ere, eta saiatzen da emakumezko artisten beren jarreretatik abiatuta zehazten ñabardura-joera horiek, jarrerarik izan dutenean, behinik behin, zeren eta, katalogo honen kronologiak frogatzen duen bezala, abstrakzioaren eragile izan diren emakumeen testuak beren kide gizonezkoenak baino askoz urriagoak baitira, edo gutxiago argitaratu baitira.

ARTISTA EMAKUMEAK VS. ARTISTA GIZONAK

Bestalde, historia zatitu batean emakume artistek jasan duten bereizketaren auzia planteatu beharra dago, nahiz nahiago genukeen historia hori pluribokoa izatea eta ez egotea generoak baldintzatua. "Artista emakumeak" izenburuak arazoak sortzen ditu, berez, zeren eta sekula ez baita zehazten "gizon artistak". Unean uneko premia bat da, beraz, "gizonezkoen menderatzeari" zor zaiona, hark tankeratu baitu artearen historia, Linda Nochlin estatubatuarrak 1971n ARTnewsen argitaratutako "Why Have There Been No Great Women Artists?" (Zergatik ez da egon emakume artista handirik?) bere artikulu ospetsuan agerian jartzen zuen bezala. Areago esan behar genuke, bere horretan diskriminatzailea den kategoria bat sortzea saihesteko, Griselda Pollockek esan zuen bezala: "(emakumeak diren) artistak". Beraz, "artista emakumeak" ez da berrirakurketaren une honetan erabilitako gaur egungo mintzairaren azken baliabide bat baizik. Sarritan marjinatu, ezkutatu edo ahaztu egin dituztelako nabarmentzen dira hemen "artista emakumeak", salbuespen batzuekin, nola diren, adibidez, Delaunay-Terk, Taeuber-Arp, Barbara Hepworth eta Krasner. Laurak artistekin ezkonduta zeuden, nahiz nor bere senarraren atzean bigarren mailan aurkitu ziren sistematikoki edo mentore batekin konparatuak izan ziren. Bestalde, emakumezko artisten estatusak oso desberdinak izan dira denboran eta espazioan, beren testuinguru kulturalaren arabera, aldi berean artista eta emakumea izateak sortutako konplexutasunekin eta paradoxekin. Asko, gehienak esango genuke, generotik harago posizionatu ziren, hala nola Delaunay-Terk, Krasner, Georgia O'Keeffe eta Louise Nevelson, eta beste batzuk, aldiz, arte "femenino" bat erreibindikatu zuten, Judy Chicagok edo Pattern and Decorationeko kideek bezala. Gainera, 1970eko hamarkadako feminismo desberdinek jarrera gutxienez heterogeneoak hartu zituzten azkenik, eta guk hemen horien aniztasuna erakusteko asmoa dugu.

Artearen eta batik bat abstrakzioaren beste historia bat idaztea ez da, beraz, dauden abstrakzioaren historiei falta zaizkien pasarteak eranste hutsa, gehienbat gizonezkoak direnez, aitzitik, auzitan jarri beharra dauka, lehen-lehenik, artearen historia praktika aitzindarien segida gisa ulertua. Arteei eta abstrakzioaren ulermenari hierarkia kendu eta arte bisualen esparrutik harago eramanez, *Emakumeak abstrakziogile* erakusketak orobat proposatzen du XX. mendeko artearen historiak ezarritako abstrakzioaren kanonen berrirakurketa kritiko bat, haren sustrai espiritualista, dekoratibo eta zientifikoak halaber kontuan hartuz. Abstrakzioaren historiari dagokionez, hiru alderdi espezifikok, emakumea izateari zor ez zaizkionak eta, aitzitik, testuinguru antropologikoei atxikita daudenak, izendatzen dituzte lehen unetik emakumezko artista horiek aitzindaritzat.

ABSTRAKZIOAREN AITZINDARIAK: ESPIRITUALTASUNAREN JATORRIETAN

Barrek, 1937an jadanik, ezarritako mendebaldeko kanonak —araztasunez gainezka, ahistorikoa eta apolitikoa— Meyer Schapiroren kritikak jaso zituen, alderdi moral, ideologiko eta teknologikoen garrantzia azpimarratu nahi baitzuen artearen historia bat idazterakoan. Hala eta guztiz ere, Mark Rosenthalen erakusketa handia, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, Guggenheim Museumek 1996an antolatua, mugimendu artistikotan eta formen eboluzioan oinarritutako planteamendua zuen kanon hori dekonstruitzetik oso urrun geratu zen, beste asko bezala. Frantzian, Serge Lemoine, Pascal Rousseau eta baita ere Arnauld Pierre artearen historialariek jakin zuten abstrakzioaren historiografia berrindartzen haren sustrai zientifikoak aintzat hartuz. Gogora dezagun ezen 1950eko hamarkada arte debate teorikoek jarraitzen zutela elkarren aurrez aurre jartzen figurazioa eta abstrakzio geometriko (Léon Degand) edo liriko (Charles Estienne) jakin bat, baina abstrakzioaren muinera iritsi gabe.

Hala ere, lehen unetik, artearen eta espiritualtasunaren, eta batzuetan okultismoaren, arteko lotura estuak abstrakzioan sartzeko funtsezko ardatza izan ziren, non, izan ere, emakumeak aitzindariak izan baitziren XIX. mendetik aurrera jadanik. Georgiana Houghtonengandik Hilma af Klintenganaino dira, inondik ere, *sinbolismo sakratu*tzat ulertutako abstrakzio baten lehen sortzaileak, Robert Fludden eta XVII. mendekoak diren bere geometria sakratuen tradizioan. Ikuspegia mendebaldeko esparrutik harago zabaltzen badugu, gogoratuko dugu, baita ere, formak eta koloreak kontzientzia espiritualen egoerak gogora zekartzaten tradizio horren baitakoak zirela yantra hinduak, XIX. mende baino askoz lehenago.

Baldin eta emakumezko artistek jakin bazuten abstrakzioari irekitako ate bat espiritualismoan aurkitzen, eremu pribilegiatu bat eskaintzen zielako zen, lehenik jarduera sozial gisa, baina, baita ere, haren postulatu filosofikoengatik. Hala, teosofiak maila berean kokatzen zituen gizontasuna eta emakumetasuna, eta hark inspiratzen zizkion bere koadroak Klinti, non printzipio horiek laburbiltzen baitzituen, ez elkarren kontrakoak bailiran, geometria zirkular berean bat eginik baino, oihartzun platoniko urrun batekin. Gainera, geometria hori inspiratzen duen mugimendu teosofikoa emakume batek hasi zuen, Helena Blavatsky ospetsuak, zeina errusiarra baitzen eta teosofiaren sortzailekidea New Yorken 1875ean, eta zeinaren *Isis belorik gabe* (1877) obrak sekulako arrakasta izan baitzuen nazioartean, eta eragina izan baitzuen abstrakzioaren sortzaile askorengan, Kandinskyrengandik Kupkarenganaino, Mondrian tartean zela, eta Surrealismoan iraungo baitzuen, baita ere, eta, 1930eko hamarkadaren amaieran, Taosen (Agnes Pelton) Transcendental Painting Groupen, Olga Fröbe-Kapteynegan eta Emma Kunzengan, harik eta 1960ko urteen amaieran Florence Miller Piercerekin goraldi berri bat izan zuen arte.

Filiazio honetan Houghtonen kasua paregabetzat eta ereduzkotzat agertzen da haren obra kopuru handiagatik. Bere burua artistikoki prestatu ondoren, bere erakusketa propioa antolatu zuen, non berak saltzen baitzituen bere obrak, iritsi ez zuen aintzat hartze baten bila. Abstrakzio hitza aipatzen ez bazuen ere eta esparru artistikoan kontzeptualizatzen ez bazuen ere, geometria sakratu soil batetik harago kokatzen zuen Houghtonek bere burua, bere lerro jariakor eta elkarri lotuekin, baina espiritu traszendente baten errepresentazioaren esparruan oraindik, XX. mendeko "forma aratzetatik" urrun.

Hala eta guztiz ere, abstrakzioaren dimentsio ezkutu eta mistikoak ez zuen aldeko oihartzunik izan, baldin eta salbuesten badugu Sheldon Cheneyk 1936an egin zuen ekarpen bakana, zeinarentzat "artista mistikoa da benetan modernoa". Lehen berpizkunde bat gertatu arte itxaron behar izan zen, 1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970ekoaren hasieran, Otto Stelzeren eta Sixten Ringbomen argitalpenekin, azken hori finlandiar arte-historialari bat zelarik, 1966an *Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting* idatzi zuena, perspektibak beste norabide bat izan zezan. Baina 1980ko hamarkadatik aurrera eginiko berrirakurketei esker —Los Angeleseko LACMAko *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985* erakusketarekin—, Klinten berraurkikuntza bat izan zen eta sinbolismo sakratutzat ulertutako abstrakzio bat planteamendu berri batekin aztertu zen.

ARTEEN KONPARTIMENTUAK DESEGITEA: EMAKUMEZKO MODERNITATEAREN FUNTSEZKO AURRERAPAUSOA

Gaur arte, gutxi kontzeptualizatu da abstrakzioan dantzaren bitartez sartzea. Nahiz Loïe Fulleren *Suge-dantza* (*Danse serpentine*) 2011n Centre Pompidoun *Danser sa vie*n aurkezteak Leah Dickerman bultzatu zuen MoMAn 2012an egin zen *Inventing Abstraction, 1910–1925*, bere erakusketan hura sartzera, abangoardietako emakumezko dantzarien gorputzaren geometrizazio lan bat egitearen ideiak berak, hasieran uhin-lerroen bitartez eta gero angelu zuzeneko jarreren bidez, oihartzun eskasa izan du orain arte, katalogo honetan adierazten diren Adrien Sinaren analisien salbuespenarekin. Hala ere, *Emakumeak abstrakziogile* erakusketako lehen areto tematikoak, bere esparruan dantza integratzen duenak, aukera ematen du neurtzeko zenbateraino Taeuber-Arpek, Gret Paluccak —Kandinskyren zirriborro batzuk inspiratu zituena— eta Giannina Censik beren gorputza "arkatz" bat bezala erabili ote zuten espazioan figura geometrikoak marrazteko, beste artista batzuek gorputz mugikorraren abstrakzio desberdinetara bere ikerketak zabaldu baino lehen, Lygia Paperengandik Lucinda Childsenganaino, Trisha Brown tartean.

Abstrakzioaren apaindurazko dimentsioa ere luzaroan marjinatua izan zen modernitatean, Adolf Loosek dekretatutako gaitzespenaz gero, 1908an "krimentzat" jo baitzuen, eta 1960ko hamarkada arte. Kandinskyk edo Paul Kleek abstrakziorako arriskutzat edo irteerarik gabeko kalezulotzat ulertzen dute apaingarritasuna. Eta, hala eta guztiz ere, abstrakzioaren mintzaira bisualean eragin ikaragarria izan zuen apaingarritasunaren alderdi honek, errusiar arte folklorikotik Afrikako iparraldeko motibo apaingarrietaraino. Arteen konpartimentuen desegite hori, 1910ean jadanik Delaunay-Terkek, Vanessa Bellek eta, baita ere, Taeuber-Arpek hasia, eta dantzatik eta ehungintzako arteetatik etorria, bere garaian zeharo gaitzetsia izan zen arren[8], modernitatearen funtsezko aurrepausotzat ikusten da atzera begiratuz gero, eta, izan ere, gizon artista askok ere beren ekarpena egin zioten, adibidez, Van Doesburgek. Emakumeak aldi berean agertzen dira bai generoen arteko aldeak ezabatzen dituen abstrakzio baten ekoizle gisa, bai aro berri baten adierazle gisa eta, baita ere, aitzindari gisa, auzitan jarri baitzuten artearen eta arte apaingarrien arteko zatiketa, gorengo artearen eta arte apalagoaren artekoa. Pinturaren esklusibotasunaz harago ulertzen dute artea, eguneroko bizitzako arteak biltzen dituen kontzeptu diziplina anitzeko batekin. Haiek berek sortutako motibo geometrikodun arropa janzten

dutenean modernitatearen zeinu garrantzitsu ere bilakatzen dira. Horregatik, Blaise Cendrarsek esaten zuen 1913an Delaunay-Terkez ari zela: "Sur la robe elle a un corps"[9].

Bestalde, ez da kasualitatea Pattern and Decorationek 1980ko hamarkadan hasitako berrirakurketa-mugimendua gehienbat artista emakumeek osatua egotea: Amy Goldin, Joyce Kozloff, Miriam Schapiro eta Valerie Jaudon. Baina 2000ko lehenengo hamarkada arte, Fondation Beyeleren 2001ean egin zen *Ornament and abstraction* erakusketarekin, ez zen berrikusi ahal izan apaingarritasuna, desberdina izatearen zentzuan ulertua,—hau da, ez europarra eta gutxiagokoa—abstrakzioaren eskubide osoko iturri izatea, eta horri esker argi berri baten azpian berraztertu ahal izan ziren artista emakumeen obra batzuk, zeinak, arrazoi soziologikoak zirela medio, lotura estua baitzuten arte apaingarriekin.

Abstrakzioak XIX. eta XX. mendeetako ikerketa zientifikoekin izan dituen loturei dagokionez[10], ez ziren emakumezko artisten lotura espezifikoak izan, aitzitik, agerian geratu dira bai Klinten obretan, bai Laure Albin-Guillot bezalako argazkigileenetan, bai Mary Ellen Bute bezalako filmegileengan eta bai Bridget Riley bezalako Op Art artistengan[11].

ARTISTA EMAKUMEEN IKUSEZINTASUNA ABSTRAKZIOAN

Emakumezko artistek abstrakzioari, besteak beste, egin dizkioten ekarpen bikain horiek gorabehera, emakumeek abstrakzioaren historian izan duten ikusenzitasuna hain handia izan da, non merezi baitu zehatzago aztertzea. 1960ko hamarkadatik jadanik hainbat emakumezko kritikarik, Annette Michelsonek eta Barbara Rosek, lehendabizi, Barren formalismoarekiko eta Clement Greenbergen artearen ikuspegi autogogoetatsuarekiko haustura adierazi zuten; baina azken horren aurkako korronte kritikoa ez zen behin betiko artikulatu askoz geroago arte, Briony Feren *On Abstract Art* (1997) obra garrantzitsuarekin, zeinak bereziki Liubov Popovaren, Olga Rozanovaren eta, baita ere, Eva Hesseren artearen berrirakurketa bat egiten baitzuen.

Era berean, 1990eko hamarkadan, Griselda Pollocken kritika posmoderno, feminista, marxista eta psikoanalitikoari esker, artearen historiaren planteamendu berri bat sortu zen eta, beraz, emakumezko abstrakzioarena. Kritika feministen ondoren ere gizonezko kanona indarrean zegoela esatean[12], Pollockek artisten idealizaziotik eta desira homosozialetik ateratzera akuilatzen zuen, eta emakume artista bakoitzaren ahots berezia nabarmentzen zuen.

Heziketa artistikorako sarbidearen eta oztopo sozialen eta instituzionalen arazo klasikoez gainera, abstrakzioaren historia gehienbat gizonek idatzi izan dutela kontuan hartzeaz gainera, komeni da ulertzea nola iraun ahal izan zuen hainbeste denboran emakumezko artisten ikusezintasunak historia horretan, 1970eko hamarkadako norabide feminista gorabehera. Nahiz eta artista emakumeei irudi zekiekeen, justifikazio osoz, abstrakzioa artean sartzeko ate bat zela, genero-arazoetatik askatutako artearen jarduera unibertsalista batean ardaztua zegoenez, errealitateak, errusiar abangoardien testuinguru espezifikoan izan ezik, lurrera bota besterik ez zuen egin mito hori. Adierazi beharra dago

ezen Barren kanonean, zeinak lehentasuna ematen baitzien errealitatetik eta naturatik disoziatutako abstrakzio aratzei, eta Kandinsky-Malevich-Mondrian hirukoteari, ez zegoela emakumeen aztarna izpirik, Natalia Goncharova izan ezik, labur aipatua izan zelako, eta errusiar emakumezko abangoardista batzuk, zeinen obrak antzerkiari atxikitzen baitzitzaizkion[13]. Era berean, abstrakzioaz hitz egiteko artistei dei egiten zitzaienean, emakumeak debate horietatik kanpo uzten zituzten. Christian Zervosek arte abstraktuaren gaia 1931n *Cahiers d'art*en planteatu zuenean ez da ezein emakumeren iritzirik jasotzen eta ez da emakumerik aipatzen. Hala ere, emakume batek, Hilla Rebayk, sortu zuen 1937an arte abstraktu ez objektiboaren lehen arte bilduma, New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumen jatorria dena, nahiz eta, Irene Rice Pereiraren obrak erosi izanaz gainera, emakume gutxi dagoen funts horietan. Misoginiaz asebetetako egoera horrek 1940ko hamarkada osoan iraun zuen. Horregatik, *Abstract and Surrealist Art in America* 1944ko erakusketan, non Sidney Janisek, espresionista abstraktuen galerista izango zenak, 144 obra aurkeztu baitzituen, zortzi emakume besterik ez daude, haien artean Krasner, Pereira, Sobel, O'Keeffe eta Mercedes Carles Matter. Era berean, bikote modernoei buruzko erakusketa bat antolatuko zuen, "delako baten emazteen" haserrea eragingo zuena. Nahiz Greenbergek, 1940–60ko hamarkadetako estatubatuar kritikari txit boteretsuak, Abstrakzio Pospiktorikoaren aitak, aitortzen duen Pollockek Sobelen *drip painting*ak ikusi eta mirestu zituela Peggy Guggenheimen galerian, honela deskribatzen du artista hori: "emakume pintore primitiboa", "Brooklynen bizi den etxekoandrea izan dena eta izaten jarraitzen duena".

Frantzian egoera ez zen ezta ere hobea. 1947an Estiennek *L'art abstrait au xxe siècle*[14] idatzi zuenean ez zituen lau emakume besterik aipatzen, haien artean Goncharova eta Taeuber-Arp. 1959an, *L'Art abstrait* [*Pintura abstraktua*, 1964] liburuan, Michel Seuphorek Delaunay-Terk eta Taeuber-Arp bakarrik aipatu zituen, eta haren *Dictionnaire de la peinture abstraite*n, Goncharova, Delaunay-Terk eta Taeuber-Arp besterik ez dira ageri. Gauzak ez ziren ia hobetu 1950eko hamarkadan, Marcel Brionekin eta Degandekin, eta Cassouk 1960an Maria Helena Vieira da Silva eta Marie Raymond erantsi zizkion kanonari.

Dora Vallierek, abstrakzioaz idatzi zuen lehen emakumeak, ez zituen, 1967an, bederatzi emakume baizik sartu, eta haietariko ezeinek ez zuen atal baterako eskubidea izan, abstrakzioaren hiru aitek, Kandinskyk, Mondrianek eta Malevichek, ez bezala. Delaunay-Terk, Taeuber-Arp eta Vieira da Silva soil-soilik ziren, nonbait, haren arretaren merezidun. Beraz, 1960ko hamarkadako erdialdea arte, hutsune handi bat besterik ez zegoen eta dena lau izen beretan ardaztuta zegoen, Europaz kanpoko historia eta, batez ere, Amerika Latinoan egindako funtsezko aurrerapenak aintzat hartu gabe. Arau horren salbuespen bakarra Georges Mathieuk Nevelsoni zion miresmen mugagabea zen, 1960an bere estilo ditiranbikoarekin adierazi zuena[15]. Eta 1967 arte itxaron beharko da Parisko Musée national d'art modernen *Sonia Delaunay*ri eskainitako lehendabiziko atzera-begirakoa ikusteko, André Malrauxek, Kultura-ministroak, Estatuaren izenean "Robert Delaunayren andre alargunak [...] bere obren eta bere senarrarenen [...] eginiko dohaintza baimendua"[16] onartzen zuen dekretua sinatu eta handik hiru urtera.

ABSTRAKZIOA FEMINISMO DESBERDINEN IKUSPEGITIK

Estatu Batuetan, berriz, egoera oso bestelakoa zen. 1966an, Lippardek erabateko haustura antiformalista eragin zuen, nahiz hasieran iragankor samarra, *Eccentric abstraction* (Fischbach Gallery, New York) bere erakusketarekin, zeinak Alice Adamsen, Hesseren eta Louise Bourgeoisen obrak aurkezteko berezitasuna izan baitzuen. 1970eko hamarkadaz gero eta Posminimalismoa, Process Art edo Anti-Form agertzearekin batera, Robert Pincus-Wittenek *Postminimalism*en (1977)[17] argi eta garbi aitortu zuen emakumezko artistek berrikuntza estetiko horri eginiko ekarpena. Hirurogeita hamarreko urteetan, absktrazioak debateetatik kanpo egoten jarraitu zuen konpromiso politikorik ez zuela uste zelako. Monica Sjöök, *Jainkoa erditzen* (*God Giving Birth*, 1969) koadroaren egileak, biolentzia handiz ekin zion abstrakzioaren kontra, maskulinotzat definitu baitzuen *Towards a Revolutionary Feminist Art*en: "Uste dugu ezen, talde zapaldu bateko kideak garenez, axaleko errealitate batekin denbora galtzea baino zerbait gehiago egin behar dugula"[18]. Zentzu berean, Lippardek hau adierazi zuen gerora: "Gutxiago idatzi dut arte abstraktuaz han ez dudalako ezer interesgarririk aurkitu. [...] Uste dut arte sinbolikoaren edo abstraktuaren zati handi batek ez duela kultura garaikidearen berrikuspen feminista bat zuzenean bultzatzen"[19]. Horrek bultzatu zuen Mira Schor 2010ean *A Decade of Negative Thinking*en hau esatera: "Artearen historialari emakumezkoek frogatu dute begirada femenino bat, gorputzaren eta gaiaren eraikuntza femenino bat, landu duten emakumeenganako bere interesa"[20].

Gainera, Lippard ez zen libratzen halakoxe esentzialismo batetik ezaugarri posible batzuk identifikatzen zituenean emakumeen artean: "[...] Dentsitate uniforme bat, edo testura orokor bat, sarritan sentsualki ukimenezkoa eta errepikakorra, edo obsesioa arte zehaztua; zirkularra denaren nagusitasuna puntu fokal bat da..."[21]. Era berean, Judy Chicagok eta Miriam Schapirok "sentiberatasuna femenino" bat ["female sensibility"] deskribatu zuten 1973an *Womanspace*n[22], eta Pattern and Decorationek, feminismoari atxikitako mugimenduak, bere aldetik, ikuspegi hori indartu zuen, zeinaren arabera "haien obrek barne erritmo femeninoak eta emakumeen dimentsio fisikoan oinarritutako esperientziak irudikatzen dituzte"[23].

Harmony Hammondek bakarrik proposatu zuen, harentzat arte apaingarrien arbuio patriarkala argi eta garbi sexista baitzen, ikuspuntua alderantzikatzea: abstrakzioaren eta konpromiso militantearen arteko erlazio bat, arte abstraktu feminista eta politiko baten posibilitateari buruzko gogoeta bat integratuz, zeren eta, oro har, "arte abstraktua tabu bihurtu baita beren buruak feminista politikotzat dauzkaten emakumezko artista gehienentzat"[24].

Hala eta guztiz ere, mugimendu feministaren eragina duten emakumezko artista askok ez dituzte auzi feministak halabeharrez beren obretan islatzen (Tania Mouraud, Dorothea Rockburne, Jackie Winsor) eta uko egiten diote esentzialismoari. Rockburnek zalantzarik gabe deiadar egiten du: "Emakumeen gauzek aspertu egiten naute", eta beste batzuek, berriz, Lynda Benglisek bezala, beren sorkuntzetan parodiatzen dituzte kontu horiek, "sentiberatasun femenino" ustezko baten ideiarekin jolasean.

1980ko hamarkadak eta geroztikakoek ahalbidetu dute azkenean bai eztabaidak mugitzea eta bai boluntarismo bat, zeinari esker agerian jarri baita zein neurritan egin dion emakume artista bakoitzak ekarpena modernitateko artearen historiari eta haren eratorpenei, sortzailekidea denez, eta aurreiritzi

sozialek menderatuago daukatenez funtsezko bereizkuntza batek baino. Horri esker jarri ahal izan dugu arreta bakoitzaren ekarpen espezifikoetan. Historia honen jarraipena eta emakume horietako bakoitzak abstrakzioaren auziari dagokionez bere obretan artikulatu dituen erronkak geroztik aztertuko dira mugimendu edo arazo espezifikoen barruan eta, kasuz kasu, katalogo honetan, eta hala erakutsiko da zenbateko ekarpena egin duten, "artista gizonekin" batera, historia aberats eta konplexu bat eraikitzen.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Hans Hofmann, hemen aipatua: Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*, New York, William Morrow, 2011, 129. or. [Espainieraz, hemen aipatua: *Lee Krasner. Color vivo* (edit. Eleanor Nairne), Bilbo, Guggenheim Bilbao Museoa, 2020].

2. 1943ko eta 1945eko bi erakusketetan, abstrakzioaren historiari ekarpen bat egin dioten emakume guztien artean, Louise Bourgeoisek, Sophie Taeuber-Arpek eta Louise Nevelsonek bakarrik iritsi zuten aintzat hartze nabarmen bat.

3. Rozsika Parker eta Griselda Pollock (ed.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–85*, Londres, New York, Pandora, 1987, 118. or. Randy Rosenek ere arazo hau planteatzen zuen 1989an dagoeneko bere ereduzko obran *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970–85*, New York, Abbeville Press, 1989, 12. or.

4. Emakumezko artista beltzak sartu ziren lehen aldia Whitney Museum of American Arten 1971n egindako *Contemporary Black Artists in America* erakusketa kolektiboan izan zen, Betye Saar eta Barbara Chase-Riboud aipatu baitzituzten, erreibindikazio antolatuen ondoren. Ikus Darby English, *1971: A Year in the Life of Color*, Chicago, University of Chicago Press, 2016; Lisa E. Farrington, *L'art féministe noir* (2005), hemen: *La Rébellion du deuxième sexe: l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970–2000)*, Fabienne Dumont (zuz.), Dijon, Les Presses du réel, 2011, 405–32. or.

5. Éric de Chassey, *La Peinture efficace: une histoire de l'abstraction aux États-Unis (1910–1960)*, Paris, Gallimard, 200; *L'Abstraction avec ou sans raisons*, Paris, Gallimard, 2017.

6. Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960)*, Paris, Gallimard, 2003; ed. zabaldua, 2011.

7. El Lissitzky eta Hans Arp, *Die Kunstismen=Les ismes de l'art=The isms of art*, Erlenbach-Zürich, Munich, Leipzig, Eugen Rentsch, 1925, 9. or.

8. Arrazoi horregatik, kritikak "axalekotzat" jo izan zuen Sonia Delaunay-Terkek Berlingo Der Sturm galerian 1913an egin zuen erakusketa.

9. Blaise Cendrars, "Sur la robe elle a un corps" (Soinekoaren gainean gorputz bat du), 1914ko otsaila. *Sonia Delaunay-Terk*, Estocolmo, Nya Konstgalleriet, 1916, erakusketako katalogoan lehen aldiz argitaratutako poema.

10. Ikus Arnold B. Glimcher eta Paul C. Vitz hemen: *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*, New York, Praeger, 1984; Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur: vision et modernité au xixe siècle*, Nimes, Jacqueline Chambon, 1994; Serge Lemoine eta Pascal Rousseau (zuz.), *Aux origines de l'abstraction, 1800–1914*, erak. kat., Paris, Musée d'Orsay / RMN, 2003. Erakusketa horrek pertzepzioaren teorien eragin zehatza aztertzen zuen.

11. Ikus A. B. Glimcher, hemen: *Modern Art and Modern Science*, *ibid.*, 224. eta 225. or., zeinak aztertzen baitu Gibsonen estimuluaren eta Bridget Rileyk 1960ko hamarkada hasieran egin zituen konposizio optikoen arteko erlazioa.

12. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminism Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999.

13. Varvara Stepanovaz ari denean, "Rodchenkoren emaztetzat" aipatzen du, "zeinak senarraren eraikuntzen eraginez, kaiolak eta *La Mort de Tarelkine*-rentzako makineria bat marraztu baitzuen" (Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern, 1936, 133. or.).

14. Charles Estienne, "L'art abstrait au xxe siècle", en Ch. Estienne y Léon Degand, *Pour et contre l'art abstrait*, París, Éditions Arte Una, Cahiers des amis de l'art, no 11, 1947.

15. Georges Mathieu, hemen: *Au-delà du tachisme* (Paris, Julliard, 1963), aipatzen ditu Marie Raymond, Maria Helena Vieira da Silva eta, batez ere, Louise Nevelsonen obra ztonikoa (25. or.), zeina "jainkosa" gisa deskribatzen baitu (242. or.).

16. *La Donation Sonia et Charles Delaunay dans les collections du Centre Georges Pompidou-Musée national d'art moderne*, Brigitte Leal (zuz.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, 11. or. Ikus baita ere katalogo honetan Anne Montfort-Tanguyren saiakera: "Kontra, oso kontra, erreibindikatzea nork bere burua".

17. Estetika posminimalistaz, ikus *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*, Susan Stoops (ed.), Waltham (MA), Rose Art Museum, Brandeis University, 1996; Robert Pincus-Wittenek hau idatzi zuen: "Sekula ez dira behar bezainbat azpimarratuko estilo berri honen eta mugimendu feministaren arteko loturak. Haren ezaugarri eta lehenespen formal gehienak, haren ereduez ez mintzatzearren, ordu arte, modu sexistan, femeninotzat jo izan ziren edo emakumeenak omen ziren —obra bat emakume batek egina izan edo ez— metodo eta edukietan inspiratzen dira". (*Postminimalism*, New York, Out of London Press, 1977, 11. or.).

18. Ann Berg eta Monica Sjöö, "Images on Womanpower – Arts Manifesto", hemen: M. Sjöö, Liz Moore eta Ann Berg, *Towards a Revolutionary Feminist Art*, eskuizkribua, [1971], 17. or. [4. or.]; hemen kontsulta daiteke: https://nla.gov.au/nla.obj-51715850/ view?partId=nla.obj-51715869#page/n0/mode/1up.

19. Lucy Lippard, Lynn Zelevanskyko elkarrizketa (ed.), hemen: *Sense and Sensibility: Women Artists and Minismalism in the 1990s*, erak. kat., New York, MoMA, 1994, 30–31. or.

20. Mira Schor, *A Decade of Negative Thinking: Essays on Art, Politics, and Daily Life*, Durham eta Londres, Duke University Press, 2009.

21. L. Lippard, "Louise Bourgeois: From the Inside Out", *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, Dutton, 1976, 249. or.

22. Judy Chicago eta Miriam Schapiro, "Female Imagery", *Womanspace Journal 1*, 3. zk., 1973ko uda.

23. Tam Dekel, *Gendered: Art and Feminist Theory*, Newcastle, Cambridge Scholars Pub., 2013.

24. Harmony Hammond, "Feminist Abstract Art – A Political Viewpoint", *Heresies*, 1. zk., 1977ko urtarrila, 66. or.

ABSTRAKZIOA? SORKUNTZA-KIDETZA?

GRISELDA POLLOCK

I. HITZ JOKOA

Emakumeak abstrakziogile esapideak izenburutik beretik nabarmentzen du emakume multzo batek abstrakzioa sortzen eta ekoizten duela. Adierazpen horrekin, biribila eta ausarta denez, artearen historia konbentzionalaren kontakizun aspergarriak saihesten ditugu, jatorriei, sekuentziazioari, garapenari, eratorpenei buruzko kontakizunak, alegia, horiek guztiak soil-soilik gizonen bizileku baitira. Era horretara, abstrakzioak neurri zabalagoak hartzen ditu, anitzagoa eta irekiagoa bihurtzen da. Agerian geratzen da horrela emakumeek abstrakzioa egin *dutela*.

Ezinbestean, eta beharbada nahita, erakusketaren frantsesezko izenburuak, *Elles font l'abstraction* [Emakumezkoek abstrakzioa egiten dute], *elles@ centrepompidou* (2009–11) bildumaren aurkezpenari eman zitzaiona dakar gogora; kontzientzia feministak inspiratutako emakumeen obren bitartez 1970eko hamarkadaz geroztikako sorkuntza artistikoaren panorama erakusten zuen erakusketa zen hura. Ez zen, inolaz ere, "emakumeen obren" erakusketa bat, arte orokorraren azpikategoria gisa ulertua, aitzitik, aurkezpen hark interes-esparru berriak eta jarduera espezifikoak nabarmendu zituen, zeren eta erakusketa hartan 1970. urteaz geroztikako artea emakume askoren prismatik ikusten baitzen, eta haien obrak, oro har, ez ziren ez bildumatan sartu ez erakutsi beren belaunaldiko gizonenen ondoan edo arte garaikidea sortzen, emakume haiekin, lagundu zuten komunitate artistikoenean.

Emakumeak abstrakziogile erakusketaren irispide historiko handiagoak eskainiko al digu orobat arte abstraktuaren esparru zabaldua lente argigarri baten bitartez ikusteko aukera eta begietaratuko al digu XX. mendeko artearen historia, kolektiboki, osatzen duten obren espektro inklusiboago bat, orain arte osatu gabe egon denez, zeren eta museoetan arte modernoaren sortzaile gizonezkoak esklusiboki edo nagusiki agertzen direlako? Erakusketa honek erakutsiko al digu bai artearen historiak eta bai museoek ezkutatu izan duten egia bat, hau da, emakumeek eta gizonek kidetasunean sortu dutela arte modernoa bere mugimendu eta alderdi guztietan?

Emakumeak abstrakziogile. Artearen historiaren kritika feminista anglofonoaren sortze-testu baten egilekidea naiz, Rozsika Parkerekin batera, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), frantsesera itzuli berria dena (2021). Nola itzuli ingelesezko izenburua? "*Old Mistresses*", "antzinako maistrak": esapide horrek mirespenezko esamolde baten baliokide femeninoa proposatu nahi du; "*Old Masters*", "antzinako maisuak" edo "aspaldiko maisuak" (Eugène Fromentin, 1876) da XV. mendetik XIX. mende erdialderainoko, arteko "jenioen" gorespen-garaiko, europar pintoreak izendatzen dituen esamolde hori. Aldi hartan zehar pinturako, eskulturako eta arkitekturako artistak gizon-emakumeak izan baziren ere, *maisuak* bakarrik balira bezala idatzi zen garai modernoetan artearen historia

kanonikoa. Hala eta guztiz ere, *maisua* eta *maistra* konnotazio desberdinak bideratzen dituzten hitzak dira, bikaintasunetik eta boteretik sexualitateraino eta zerbitzu sexualetaraino[1].

Emakumeak abstrakziogile esapideak emakumeek arte abstraktuaren alorrean duten sormenaren fede ematen du. *Artista* hitzak, ordea, ez du gizonen eta emakumeen sormena adierazten. Élisabeth Lebovicik eta Catherine Gonnardek emakume anglofonoen arazo berak izan zituzten arazo hori konpontzeko[2]. Emakumeak eta sormena nola uztartu zorroztasun linguistikoa erakutsi gabe? Artista emakumea, emakume artista? Baldin eta artista *emakume* gisa izendatu behar badugu, emakumeak gaitzesten ditugu, zeren eta *artista* hitza, berez, gizonari baizik aplikatzen ez zaiolako. *Gizon artistak* ere idatzi behar dugu, beraz? Baldarkeria horrek hitzaren genero-konnotazioa deskolonizatzen du, zeina, besterik ezean, hain maskulinoa nola zuria baita eta ez baitu adiera sexualik.

Emakumeak abstrakziogile erakusketak artearen historia kanonikoa zuzentzen du, frogatzen baitu emakumeek aro modernoan zehar arte abstraktua sortu zutela, hierarkia sozialen, etnikoen eta generokoen aurkako borrokek mundu osoa markatu zuten garaian, hain zuzen. Generoaren modernizazioa —emakumeen adimenaren eta gorputzaren osotasunaren asetasun ideologikoari eginiko erronka, ez-gizontzat hartuak zirenez— indar politiko eta kultural bat izan da. Emakumeek mundu osoan erreibindikatu dute entitate *politiko* berri gisa jarduteko beren ahalmena. Imajinario politiko feminista baten inspirazioz, *emakumeak* jaio dira, langile klasea bezala, kolektibitate soziopolitiko baten tankeran (boto-eskubidearen eta hezkuntza-autonomiaren eta autonomia ekonomikoaren aldeko ekinaldien garaietan) eta komunitate kultural batenean (XX. mendearen bukaeran). Singularrean eta plano mitikoan, *Emakumea* Simone de Beauvoirek bere proiektu autobiografikoan maila desberdinetan aztertu zuen fikzio bat zen. Emakume singularraren bere bizitza idazteko, filosofoak ulertu beharra zeukan zer zen asmakizun patriarkal hura, alegia, zer zen *Emakumea* zientzian, medikuntzan, soziologian, psikoanalisian, literaturan eta mitologian, esan nahi baita, ia denak gizonek landutakoak diren jakintza-alorretan. Emakumeen konplexutasunaren eta aniztasunaren berri jakiteko, Beauvoirek bigarren liburuki bat idatzi behar izan zuen, bizitutako beren esperientzien konplexutasuna eta aniztasuna agerian uzten zuten emakumeen hitzak irakurriz. Emakumezkoek egiten al dute literatura, filosofia, psikoanalisia? Horrela ezagutzera eman zuen Beauvoirek zein zentzutan den emakume bakoitza desberdina eta frogatu zuen ezen emakumeek sexualki baldintzatutako mundu sozial eta mitologiko baten baitan negoziatzen dutela beren izatea, non *Emakumea* boteredun gizonek definitzen baitute, gehienbat.

Emakumeak abstrakziogile. Emakume batzuek fabrikatzen edo sortzen dutenean, ez dira *Emakumea*. Baina artistak eta emakumeak izatea zer esan nahi duen esplora dezakete, inposatzen zaizkien definizio sozialak eta fikzio ideologikoak gainditzeko, zeren eta emakumeek —artistak, modernoak— artera jo baitezakete haiek berek ezagutzen ez dituzten hainbat bestetasun aurkitzeko, eta, hala eta guztiz ere, forma eta prozesu kulturaletan inskribatzen, inprimatzen dira, jarduera artistikotan zailenaren abenturan beren ekarpen sortzaile berdinari jarraikiz: abstrakzioan.

Emakumeak abstrakziogile. Zein da emakumezko sortzaileek mendebaldeko artearen historiako une gailen batean hain kopuru handian parte izanaren zentzua, noiz eta egileak figurazio mitologikoari, erlijiosoari eta profanoari uko egin ziotenean, nahiz mendebaldeko artearen mintzaira pribilegiatuaren eta baita ere haren pentsamendu artistikoaren oinarria izan den hainbeste mendetan zehar? Nola

justifikatzen zuten artistek beren sorkuntza *abstrakzioa eginez*? Nola kategorizatu dute artearen historiako espezialistek garai hark eman zuen artearen aniztasun eta konplexutasun ikaragarria, formaren, marraren, kolorearen, espazioaren, euskarriaren, keinuaren, materialaren, egituraren ezaugarriak eta posibilitateak estetikoki auzitan jarri ziren aldi hartan, mitologiak, teologiak eta baita eguneroko bizitzak ere ematen duten programa ikonografiko gutxienekorik gabe? Galdera horien erantzunek berebiziko garrantzia dute. Arte abstraktuaren historia sekula ez da adostasun batera iritsi arte-modu horren jatorriari edo hura sortu zuten pertsonei buruz, haren ondorioei eta esanahiei buruz. Jarraitzen dugu ulertu gabe oso kontu gutxi batzuk izan ezik, nahiz eta gure museo handiek kronologia argiak asmatzen dituzten haren hasierak kontatzerakoan, haren maisuak goraipatzerakoan, haien filosofiak azaltzerakoan eta XX. mendeko joerak, kontraesankorrak eta dibergenteak, kartografiatzerakoan.

II. MODERNITATEAREN SORKUNTZAKIDETZA: SORKUNTZAKIDETZAREN MODERNITATEA

Erakusketa honetan bildutako artisten eta obren zerrenda begiratu nuenean, zur eta lur geratu nintzen pozaren pozez, artearen historialari feminista naizenez aspaldidanik ezagutzen ditudan hainbeste "adiskide zahar" han ikusterakoan. Berrogeita hamar urte daramatzat XX. mendeko artearen historiako "krimenaren" kontra borrokan, izan espezialistek edo izan museoetako kontserbadoreek egina. Kolektiboki, artearen historialari horiek zeharo alde batera utzi dute arte modernoaren ezaugarririk garrantzitsuena, hau da, mundu osoko emakumeen eta gizonen arteko sorkuntzakidetza baten fruitu dela. Zirkulu edo lantegi kolektibo moderno bakoitzean badaude emakumeak eta gizonak ukondoz ukondo lanean nazioarteko arte modernoaren abentura sortzen, eta, bereziki, arte abstraktua lantzen, zeina ezin baita figurazio zaharkituaren aurkakotasun hutsera murriztu. Bere garaiko zientzialariek eta teosofoek bezala, "abstrakzioaren" buruzagi askok erreibindikatzen dute abstrakzioa leialagoa eta egokiagoa zaiela egiturazkoak izan arren hain agerian ez dauden errealitateei, erronka egiten diotenez arte pertzeptiboari eta positibismoari.

Erakusketako komisarioek eta emakumezko espezialista konprometituek lortu dute manifestu honetan dauden ia emakumezko artista guztiak ezagunak izatea. Orduan, zergatik emakumeek eginiko hainbeste artelan ez dira aintzat hartu? Zergatik balio izan du generoak emakume artista horiek beren ingurune artistikotik eta beren historia bizitik ezabatzeko?

1970ean hasi nituen neure ikasketak eta testu espezializatuetan eta museoetan ikasi nuen ezen ia ezein emakumek ez zuela ezta ekarpen txikienik ere egin artearen historia osoan. Adibidez, *New York Painting and Sculpture 1940–1970* erakusketa, mugarri bat izan zena, Henry Geldzahlerek antolatu zuen 1969an New Yorkeko Metropolitan Museum of Art ospetsuan, zeina baitzen museoko XX. mendeko artearen kontserbatzaile berria[3]. Museoko 35 aretoetan banatutako 408 obrak ordezkatzen zituzten 43 artistak irizpide honen arabera aukeratu ziren: "Artisten nire hautaketa gidatu duten printzipioak *arreta kritikoa*n edo haren obrak *oraintsuko artearen norabidean eragindako aldaketa esanguratsu batean* oinarrituta daude". Eta Geldzahlerek nabarmendu egiten zuen aukeran zeuzkan "artisten ugaritasuna"[4]. Ez zegoen emakume artista bat baizik: Helen Frankenthaler.

Baina non zeuden orduan 2016an Gwen F. Chanzitek antolatu eta Estatu Batuetako lau hiritan aurkeztutako *Women of Abstract Expressionism* erakusketan bildutako 42 emakumezko pintore abstraktuak: Mary Abbott, Ruth Abrams, Ruth Armer, Janice Biala, Bernice Bing, Joan Brown, Jay DeFeo, Elaine De Kooning, Madeleine Dimond, Amaranth Ehrenhalt, Claire Falkenstein, Lilly Fenichel, Perle Fine, Helen Frankenthaler, Sonia Gechtoff, Judith Godwin, Shirley Goldfarb, Gertrude Green, Grace Hartigan, Buffie Johnson, Ida Kohlmeyer, Lee Krasner, Zoe Longfield, Mercedes Carles Matter, Joan Mitchell, Emiko Nakano, Charlotte Park, Betty Parsons, Pat Passlof, Vita Petersen, Lil Picard, Deborah Remington, Anne Ryan, Ethel Schwabacher, Sonja Sekula, Janet Sobel, Vivian Springford, Hedda Sterne, Alma Thomas, Yvonne Thomas, Michael West eta Jane Wilson?

1970ean oso zaila zen emakume horien guztien aipamenak aurkitzea. Kritikari eta artearen panorama feministek zuzendu egiten zuten "artearen historia" gisa nagusi zen kanon partziala eta esklusiboki gizonezkoena, nahiz eta "artearen historia erdia", "gizonen artearen historia" deitu beharko zukeen, "museo erdi hutsean" ikusgai jarria.

1970eko hamarkadan, aise aurkitu ahal izan nuen informazio nahikoa artista hauei buruzko hitzaldiak eman ahal izateko: Helen Frankenthaler, Louise Nevelson, Lee Krasner, Elaine de Kooning, Eva Hesse, Anne Truitt, Barbara Hepworth, Bridget Riley, Georgia O'Keeffe, Sonia Delaunay, Louise Bourgeois, Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Varvara Stepanova, bai eta Carla Accardi italiar artista garaikidea ere, zeinaren berri izan bainuen Anne-Marie Sauzeau-Boettiren "Negative Capability as Practice in Women's Art" (1976) testuari esker. Emakumeei, emakumetasunari eta XX. mendeko arteari eskainitako azterketa horretan, egileak idazten du ezen emakumezko artistek "sormen-prozesurik esklusiboenak eta zailenak [arte abstraktua]" lantzen dituztela eta ekiten dietela "garrantzi handieneko egikera eskatzen duten sormen-prozesuei, beren 'inkongruentzia'ko espazio bikoitza aurkitzeko xedez". Jakina, emakumeek sortutako artea irakurgarria da abangoardiak duen mintzaira kulturalean. Hala ere, emakume artistek kultura "arrotz" bat ere ekartzen dute, "beste balio batzuetan" eta "gaitasun mental desberdinetan" oinarritutakoak, indarrean dauden modu patriarkalak gainditzen dituztenak, baita beren kulturak adimenean txertatu dizkien horiek ere. Eraldatze dialektiko hegeliarraren eta John Keats britainiar poetak definitutako ahalmen negatiboaren arabera —artista sortzailea "ziurgabetasunean, misterioan eta zalantzan murgildua, ez da haserre ari gertaeraren eta arrazoiaren bila"—, negatibotasuna eraldatze estetiko baten oinarri bilakatzen da, zeina, hala ere, irakurri beharra baitaukagu *kritikaren edo artearen historiaren kanona ezagutzeko gai oraindik ez litzatekeen originaltasun batez*: "Emakumeen bazterkeria historikoa da eta ez da naturala", idazten du Sauzeau-Boettik, zeren eta emakumeei ez zaie orandik baimena eman esanahi anitzak eta bereziak aurkitzeko hiztegi propioen eta kultura elikatzeko egokiak izango direnen bitartez. Berrikuntza horiek ez dira existitzen diren mintzaira artistikoak atzemateko modu desberdin eta positiboak, "zeren eta esanahi berri horiek errealitate zatikatu bat aipatzen baitute, subjektu negatibo bat, ez duena soil-soilik zerumuga aldatu nahi, hura lekuz aldatu baizik, eta gaitasun negatiboaren baliabide guztiak eskura eduki nahi dituena (Keatsek eta Duchampek askatu egin zuten beren nortasun femenino propioa)". Zentzu horretan, esaten du emakume sortzaileek ez dutela aintzat hartuak izan nahi existitzen diren eredu abangoardistei jarraitzeko. Horietan parte hartzen dute, baina, gainera, "traizioa egiten diete" eta "transgreditu" egiten dituzte, formen, materialen eta eredu estetikoen bidez desberdintasun bat eragin ahal izateko:

“Material garden txirikordatuaren ebakiak eta ondulazioak (Carla Accardi), galtzorratzak galtzetaren huts izoztutik bazter atsedenean (Marisa Merz), bizitzaren ifrentzua islatzen duen gorputz absentea eta apurtua (Iole de Freitas), kaligrafiaren bitartez eta metafora eta irreala dena saihestu nahian beren forma propioa ‘brodatzen’ duten esku dardartiak (Ketty La Rocca), negatibotasunaren mintzairaren adibideak dira, besteak beste. Mota horretako proiektuak eskaintzen du izate femeninoa objektibatzeko modu bakarra: kontua ez da abangoardiaren subertsio positiboa, bereizte prozesu bat baizik, ez da ezta ere esanahiak ezartzeko proiektua, proiektuok leherraraztea eta ugaltzea baizik[5]”.

Analisi feministaren bere baieztapen teorikoarekin, emakume artista “aurkituak” museoek eta arte historialariek inposatutako kategorietan sailkatzeko ezein saioren kontra ohartarazten digu feminismoaren hasierako testu horrek, Alfred H. Barrek abstrakzioaren mugimenduak eta maisuak definitu zituenez gero *Cubism and Abstract Art* bere erakusketan, New Yorkeko Museum of Modern Arten, 1936an[6]. Abstrakzioaren joera anitzetan esparru estetikoak inposatzeak ez du uzten galdetzen zer bilatzen ote zuten artistek hitza eta irudia gaindituz eta beren baliabide artistikoak alfabeto estetiko desegin baten posibilitateetara transferituz (marra, margoa, gainazala, materialtasuna, keinua, forma, egitura). Nola zetozen bat kezka haiek filosofia handiekin —bitalista eta sinbolista—, unibertso fisikoaren teoria kuantikoekin, psikoanalisiarekin, antimaterialismoarekin eta modernitate industrial, urbano, militarista eta patriarkalaren aurreko etsipen malenkoniatsuarekin? Hitz batean, non aurkitzen ziren historiaren eta aldaketaren indarrak eta erronkak, zeinaren aurrean artistek asmaketa erradikalaren edo sakoneko ikerketa egiturazkoaren bitartez erreakzionatzera behartuta sentitu baitziren?

Joan gaitezen 1941eko uztailera. Uztarri naziaren pean zegoen Europatik ihesi, Peggy Guggenheim galeria-jabe eta bildumagilea New Yorkera iritsi zen obra surrealista eta abstraktuen bere bildumarekin. 1942an Art of This Century bere galeria inauguratu zuen, Londresen arte modernoko lehen galerietako bat sortu ondoren, Guggenheim Jeune, 1938an, Herbert Readekin, britainiar arte kritikaria eta arte abstraktuaren aitzindariarekin. Peggy Guggenheimek New Yorkeko eszena artistikoa aztertu, eta Museum of Modern Art *erdi hutsik* esploratu zuen. Horrek bultzatu zuen hainbeste emakume artistenganako zabarkeria gehiegizkoa kritikatzera, haietariko asko ezagutzen eta miresten baitzituen. Marcel Duchampen eta Buffie Johnsonek hala eskatuta, Guggenheimek *Exhibition by 31 Women* erakusketa antolatu zuen. Aldez aurretik Alfred H. Barr kontsultatu zuen, zeinak inolako arazorik gabe eman batzion zerrenda bat “emakume artistena, oro har iruditzen baitzitzaizkion American Abstract Artists [AAA] taldeko gizonik onenak bezain onak”[7]. Zerrenda horretan zeuden Suzy Frelinghuysen, Rice Pereira eta Esphyr Slobodkina, AAAren sortzaileetako bat[8]. Hala ere, Barrek ez zeukan bere museoan eta ez zuen erakusten emakume artista garaikide haien eta ez beste ezeinen ezein obrarik. 1945ean, Guggenheimek bigarren erakusketa bat antolatu zuen, *The Women* izenburu soila zuena. Emakume artistek berengan larritasun justifikatu bat eragiten zuen dilema bati aurre egin behar izan zioten. Beren obrak erakutsi nahi zituzten, baina ez zuten nahi denak berdinak eta kolektiboki *artista* (gizonen) obren desberdinak bailiran bildumatzea obra horiek, gizonak beren generoa zehaztu gabe aurkezten zituztenez. Bi erakusketek harrera ona izan bazuten ere, harrera horren baldintzek arazoak sortzen zituzten. Kritikariak *harritu* egin zituen konposizioen kalitateak (“obra abstraktuak edo ez-objektiboak [...] Museum [of Modern Art]en ikusgai dauden gizonen obrak baina indartsuagoak dira, oro har”) edo txalotu egin zituzten obrak, artean jarduten zuten emakume soil batzuen sorkuntzetan ustez aurkitu behar zutenaren *absentzia*gatik (“hain atsegintasun handiz manera dotorerik gabeak”[9]).

Joan gaitezen orain 1920ra. Katherine Dreier, Marcel Duchamp eta Man Ray elkarlanean aritu ziren Estatu Batuetako arte garaikideko lehen "museo esperimentala" sortzeko, zeina hiru artista horiek ironikoki *Société Anonyme Inc.: Museum of Modern Art* gisa bataiatu baitzuten (non *Inc.*, *incorporated company*ren laburpena, S.A., alegia, Sozietate Anonimoa, laburduren estatubatuar baliokidea baita)[10]. *Société Anonyme Inc.*ek 1927an antolatu zuen bere lehen erakusketa, New Yorkeko MoMA inauguratu baino bi urte lehenago. Artista hirukoteak bete-betean balioztatu zuen jarduera artistikoen eremu zabal-zabala eta haren sormen-inpaktua, aintzakotzat hartu gabe artearen historia letra larrikoaren edo txikikoaren irizpideak, berritzailea dena edo barreiatzailea dena, alegia, generoan oinarrituriko hautapenik inposatu gabe, aukera horrek, MoMan bezala, abangoardiako emakume garaikideak *ezabatzen* baitzituen, hura sortzen zen unean bertan. Dreier-Duchamp-Rayk eredu demokratiko bat proposatzen zuten, arte modernoaren historiako hierarkiaren eta eboluzioaren irizpide aldez aurretik zehaztuetan oinarritzen ez zena. Arte-forma guztiak bildumatzea eta kontserbatzea zen haien helburua, historia horren bertsio selektibo, ideologiko eta gabetu bat aurkeztu ordez, MoMAk egiten zuen bezala. George Hamiltonen ustez, zeina Yale Universityko *Société Anonyme*ko artxiboen kontserbatzailea baitzen, emakume eta gizon oso desberdinen, ezagunen edo ezezagunen, presentziakidetzak "XX. mendeko artearen liberalizazio mailakatu baten joerak adierazten zituen, inondik ere[11]". Suzanne Duchampi eta Jean Crottiri 1953an zuzendutako gutun batean, Marcel Duchampek deitoratu egiten zuen estandarizazioa (formalista eta logikoa), zeinak eraman baititu artearen historiaren museo-bilduma didaktikoak berak arte modernoaren aniztasunari darion "jatorrizko perfumea" deitzen diona ezabatzera: "Estatu Batuetako museoek kosta ahala kosta erakutsi nahi diete arte modernoa formula kimiko batean sinesten duten ikasle gazteeei. Horrek guztiak ez du arrunkeria eta jatorrizko perfumearen erabateko desagerpena baizik ekartzen. Horrek ez du lehen esan dudana gezurtatzen, zeren eta jatorrizko perfumean sinesten baitut, baina, edozein perfume bezala, berehala lurrintzen da. Intxaur lehor-lehor bat besterik ez da geratzen, historialariek 'Artearen historia' kapituluan sartzen dutena[...][12]". Atzera begirako genealogia horretatik hasi naiz, izan ere, gertaera zeharo bitxi bat gogoratzeko. *XX. mendean bakarrik* ikusten dugu emakume modernoen —arte modernoaren sortzaileak diren neurrian— presentziaren deuseztatze berariazkoa, emakumeen bizitza, haien esperientziak, haien hezkuntza gehiago modernizatzen eta gizartean eta haren eraldatze politiko, zientifiko, filosofiko eta estetikoan parte hartzeko haien ahalegina ekarri zuen mendean zehar.

Egia geureganatu beharra daukagu, eta, egia horren arabera, kontinente guztietako emakumeak eta gizonak, ukondoz ukondo, nazioarteko eta eskualdeko elkarrizketetan inplikaturik, *arte modernoaren sortzaile kide izan dira*. Proposamen hori, ordea, *Modern Couples* (2018) erakusketaren oso bestelakoa da; erakusketa hura berdintasunezko proiektu bat izan zen, harrera ona izan zuena, eta harreman pertsonal eta sexual baten bitartez elkarri lotutako artistak aurkezten zituena, nahiz, nire iritzian, horrek lekualdatu egiten duen *sorkuntzakidetzaren egiturazko modernitatea*ren gure pertzepzioa[13]. Harreman sarritan iragankorretatik edo batzuetan luzeak diren lankidetza intelektual eta estetikoetatik abiatuta *bikoteak* sortzea arau sozial, sentimental eta heterokratiko bat eranstea da, baita *queer* harremanei ere; horren ordez, gure ustez, gogo beroa adierazi behar litzateke, arte modernoaren sorreraren abentura ero eta esploratu gabean elkarrekin eta aldi berean lan egiten duten artisten arteko elkarrizketaren, aurkakotasunen, ikasketa partekatuaren, erreakzio-ahalmen handien eta berrikuntza eraldatzaileen fruitu denez, aniztasuna eta inklusibotasuna baitira hor nagusi. *Emakumezkoek* eta *gizonezkoek* arte moderno bat formulatzen zuten, mundu fisiko, material, imajinario eta espiritualaren edozein interpretazio aldatzen duten astinaldi erradikalen harian. Artista horiek, emakumeek eta gizonek,

modernitate haren lerrokadurak aurkitu nahi zituzten —ulertu gabe, eraldatu gabe edo ezeztatu gabe jarraitzen duen arren—, mintzaira artistiko hedatuen bitartez, haitzulo ezkutuetan eta mundu osoko kokaleku neolitikoetan aurkitutako estilo arkaikoetan inspiratuta, leku horietan agerian jarri baitziren Europak kolonizatutako adierazpide artistikoak, paganismo klasikoarekiko eta mendebaldeko kulturaren hezurmamitze kristauarekiko erlazio berri batean.

2021ean, museo handi bat da behar duguna, bere baliabide handiak abian jartzeko gai izango dena *emakumezkoek abstrakzioa egiten dute*lako froga ukaezina emateko. Ongietorria egiten diot emakumezko artista horiek agerian jartzeko zeregin horri, baina harago joan beharra dago. Obrak eta haren emakumezko sortzaileak irrikaz daude ea nork ikusiko, aztertuko, eztabaidatuko, miatuko eta interpretatuko ote dituen. Bracha L. Ettinger israeldar artistak hau idazten du: "Artista gisa etengabe sartzen ditugu kulturan Troiako Zaldiak geure kontzientziaren mugaldeetatik; era berean, arteak behin eta berriz urratzen ditu sinbolikotasunaren mugak. [...] Artelan batek hauxe du ezpezifikotik, alegia, batetik, ezin dela bereizi haren materialtasuna ideietatik, pertzepzioetatik, emozioetatik, kontzientziatik, esanahi kulturaletik, etab., eta, bestetik, hark kulturaren baitan duen patua interpretatua eta berrinterpretatua izatean datzala[14]".

Hala eta guztiz ere, zertarako prestatzen dituzte arteak eta museoek haiek bisitatzen dituzten pertsonak? Obra bakoitza arakatzera joaten al dira pertsona horiek, feminitatearen beren ideia aldez aurretik pentsatua baieztatuko duen zantzuen bila, ez ikusteko hartan gabezia bat edo ahultasun kontzeptual bat baizik, eratorpen estilistiko bat, alegia, esanahi alderantzikatuen, mintzaira berrien, transgresio sotilen ordez? Zein dira *emakumeen* eta *emakumearen* kontzeptu gure imajinarioetan jadanik presente daudenak, gizarte patriarkalen kultura falozentrikoen ondorioz? Prest al gaude ulertzeko ezen arteak posibilitate berriak sortzen dituela beti, baita elkarrizketa baten halabeharrezko fruitu denean ere, batetik, bera partaide deneko kulturarekin eta, bestetik, eta modu intimo eta estetikoan, beraren forma anitzak elkarrekin sortzen dituzten eta forma artistikoetan eta munduaren premietan erradikalki inplikatzeko bere uneak elkarrekin asmatzen dituzten artistekin, nahiz horrek artearen munduari barrutik gogor egitea suposatzen duen? Izan al dezakete ikus-entzuleek sarbidea analisi feministaren mende erdiko aberastasunetan?

Baldin eta museoetako artearen historiatik harago eramaten badugu geure gogoeta, ikasi beharra daukagu aurreiritzirik gabe aztertzen eta aurkitzen bai sormenaren alorrean falozentrikoa denarekin "zerikusirik ez duena" eta bai patriarkala denarentzat "berria" dena eta bai "ezezaguna" dena, baita emakume artistentzat ere, forma materialetan inskribatutako artean, hain zuzen ere gizon artistek berentzat aurkitu dituzten hitzen trabarik gabe elkarrekin sortu dutelako emakumeek abstrakzioaren proiektua. Esanahien gaur egungo mundu sinbolikotik harago, desberdintasun anitzen espazio ikusezina irekitzen duten zentzu berriak sortzen dira.

Femeninotasuna teoria literario eta kultural feministan indarrean dagoen kontzeptu bat da, batik bat hizkuntzaren azterketaren eta psikismoaren azterketaren arteko intersekzioan, literaturaren eta psikoanalisiaren artean. 1949an, bere autobiografia "emakume gisa" idaztera zihoanean, hau da, femenino gramatikal eta filosofikoan —ni/hura (emakumezkoa)—, Simone de Beauvoirek funtsezko bereizketa bat egin zuen *eterno femenino*aren — mitologiaren, kulturaren, zientziaren eta psikoanalisiaren fikzio patriarkalak— eta gizarte patriarkal batean "emakumeak" hitzaren bitartez

izendatutako subjektu psikosozialek *bizitutako esperientzia*ren artean, alegia, ekonomia sozial patriarkalak emazte, ama, lesbiana, prostituta edo neskazaharraren etorkizuna eskaintzen zien neskatoen eta neska gazteen esperientziak; XX. mendean, ordea, emakume "berri" eta "independente" bilakatzeko proiektu erradikala asmatu zuten emakumeek, eta feminista egin ziren.

Femeninotasuna gudaleku sutsu bat da feministen artean. Auzi hau —desberdintasun sexuala zer den eta zer esanahi izan lezakeen aztertzea, ikerketa feministak eta *queer*ek aldi berean birplanteatua eta ukatua— artistek, *emakumezkoek*, planteatzen duten kontu serio bat da gaur egun, eta haien arteak galdera hori egiten du emakumezkoek arte modernoko mugimendu berritzaileetan parte hartzen dutelako hain zuzen, izatearen, hezurmamitzearen, ekiteko gaitasunaren, espiritualtasunaren, desiraren, doilorkeriaren izatea esploratuz, eta gauzen eta bizitzako prozesuen forma, materialtasunaren posibilitateak, eta margoaren, marraren, formaren, aldaketaren, bilakaeraren eta, zalantzarik gabe, galeraren eta heriotzaren ezaugarriak aztertuz.

Mary Kelly estatubatuar artista kontzeptual feministarengandik hartzen dut baieztapena, zeinaren arabera emakume artistek kulturaren baitan ipintzen baituzte, kontzienteki edo inkontzienteki, "femeninotasunean, femeninotasunaren eta femeninotasunetik abiatutako idazkunak", zeinak hain aberatsak izan bailitezke, baina, beharbada, baita ere hain ezin deszifratuzkoak kultura falozentrikoetan eta patriarkaletan, nola aspaldi batean izan zen aberatsa Rosetta harria. Harri landu horretan bezala, hizkuntza ugariak sumatzen dira (emakumeak ez dira homogeneoak, bakoitza berezia da). Baina ezusteko alfabeto horien giltzarriak falta dira. Irudi lezake zeinuek ez dutela esanahirik.

XX. mendeko iraultza kultural feministek eguneratu egin dituzte emakume artistek eta idazleek partekatutako berezitasuna eta ikerketak. Emakumeek sortutako literaturak, teologiak, pentsamenduak, artelanak, musikak, filosofiak, zientziak eta teknologiak eskainitako aberastasuna aztertzen dugu eta hasi gara haien ezaugarriak deszifratzen eta, beraz, emakume gisa, konplexutasunaren, aniztasunaren, pluraltasunaren eta berezitasunaren barruan zer garen ikasten, ez, ordea, *Emakumea* gisa, ez *eterno femenino* gisa, ezta ere gizarte posedipikoaren "emakume bilakaera" global bateko osagai filosofikoki definitu gisa ere (Deleuzeren eta Guattariren aipamena egitearren). Hala ere, arte modernoko "abstrakzioaren" formen eta moduen ohiko sailkapen maskulinoak, izenburu estilistikoen pean eta etapa eta aldaera kronologikoen arabera, ez digu ezein aztarnarik ematen obrak sorkuntzakidetzan duen aniztasun sortzaileaz.

Emakumeak abstrakziogile ez da *ahaztu denaren berraurkitze* bat. Emakumezko artista horiek ez dira pasibotasunagatik aintzat ez hartu. Haien karrera eta ikusgarritasuna generoko eta arrazakeriako aurreiritzi sistemikoengatik zapuztu ziren. Ikusgarritasuna berrezartzeak artearen historia eta museoak zeharka salatzea dakar, diskriminazio eta desinformazio sistematiko bat erabiltzeagatik, eta arte modernoa, oro har, eta, bereziki, abstrakzioaren modu era askotakoak sortu dituzten artista gizonen eta emakumeen pluraltasuna ez onartzeagatik. Hainbeste artista emakumeen ezabatze aktiboak pobretu egiten gaitu arte moderno osoa osatugabe ezagutzea dakarrelako. Gure imajinarioak jenio esklusiboki maskulinoaren mitoari kateatuta jarraitzen du eta ez da gai hainbeste emakumezko artista hain desberdinen adimen txundigarria aitortzeko: *emakumezkoak*, mundu osoarenak direnak, eta beren pluraltasunetik, bakoitzaren singulartasunak osatutakotik, pentsamendu eta jarduera artistikoak lantzen dituztenak. Emakume abstrakziogileek abstrakzio hedatu, sistemiko, transgresore eta sarritan "eroak"

sormenaren alorrean sortu eta transmititu dizkigun intentsitaterik sakonenen ikerketa kolektibo baten artista sorkuntzakide gisa aintzat hartuak izan behar dute.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Egilearen iruzkinari ñabardura bat egin behar zaio euskarari dagokionez. Euskaraz, "Old Mistresses"-en baliokidea "antzinako maistra" izan liteke. Frantsesezko itzulpenean (eta jatorrizko ingelesean) ez bezala, "maistrak" pentsaraziko liguke ez ingelesez eta frantsesez hitz horrek duen "maitalearen" adiera sexualean, egileak aipatzen duen bezala, irakaskuntzan baizik (eskola-maistra) [Itzultzailearen oharra].

2. Catherine Gonnard eta Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

3. "Henry Geldzahler: Curator, Influencer, Cultural Svengali", www.christies.com, 2020ko apirilaren 10ean kontsultatua.

4. Henry Geldzahler, *New York Painting and Sculpture 1940–1970*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1969, 23–24. or.

5. Anne-Marie Sauzeau-Boetti, "Negative Capability as Practice in Women's Art", *Studio International*, 191. liburukia, 979. zk., 1976, 24–25. or.; hemen aipatua: Rozsika Parker eta Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985*, Londres, Pandora Books, 1987, 278–79. or. Beste testu bat idatz nezake emakumezko galeria-jabe nagusiak identifikatzeko, hala nola Geeta Kapur, Catherine de Zegher, Marcia Tucker, Silvia Eiblemeier, Ruth Noack, gogotik ahalegindu baitziren erakusketa honen barne dauden hainbeste artista aurkitu ahal izan genitzan.

6. Alfred H. Barrek eredu formalista hori hemen landu zuen: *Cubism and Abstract Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, Meyer Schapiro marxistak hemen kritikatu zuena: "The Nature of Abstract Art", *Modern Art: 19th and 20th Centuries Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978, 185–212. or.

7. 1942ko irailaren 24ko gutuna, hemen aipatua: Susan Davidson eta Philip Rylands (ed.), *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The Story of Art of this Century*, New York, Guggenheim Publications, 2004, 292. Or.

8. Ikus Sandra Kraskin, *Rediscovering Slobodkina: A Pioneer of American Abstraction*, Manchester eta New York, Hudson Hills Press, 2009.

9. Hemen aipatua: S. Davidson eta P. Rylands, *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler*, *op. cit.*, 325. eta 358. or.

10. Jennifer R. Gross (ed.), *The Société Anonyme: Modernism for America*, Londres eta New Haven (CT), Yale University Press, 2006.

11. George Heard Hamilton, "The *Société Anonyme* at Yale", hemen: Katherine Dreier eta Marcel Duchamp, *Collection of the Société Anonyme*, New Haven (CT), New Haven University Art Gallery, 1950, XX. or.

12. 1953ko abuztuaren 17ko gutuna, hemen: *Affectt/Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Francis M. Naumann eta Hector Obalk (ed.), Londres, Thames and Hudson, 2000, 321. or. Suzanne Duchamp artista dadaista zen eta Marcel Duchampen arreba gaztea. Galerie Barbazangesen 1925ean egin zen *Exposition d'un groupe de femmes peintres françaises* erakusketan —artearen munduaren

aintzat hartzea lortu nahi zuten emakume artista batzuek antolatua— obrak aurkeztuko zituen, ziur asko, bai eta Musée du Jeu de Paumek 1937an antolatu zuen *Les Femmes artistes d'Europe* erakusketan ere.

13. Jane Alison eta Coralie Malissard, *Modern Couples: Art, Intimacy and the Avant-Garde*, Munich, Prestel, 2018. Londresko Barbican Centren eta Centre Pompidou-Metzen (2018–2019) aurkeztua; Whitney Chadwick eta Isabelle de Courtivron, *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, Londres eta New York, Thames and Hudson, 1993.

14. Bracha L. Ettinger, "Matrix and Metamorphosis" [1992], *Matrixial Subjectivity, Aesthetic and Ethics*, Griselda Pollock (ed.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2020, 118. or.

EMAKUMEZKO ARTISTAK ETA ARGAZKIGINTZA ABSTRAKTUA

KAROLINA ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA

KONTZEPTU BATEN GENESIA

Argazkigintza abstraktuak ez du generorik; artistek, ordea, bai, esan genezake Lucy Lippard parafraseatuz[1]. Beste era batera adierazita: abstrakzio fotografiko espezifikoki femenino baten ideia ez da existitzen. Hala ere, gehienbat helburu abstraktuekin bereganatu zuten emakumeek baliabide fotosentikorra. Lehen begiratuan, ez dira ugariak. Edo kontua ez ote da ez direla asko izan aintzat hartuak izatea iritsi zutenak?

Argazkigintza abstraktua hiru baldintza hauek gauzatu zirenean jaio zen: zientziaren zerbitzuko argazkigintzaren goraldia, baliabide horren espezifikotasunaren kontzeptu modernoa eta argazkigintza artearen kategoriara goratu nahia. Argazkigintza abstraktua zaila da identifikatzen kontzeptuak paradoxa bat ezkutatzen duelako, batzuetan debate sutsuak eragiten dituena. Izan ere, hautemateN dugun errealitatea irudi baten bitartez erreproduzitzeko zuen gaitasun naturalistagatik bultzatu eta miretsi zen argazkigintzaren asmaketa. Hala ere, abstrakzioa alor horretan agertzeak argazkigintzaren esentzia bera auzitan jartzea eragin zuen. Jarraitu al zitekeen argazkigintzaz hitz egiten? Auzi hori, funtsean, ez da oraindik ebatzi, ezta haren genealogiarena ere.

Abstrakzioaren kontzeptua abangoardia historikoen baitan 1910eko hamarkadan sortu bazen ere, hala pinturan nola argazkigintzan, adierazpide honen asmaketaren lehenengo hamarkadetan jadanik bilatzen dituzte artearen historialariek haren sustraiak. Zentzu horretan, 1850etik aurrera, William Henry Fox Talbot, haren *eguzki-irudiekin* (*Sun pictures*) —kalotipoak—, eta Eadweard Muybridge, kronofotografiarekin, jo izan dira aita sortzaile gisa, ez bakarrik argazkigintzarena, baita haren aldaera abstraktuarena ere[2]. Historiografiaren norabide feministarekin, Anna Atkins britainiar botanikaria sartu da "aitzindarien" talde horretan. Haren zianotipoak, hala nola *Chorda filum* edo *Porphyra laciniata*, "irudi abstraktutzat" hartzen badira ere, nekez euts dakioke logika arkeologiko horri, zeren eta botanikariarentzat bere lanak dokumentu zientifiko hutsak baitziren. Kathrin Schöneggek azterketa luze batean duela gutxi frogatu duen bezala, erlazio horiek konplexuagoak dira[3].

Hala eta guztiz ere, zientziarekiko lotura hori zinez izango zen abstrakzio fotografikoaren DNAren parte[4], eta gai horri eskainitako erakusketetan iraun zuen, haien artean aipatu behar direlarik *Designed with Light* (1946), Philadelphia Art Alliancen egina; bai eta *In and Out of Focus: A Survey of Today's Photography* (1948) ere, Museum of Modern Arten, argazki abstraktuari buruzko sail bat izan zuena. 1951n, MoMAk bere osoan heldu zion gai honi *Abstraction in Photography* erakusketan. Prentsa-

dossierean irakur dezakegunez, abstrakzio fotografikoak bere baitan hartzen ditu "irudi abstraktuak, dokumentu zientifikotik objektuen antolamenduraino doazenak, eta marrazki mekanikotik marrazki organikoraino"[5]. Handik bederatzi urtera, MoMAk *The Sense of Abstraction* antolatu zuen. Abstrakzioa argazkigintza garaikideko korronte nagusitzat iragarririk, erakusketak aurkezten zituen obrek "begiradari atsegin ematea —edo hura iraintzea— zuten zeregin bakarra"[6]. Abstrakzioa Espresionismo Abstraktuaren eta Arte informalaren urrezko aroaren amaiera da, baina jarraitzen du, hala ere, sormen fotografikoan eragina izaten, zeinak, gerraren ondoren, ez baitu jadanik fenomeno artistiko gisa zalantzarik sortzen.

FEMENINOA ERE BADEN HISTORIA BAT

Argitasun eta ikusgarritasun handiagoa hartzen badu ere, abstrakzio fotografikoaren historia honek gizonezkoen izenak baizik ez ditu adierazten. *Oxford Companion to the Photograph*eko argazkigintza abstraktu eta esperimentalaren kontzeptuari buruzko bere sarreran, Robin Lenmanek William Henry Fox Talbot, Étienne-Jules Marey, Alvin Langdon Coburn, Christian Schad, Man Ray, László Moholy-Nagy eta Wolfgang Tillmans aipatzen ditu, ezein artista emakumerik aipatu gabe, ezta sormen garaikidean ere[7]. Barbara Kastenen, Ellen Careyren edo Liz Deschenesen obrak traszendentzia bera dute, eta are garrantzitsuagoak ere badira abstrakzio fotografikoaren auziari dagokionez. Abstrakzioa "ez femeninoa" zela luzaroan uste izan delako ote da? Emazkumeko argazkilarien prozedurak eta programak ez dira, beharbada, hain originalak? Argi dago erantzuna ezagutzen dugula. Gaur egun oraindik, emakumeak azpiordezkatuta daude historian, hala argazkigintza abstraktuan nola beste diziplina batzuetan. Une gutxi-asko intentsoagoak gertatzen dira artearen eszenan haien errepresentazioari dagokionez. Tarte horiek bat datoz, bereziki, fluxu sozialekin eta emakumeek gizarte modernoetan duten postuarekin.

Zentzu horretan, 1930eko eta 1940ko hamarkadetan hainbat emakume agertuko dira esparru honetan. Deutscher Werkbundek 1929an Stuttgarten antolatutako erakusketa historikoan 26 emakume zeuden guztira 180 artisten artean. Urte hartan bertan, *Fotografie der Gegenwart*ek, Folkwang Museumen, 19 emakume aurkeztu zituen 60 artisten artean. 1930ean Munichen eginiko *Das Lichtbild* nazioarteko erakusketako 23 parte hartzailetatik 7 emakumeak ziren. Datuak konparatuz, azpierrepresentazio bat sumatzen dugu 1950eko eta 1960ko hamarkadetan. 1951n, Edward Steichenek, garai hartan MoMAko kontserbatzailea zenak, antolatutako *Abstraction in Photography* erakusketan, 75 artistetatik 9 emakumeak ziren. Museo horretan, 1960an *The Sense of Abstraction* erakusketan 3 emakume zeuden 75 artisten artean, eta hori oso kontu txundigarria da, baldin eta kontuan hartzen badugu bi emakumek antolatu zutela, Grace Mayerek eta Kathleen Havenek. Gauza bera gertatu zen Otto Steinertek[8] Sarrebruckeko Staatliche Werkkunstschulen *Subjektive fotografie* izenburuarekin 1951n eta 1954an antolatu zituen bi erakusketetan: 5 emakume baizik ez zeuden 57 parte hartzaileen artean. 1970eko hamarkadaz gero, emakumea berriz agertu zen eszena artistikoan eta artearen historian bere izena berriz ematen hasi zen. Horren lekukotasuna ematen du Barbara Kastenek 1980an eginiko lanak. Kasten argazkigintzako irakaslea zen Kaliforniako Orange Coast Collegen, eta ez zuen genealogia historiko haietan gelditu nahi. "Argazkigintzaren artean neure sustraiak identifikatzeko premia eta nahia sentitu nituen, baina baita ere nire ikasleei adieraztekoa ere. Nahiz eta emakumeei orain dela gutxi

aintzat hartu zaien argazkigintzaren historian izan duten zereginaren garrantzia, aintzat hartze hori areago erraztu nahi nuke"[9]. Helburu horrekin, haien bilaketak inspirazio-iturri suertatzen zaizkion emakumezko argazkilariei buruzko film laburrak egiten ditu. Hasierako proiektuan 6 emakume artista daude: Berenice Abbott, Florence Henri, Lotte Jacobi, Lucia Moholy, Barbara Morgan eta Carlotta Corpron[10].

Ez dugu hemen argazkigintza abstraktu femeninoaren historia berridazteko asmorik, zeren eta, haren hedadura kontuan harturik, halabeharrez utziko baikenituzke eragile batzuen izenak aipatu gabe. Gure asmoa gehiago da frogatzea ezen emakumeek, argazkigintzaren esparruan, abstrakzioaren bideak ere urratu zituztela, pinturarenen aldi berean. Gainera, haiek izan ziren lehenengoetakoak argiarekin marrazki sailak egiten. Adar zientifikoak ere pertsonaia nabarmenak izan zituen, Laure Albin-Guillot eta Berenice Abbott bezala. Margoari eta abstrakzioari buruzko ikerketetan Marta Hoepffner, Barbara Kasten eta, geroztik, Ellen Carey izan ziren mugak zabaldu zituztenak eta forma original eta berritzaileak asmatu zituztenak.

ZIENTZIA ETA ABSTRAKZIOA

Bere "Notes sur la photomicrographie"n, Albin-Guillotek, Laureren senarrak, azpimarratzen du zer alde dagoen mikroargazkigintza argazkigintzaren asmaketaren hasieratik existitzearen eta zientzietarako haren erabileraren artean. Gero argazkigintza hori helburu artistikoekin erabiltzearen interpretazioa iruzkintzen du. "Izan animalien erreinua edo landareena [...] ez dago ezein imajinaziorik nola naturak bere sorkari apalagoei atseginez ematen diena bezain zeharo bitxiak eta erakargarriak diren marrazkiak sortzeko gai denik[11]. Laure Albin-Guilloten proiektua berak argazkigintzan zituen gaitasunak eta bere senarrak, objektu mikroskopikoak bildumatzen zituen zientzialariak, zituenak konbinatzetik sortu zen. Horren guztiaren emaitza liburu ezin bikainago bat da, *Micrographie décorative*, 1931n argitaratua[12], zeinaren argazkiak garai hartako aldizkarietan argitaratu baitziren.

Albin-Guillotena agertu eta handik hogeita bost urtera, Berenice Abbott argazkigintzaren bitartez zientzia dibulgatzeari eman zitzaion. Lanbidez argazkilaria eta zientziazale sutsua zenez, Abbott New Yorkeko Washington Square Collegeko fisika-kimikako eskoletan matrikulatu zen laborategien mundura hurbiltzeko[13]. 1939an jadanik, *Science Illustrated* aldizkariko editore gisa zuen esperientzian oinarriturik, hau idatzi zuen: "Gaur arte ez zaio ekin gai zientifikoak fotografiatzeko eta haiei jendearentzako erakarmena eta zehaztasun zientifikoa emateko zereginari. Alor honetan beharrezkoa da hala artistaren funtzioa nola obra begiratzen duen pertsonarena"[14]. Prozedura fisikoak erakargarriak eta ulergarriak suerta zitezen lortzeko, haren ikerketek antzezpen bat eta argiztatze berezi bat zuten.

1958an, MITek fisikako testu liburu berri baterako irudiak egitera gonbidatu zuen Abbot[15]. Zientzialari talde handi baten prestakuntza erronka politiko bat zen Gerra Hotzaren testuinguruan. Hala ere, Abbottek bere esperientzia osoa ekarri zuen fenomeno fisikoak irudi fotografiko erakargarrietara itzultzeko. Lankidetza hori aldez etsigarria izan bazen ere —haren argazki asko ez ziren liburuan sartu eta haren izena ez zen agertu ere egin lehenengo edizioko kreditu orrialdean—, lana beharrezkoa zen,

inondik ere. Gerora, 1960ko urrian, MITek erakusketa ibiltari bat antolatu zion, haren 32 argazkien kopia handituak aurkezten zituena. "Fisikaren oinarrizko legeen aurkezpen bisual bat da funtsean erakusketa", esaten zen[16]. Abbotek oinarrizko fenomeno fisikoak —hala nola magnetismoa, hots-uhinak eta baita mugimendua ere— jendarteratzen dituzten obra batzuk ere ilustratu zituen. Argitalpen haietan, eskuzabaltasunez nabarmentzen zen argazkien alderdi estetikoa grafismoaren bidez, orri osoko erreprodukzion bidez eta Abbotten izena azalean aipatuz[17]. Baina Gary Van Zantek azpimarratzen zuen bezala, argazki zientifikoak eta ez abstraktuak itzulingururik gabe lortzea zen Abbottek nahi zuena[18]. Hala ere, askotan haren argazkiak halakotzat ikusten eta hautematen ziren, arte museoetan erakusgai jartzen zituztenez, eta Abbottek ezin izan zuen hori saihestu.

ESPRESIONISMO FOTOGRAFIKO ABSTRAKTUA

Fotogramak —kamerarik erabili gabe lortutako irudi fotografikoak edo eskuz eginiko negatiboetatik ateratako kopiak— pinturari atxiki ohi zaizkio, sormen handiagokoak direlakoan. Ez dute errezelorik sortzen abstrakzioaren kontzeptuari buruz eta oso garrantzitsutzat jotzen dira abstrakzio fotografikoaren historiari dagokionez[19]. Argazkigintza arte kategoriara goratzeko xedez, fotograma baliabide goresgarri bat da batzuentzat, adierazpidearen espezifikotasunari dagokion postulatu modernoa betetzen duenez. Moholy-Nagy izan zen ideia horren bultzatzaile sutsuetako bat. Argiak zeharo liluratuta zeukan gizon hark bere irakaspenen eta bere argitalpen batzuen bitartez partekatu zuen bere grina. Fotogramaren gaiaz hau idatzi zuen: "Metodo honi esker, argia egituratu egin daiteke, eta, sormen-baliabide berria denez, modu autonomoan erabili beharko da, margoa pinturan edo hotsa musikan bezala. Sormen-ahalmen handia daukan material konkistatu berri baten, argiaren, egituratze gisako horri *fotograma* deitzen diot"[20]. Artistak Estatu Batuetara emigratu, eta hara ekarri zituen bere ideiak. Orduan ezagutu zuen Carlotta Corpron, estatubatuar argazkilaria eta Dentoneko Texas Woman's Universityko irakaslea. Harreman hura erabakigarria izan zen argazkilari gaztearentzat, argazkigintzaren sormen-ahalmenaz sumatzen zuena baieztatzen zuelako. Horren ondorioz, auzi horren inguruan egituratu zuen Corpronek sormenezko argazkigintzari buruzko bere ikastaroa (Creative Photography) eta bere karrera osoa. Unibertsitaterako idatzitako "Light as a Creative Medium" (Argia sormen baliabide gisa) bere testuan, bere irakasle zeregina azaltzen du eta iritzi hau adierazten: "argia euskarri plastiko bat da, edertasun eta interes ikaragarriko marrazki abstraktuak sortzeko gai dena"[21]. Corpronek argiaz eginiko ikerketak berehala arrakasta handiz hartu ziren. Peter Pollackek, zeina garai hartan Chicagoko Art Instituteko kontserbatzailea baitzen, bakarkako erakusketa bat antolatu zion 1953an, György Kepes bere adiskide minaren gomendioz. Prentsa-oharrak izenburu hau zuen: "Carlotta Corpron argazkilari ospetsuak argiarekin eginiko esperimentuen 40 argazki ditu ikusgai"[22].

Lotte Jacobi argazkilari alemanak bere senar larri gaixotua mantentzeko bidea ematen zion entretenimendu gisa jardun zuen kamerarik gabeko argazkigintzan. Nazismotik ihes egin ondoren, New Yorken hartu zuen 1935ean bizilekua; 1946an, Jacobik eskatu zion Leo Katzi, orduan irakaslea baitzen Cooper Union School of Arten eta Brooklyn Collegen, fotograma-mintegi batzuk antola ziezazkiola, Surplus papera[23] garai hartan oso merke zegoela eta merkatuan ugari zegoela baliatuz. Artistak Peter Moriartyrekiko elkarrizketa batean kontatzen duenez, fotogramaren monotoniak aspertuta zeukan:

“Beste argazki bat gehiago eta argazkigintza utziko nuen! Horregatik hasi nintzen gauzak desplazatzen. Objektuak, argia, desplazatu zitekeen guztia desplazatzen saiatu nintzen”[24]. Horren fruitutzat irudi txundigarri eta argitasun eta plastizitate handiko sorta bat gorpuztu zuen, Katzek eta Jacobik *Fotogenikoak* (*Photogenics*) deitu zietenak, Talboten *Marrazki fotogeniko*en (*Photogenic Drawings*) aipamenez. Argazki haiek berehala sartu ziren abstrakzioari buruzko erakusketetan, besteak beste, *The Sense of Abstraction*en. *Photo Arts*ek gertaera hari eskaini zion ale berezian, berarentzat argazkigintza zer zen definitu zuen Jacobik: “Nire karreran zehar, esan izan dut argazkiak argi-marrazketa esan nahi duela hitzez hitz. Nire argazkigintza abstraktuan ez dut argazki-kamera erabiltzen: argiarekin marrazten dut paper fotografikoan eta horrela objektibodun tresnaren mugak zeharkatzen ditut eta bide librea uzten diot irudimen sortzaileari”[25]. Jacobiren saila fotogramaren eta argi-marrazkiaren artean kokatzen da. Linterna, bonbilla edo lanpara batekin kamera aurrean obturadorea tarte luze batean zabalik edukita edo paper orri fotosentikor baten gainean jarrita zuzenean motibo bat marraztea da argi-marrazkia. Man Ray, Picasso, Vilho Setälä eta baita Matisse ere tarteka aritu ziren teknika horretan 1930eko hamarkadan. 1943an, Corpron hara-hona ibili zen Dallaseko kaleetan zehar, eta, bere argazki kamerak, tarte luze batean zabalik edukita, libreki jarraitu zion bere gorputzaren mugimenduari, argi-marrazki bat eskainiz. Barbara Morganek erabili zuen, ordea, teknika hau proiektu argi eta gogoetatu batean. 1935ean, estatubatuar pintore horrek, zeinak bi umeren ama zenez uko egin baitzion estudioko bere karrerari, argazkigintzaren berri jakin zuen bere senar idazle eta argazkilari amateurraren bitartez. Morganek argazkilari karrerari ekin zion, eta haren lehen proiektu garrantzitsua Martha Graham dantzariarekin elkarlanean aritzea izan zen, hura bere estudioan fotografiatu baitzuen. 1940an, bururatu zitzaion, sortu zuen liburuari azkena emateko, mugimendua argazkiaren bidez irudikatzea argi-marrazkia erabiliz, dantzaren eta argazkigintzaren konbinazio perfektua, hain zuzen[26]. Horrela jaio zen haren lehen argi-marrazkia, *Argi-sinadura* (*Light Signature*) eranskin gisa, babesorri moduko bat *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs* liburuan[27].

Enumerazio labur horrek argi eta garbi aditzera ematen du ezen lehenengo keinuzko koadroak, 1940ko hamarkadan eginak, keinua bera osagai bilakatzen dutenak, ez datozela pinturatik, argazkigintzatik baizik. Morganen saila Pollocken *drippings* baino lehenagokoa da. Argiz eginiko keinu-argazkigintza hori abstrakzio piktorikoaren aldi berean garatu zen gerora, eta Arte Informalaren ikerketa guztiak ere bere baitan hartu zituen. 1950eko hamarkadan eta mendebaldeko munduan eta Errealismo Sozialistaren garaian “emakumea etxera itzultzearekin” batera sobietar herrialdeetan, garapen hori honako hauen esku geratu zen gehienbat: William Klein, Otto Steinert, Arthur Siegel, Nathan Lerner, Luigi Veronesi, Wojciech Zamecznik, Gérard Ifert eta Peter Keetman, besteak beste. 1960ko hamarkada arte itxaron beharko da emakumeak indar handiagoz artearen eszenara itzultzen ikusi arte.

Běla Kolárŏvá artista autodidakta eta argazkilari amateurra liluratuta zeukan adierazpide horrek. Tuberkulosiaz gaixotu zenean, argazkigintzari ekin zion eta esperimentatzen aritu zen, 1961etik jadanik, irudiekin eta argazki kamera gabe ganbera ilunean. Jiří Kolař bere senarrarekin batera, Kolárŏvá Pragako abangoardien zirkulu artistikoan sartuta zegoen, eta Zdeněk Sýkoraren eta Milan Grygaren ikerketa abstraktuak ezagutu zituen. Fotogramek argi-marrazkietara eraman zuten Kolárŏvá, eta, izan ere, paper fotosentiberako orri bat haren gainean zintzilikatutako argi iturri baten azpian jiraraziz sortzen zituen argi-marrazki haiek. Hortik sortu zen dozenaka proba bakarrek osatutako sail bat, *Roentgenogramak*. Kolárŏváren obrak berehala erakutsi ziren, eta bat datoz keinu-abstrakzioarekin eta Op Artekin. Forma arin eta gardeneko irudi horiek ezin hobeki adierazten dute argiaren

immaterialtasuna. Sail horrekin artistak tankera eman zien Moholy-Nagyren hitzei: "[...] Argazkiaren originaltasuna, gainerako teknika guztiekin konparatuta, argi-fenomenoak ukigarri egin arte finkatzerainoko bere gaitasunean datza"[28].

ARGIAREN MARGOAK

Margoarekiko esperimentuak garrantzi handiko eratorpena dira ikerketa fotografiko abstraktuetan. Marta Hoepffnerek, 1929tik 1933ra Willi Baumeisteren dizipulua izan zenak, formari buruzko ikerketei berrekin zien 1950eko hamarkadaren hasieran abstrakzio fotografikoak moldatuz[29]. 1949an, Frankfurteko Kunstvereinek erakusketa bat eskaini zion, *Fotografik und Foto-Experimente*, non haren konposizio abstraktuak erakutsi baitzituen. Garai hartan, koloretako argazkigintzaren teknika oso gutxi erabiltzen zen ikerketa artistikoetan —bete-betean abstraktuak zirenetan, bereziki—, ez baitzuen emaitza egokirik eskaintzen errebelatuetan, laborategi aurreratuago bat behar zutenez. Hoepffnerek, zeinak 1949an argazkigintza eskola pribatu bat sortu baitzuen Hofheim-am-Taunusen, garrantzi handia ematen zion koloretako argazkigintzari prestakuntzan zehar. Hoepffnerek abstrakzioaren eragin handia izan zuen 1930eko hamarkadan, nahiz nazismoaren goraldiak ez zion utzi bide horri jarraitzen, eta gerra bukatu zenean bere ikerketei berrekin zien obra bakar bat proposatuz: koloretako fotogramak eta *Kromatismo aldagarriko objektu-argiak* (*Variochromatisches Lichtobjecte*), zeinak baitira "paper garden eta koloregabe multzo bat kutxa argitu baten barruan ipinitako kristalezko xafla baten gainean jarriak, eta kutxa barruan motor batek iragazki polarizatu bat jirarazten du"[30]. Mugimendu horrek koloretako pultsazio benetan txundigarrien efektu bat eragiten du. 1982an hau idatzi zuen argazkilariak: "Uste dut lortu dudala argiaren baliabidea margo guztien iturri gisa atzematea. Bitarteko piktorikoen bidez ilustratu ezin daitekeen errealitate baten zehaztapen bisual hori aztertzen ari naiz: argia, espazioa, mugimendua"[31].

Kastenek eskultura-ikasketak egin zituen, eta ehungintza esperimentalean espezializatu zen, Magdalena Abakanowiczen obrek liluratuta. Bere senarrari esker —Leland Rice argazkilaria—, baliabide fotosentikorra aurkitu zuen, eta pixkanaka-pixkanaka bere obretan sartuz joan zen, eta ehungintza argazkilaritzarekin eta instalazioarekin konbinatu zituen. Artistak luzaroan jarraituko zuen argazkigintzaren, espazio bidimentsionalaren eta tridimentsionalaren, itzalaren eta argiaren arteko erlazio horiek esploratzen. 1979an jadanik, margoa sartu zuen bere obretan, eta joera hori indartu egin zuen Polaroid Artists Support Programen esparruan artistei eskaintzen zitzaizkien posibilitateek. Senarrak uko egindako gonbidapenaz baliatuz, liluratuta geratu zen berehala eta behin baino gehiagotan itzuli zen estudioetara, non 20 x 24 formatu handiko bat-bateko koloretako argazkia landu ahal izan baitzuen[32].

ABSTRAKZIO ERREALISTA

1930eko hamarkadan "errealismo abstraktu" bat garatu zen eta "abstrakzio errealista" bat, zeina, kritikari batzuen arabera, abstrakzio benetan fotografikoaren era bakarra baitzen. Gerra arteko *Argazkigintza*

*berria*n parte hartu zuten autore gehienek —emakumeak ere azpiordezkatuta zeuden kategoria honetan— sortu zituzten irudiek, "argazki kameraren begiak" atzemandako errealitatearen zati bat baziren ere, emaitza abstraktu bat erakusten zuten, modernotasun fotografikoaren nahitaezko errepertorioaren parte zen zerbait.

Bi artista nabarmendu ziren argi eta garbi, eta biak Dessauko Bauhaus eskolari atxikita zeuden: Florence Henri eta Elsa Thiemann. Azken hori prestatze-eskolan sartu zen aldez aurretik eta tipografiako, marrazkigintza publizitarioko eta argazkigintzako eskoletan ikasi zuen, Walter Peterhans irakasle zuela[33]. Diziplina anitzeko eskola horretan, argazkigintza erabili zuen barrualdeetako diseinua erretratatzeko. Fotogramaren teknikari esker —ikasle guztiek ezagutu behar baitzituzten haren oinarriak— motibo geometriko eta apaindurazko bakarrak sortu zituen, landareen siluetetatik, oro har, paper margotuetan erabiltzeko. Aldi berean, harraldi "zuzenak" egiten zituen. Hurbiletik atzemandako objektuaren perspektiba galdu egiten da, eta ezagutezin bihurtzen du horrela.

Florence Henrik kontzienteki landu zuen mintzaira abstraktu mota hori. 34 urte zituenean argazkigintza ikasi zuen Moholy-Nagyrekin. Pintorea zenean jadanik, abstrakzioa lantzen zuen eta forma geometrikoetan harmonia bilatzeko ohitura zuen. Haren prozedura fotografikoan espazio imajinatuak sortzen ziren. Mahaiaren ertz batean artistak konposizio minimalistak antolatzen zituen ispilu puskatxoekin, esfera distiratsuekin eta metalezko zerrendekin. Espazioaren gure nozioa azpikoz goratuz, isla bikoitzen jokoak ageri dira gure begien aurrean, paretetako eta mahaiko zuriaren eta esferetako eta metalezko zerrendetako beltzaren artean. Henriren irudiek harrera ona izan zuten berehala bere kide plastikoen artean, bereziki Cercle et Carrékoen artean, bera ere talde hartakoa zelarik. Bere obrak erregulartasunez erakusteko eta hainbat aldizkari abangoardistetan argitaratzeko aukera izan zuen.

1939an argazkigintzaren urteurrenaren karietara testu bat idatz zezala eskatu ziotenean Lucia Moholyri, bere ibilbidea pinturarekin etengabeko elkarrizketan egon zela azaldu zuen. Haren iritzian, abstrakzio fotografikoa fotogramari atxikitzen zaio: "Artista abstraktu batzuek argazkigintzaren sorreraren abiapuntua izango zen benetako printzipioa aurkitu uste dute. Izan ere, argazkigintzak lehenengo garaietan izan zuen abiapuntuaren printzipioa berraurkitu dute eta adierazpen abstraktuko beren helburuetara egokitu dute. Beraz, argazkigintza arte abstraktuen eragin motaren baten mendean egon ote zen jakitea ez da irudi horiei dagokionez planteatzen. Asimilazio prozesu bat zen eta eragin prozesu bat"[34].

Abstrakzio fotografikoaren historiari dagokionez hartu behar den metodologia erakusten digu testu horrek, oso bakan aipatzen bada ere. Teknika fotosentikorren bidez lortutako irudi abstraktua argazkitzat hartzen jarraitu behar ote den jakiteko debateak sustatu ordez —kritikak oso eztabaidatutako auzia, kritikari gehien-gehienak gizonak izanik—, bidezkoagoa litzateke arazo horri buruz testuinguru zabalago batean eztabaidatzea. Eta, batez ere, abstraktutzat kalifikatutako obrak sortu zituzten gehienak diziplina anitzeko artistak zirelako.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lucy Lippard, hemen aipatua: Rosie Parker, "Art, of course, has no sex. But artists do", *Spare Rib*, 25. zk., 1974ko uztaila, 34–35. or.

2. Lyle Rexer, *The Edge of Vision: The Rise of Abstraction in Photography*, New York, Aperture, 2009. Ikus baita ere liburu honetan Kathrin Schöneggen saiakera: "Mikroargazkigintza eredu, apaingarri eta abstrakzio gisa". Baina lerro genealogiko hori ez da aipatzen oraintsuko obra honetan: *Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art*, Simon Baker, Emmanuelle de L'Ecotais, Shoair Mavlian (ed.), erak. kat., Londres, Tate Modern, 2018.

3. Kathrin Schönegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion,* Kolonia, Walter König, 2019.

4. Gai honi buruzko obra eta erakusketa gehienek antzinako lotura hori baieztatzen dute. Zentzu horretan, nabarmena da László Moholy-Nagyren ekarpena. Argazkigintza zientifikoa orobat sartuta egon zen 1920ko hamarkadako argazkigintzaren proiektu enblematikoetan: Karl Steinorth, *Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes Film und Foto: Stuttgart 1929*, Stuttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1929; Franz Roh, Jan Tschichold (ed.), *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., 1929; Werner Gräff, *Es kommt der Neue Fotograf!*, Berlin, Hermann Reckendorf, 1929.

5. *Abstract Photography of Many Types to be Shown at Museum* erakusketaren prentsa-oharra, 1951ko apirilak 25, tapuskritoa, 2. or., kontsulta bedi assets.moma.org/documents/moma_press-release_325776.pdf?_ ga=2.153877240.1333391410.1606922226-1555325068.1589792028.

6. *The Sense of Abstraction* erakusketaren prentsa-oharra, 1960ko otsailak 16, tapuskritoa, or. gabe. [1. or.], kontsulta bedi assets.moma.org/documents/moma_press-release_326182.pdf?_ga=2.200989862.945141669.1606564195- 1555325068.1589792028.

7. Robin Lenman, *The Oxford Companion to the Photograph*, New York, Oxford University Press, 2005, 2. or.

8. Otto Steinertek zuzendu zuen 1949. urteaz gero Sarrebruckeko Staatliche Schule für Kunst und Handwerkeko argazki eskola.

9. Barbara Kastenek Carlotta Corproniri 1980ko otsailaren 20an idatzitako gutuna, Corpron Archives, Amon Carter Museum of American Art, Fort Worth (TX), 1. or. Eskerrak ematen dizkiot museoko taldeari ikerketan gidatu ninduelako.

10. Azkenean, Kastenek bost film baizik ezin izan zituen egin, Louise Dahl-Wolferi, Gisèle Freundi, Lisette Modeli, Eiko Yamazawari eta Maureen Loomisi eskainiak, alegia. Florence Henry filmatzea zen haren asmoa, baina ospitalean zegoen Kasten Parisera 1980an iritsi zenean. 1991n amaitu zituen filmak eta *High Heels and Ground Glass* izenburua jarri zien.

11. Albin-Guillot, "Notes sur la photomicrographie" (1929ko ekaineko data duen testua), *Arts et métiers graphiques, Photographie*ren ale berezia, 16. zk., 1930eko martxoak 15, 164. or.

12. Hitzaurrea Paul Léonek idatzi zuen, Parisko Arte Ederren zuzendari ohiak. Testua doinu handiusteko samarrez idatzita zegoen, eta egokia da hari analisi feminista bat egiteko, garai hartako egoera agerian jarriko lukeenez.

13. "Berenice Abbott", *Illustrated Science,* 1944ko iraila, or. gabe. *Scientific Monthly*ri idatzitako gutun batean, 1947ko urriaren 10eko data duena, aldizkariko argazki editorearen posturako bere interesa adierazten du. Archives Abbott, MIT Museum, Cambridge (CA).

14. Berenice Abbott, New York, 1939ko apirilak 24, kontsulta bedi seeingscience.umbc.edu/2016/10/ berenice-abbott-photography-and-science-1939/.

15. Francis L. Friedman, Physical Science Study Committee *et al., P.S.S.C. Physics: Teacher's Resource Book and Guide*, Boston, D.C. Heath & Co., 1965. Ikus baita ere Berenice Abbotti buruzko Gary Van Zanteren fitxa liburuki honetan.

16. Artikuluaren kopia mekanografiatua hemen: *The Courrier Gallery of Art Bulletin*, 1960ko urria, Archives Abbott, MIT Museum, Cambridge (MA).

17. Evans G. Valens, *Motion, photographs by Berenice Abbott*, Eau Claire (WI), E.M. Hale & Company, Wisconsin, 1968; E. G. Valens, *Magnet, photographs by Berenice Abbott*, Cleveland eta New York, The World Publishing Company; E. G. Valens, *The Attractive Universe: Gravity and the Shape of Space, photographs by Berenice Abbott*, Cleveland, World Pub. Co., 1969.

18. Ikus G. Van Zanteren fitxa bibliografikoa liburuki honetan.

19. Ikus *Shape of Light...* erakusketako katalogoa, *op. cit.*

20. László Moholy-Nagy, "Peinture photographie film", hemen: *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*, Gallimard, Paris, 2008, 107. or.

21. Carlotta Corpron, "Light as a Creative Medium", *Art Education,* 15. liburukia, 5. zk., 1962ko maiatza, 5. or.

22. Art Institute of Chicagoren prentsa-oharra, 1953ko ekainak 29, Corpron Archives, Amon Carter Museum of American Art, Forth Worth (TX).

23. Paper hori kopuru handian ekoitzi zen Bigarren Mundu Gerra bitartean. Gorabehera handiko kalitatea zuenez, ezin zuen balio errebelatze profesionaletarako, orbanak eta akatsak zituelako.

24. *Lotte Jacobi: A Composite Portrait,* Peter Moriartyren tesi mekanografiatua, Rochester Institute of Technology, 1979, or. gabe [17. or.].

25. *Photo Arts*, ale berezia, 1951ko urria, 16. or.

26. Brett Knappe, *Barbara Morgan's Photographic Interpretation of American Culture*, 1935–1980, doktore-tesia, Lawrence, University of Kansas, 2008, 105. or. Kontsulta bedi https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/4563/Knappe_ku_0099D_10139_DATA_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

27. Barbara Morgan, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, New York, Duell, Sloan & Pearce, Inc., 1941.

28. L. Moholy-Nagy, "La photographie dans la réclame", hemen: *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie, op. cit.*, 154. or.

29. 1930eko haren konposizio abstraktuak ere ezagutzen ditugu, besteak beste, *Kandinskyren omenez* (*Hommage à Kandinsky*), 1937.

30. Helmut Gernscheim hemen: *Marta Hoepffner zum 75. Geburtstag, frühe Fotoexperimente, Variochromatische Lichtobjekte,* erak. kat., Friedrichshafen, Bodensee-Museum, 1987, or. gabe. Eskerrak ematen dizkiot Laura Weberi artista horri buruz eta haren funtsa gordetzen duen Hofheim-am-Taunus museoari buruz egin dizkidan ohar guztiengatik.

31. Marta Hoepffner, "Abstrakte Fotogramme als Mittel visueller Vorstellung", hemen: *Marta Hoepffner: Das fotografische und lichtkinetische Werk*, erak. kat., Ravensbourg, Städtische Galerie Altes Theater, 1982, 50. or.

32. Alex Klein (ed.), *Barbara Kasten: Stages,* Philadelphie, Institute of Contemporary Art / Zürich, JRP Ringer, 2015.

33. Patrick Rössler, *Bauhaus Mädels: A Tribute to Pioneering Women Artists,* Kolonia, Taschen, 2019, 433. or.

34. Lucia Moholy, "A Hundred Years of Photography", hemen: *Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present,* Liz Heron, Val Williams (ed.), Durham (NC), Duke University Press, 1966, 71. or.

KONTRA, OSO KONTRA, ERREIBINDIKATZEA NORK BERE BURUA

ANNE MONTFORT-TANGUY

ROBERT DELAUNAYREN ALARGUN ANDREA

2014an, Parisen atzera-begirako bati *Sonia Delaunay-Terk* izenburua jartzea inkongruentetzat jo zitekeen oraindik, egiaztatzeko aukera izan nuenez[1]. Hala ere, ezkongaiko bere abizenarekin, Terk[2], sinatu zituen artistak bere lehen obrak, harik eta 1920ko hamarkadaren amaieran pixkanaka-pixkanaka patronomiko horri uko egin eta senarraren abizena hartu zuen arte. Haren obra enblematikoak, *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa* (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*), Blaise Cendrasekin batera 1913an sortutako liburu zabalgarriak bi abizenak ditu, izan ere, azalean. Baina, izenburu horrek erakusketaren helburua laburbiltzen zuela iruditzen bazitzaidan ere —artista horri ikusgarritasun berri bat ematea, haren originaltasuna eta bizitza-luzera azpimarratuz—, azaldu zidaten ezen Delaunay abizena baizik ez zela ezagutzen eta Robert Delaunayrekin hura nahastea erakusketaren onerako baino ezin zitekeela izan. Pasadizoaz harago, interesgarria da Delaunay-Terken obrak bere senarrarenei sistematikoki atxikitzearen ondorioez gogoeta egitea. Izan ere, ez da arraroa irakurtzea ezen bien sorkuntzak hain estu-estu erlazionatuta daudela non ezinezkoa baita batzuk besteak gabe ulertzea, zeren eta "obra horiek korrelazioan baizik ez baitira ulertzen"[3]. Gauza bitxia da, zeren eta auzia ez da planteatzen Robert Delaunyz ari garenean, eta ez dut oroitzen haren atzera-begirakoen ezein aipamenetan irakurri izana ezen zoritxarrez haren koadroek, emaztearenak gabe erakutsiak, beren irakurgarritasuna galtzen dutela. Horrek esan nahi ote du, beharbada, Delaunay-Terken obrek *zezelka hitz egiten dutela* bere senarraren pintura *argi eta garbi formulatuei* esker bakarrik deszifra daitekeen hizkuntza bat? Nahita erabiltzen ditut hitz horiek, zeren eta analisi honetan jakintzat ematen baita ezen bi artistak osagarriak baldin badira, Robertek, *bikoteko teorialaria*k, alderdi guztietan osatuko lukeela Sonia, *betetzailea*. Generoak hainbesteraino markatutako rol banaketa hori estereotipoei zor zaie, eta sobran dakigu, jakin ere, zenbat lagundu duten estereotipoek emakumezko artistaren obra gutxiesten. Gogora dezagun ezen, Delaunay-Terkek bere 67 sorkuntza eman berri zizkionean Musée national d'art moderneri, Delaunayren 47 obrekin batera, Jean Cassouk hau aipatzen zuela dohaintzaren erakusketarekin batera zihoan katalogoan: "[...] Sonia Delaunayren hainbat ekimen, ehunen, liburu azaleztatzeen, estilo kubistako objektuen sortzailea denez "[...] Robert Delaunayren sorkuntza indartsuekin batera "[...], hasi berria zen mendean liluragarria suertatzen zen guztiaren poeta kontzientea"[4]. Delaunay-Terk arte apaingarrien barruan sailkatzea erabateko aurreiritzia zen kasu honetan, haren dohaintzaren zatirik handiena marrazkiak eta pinturak zirelako. Baina, testuko lehenengo esaldietatik, tonua markatuta zegoen jadanik, zeren eta Soina Delaunay-Terk Delaunayren *lagun duin eta alargun* gisa aurkezten baitzen. Eta Cassouk hitz hauekin jarraitzen zuen: "[...] Emakume hark jarraitu ahal izan zion [Delaunayri] haren jarduera espiritualean eta, haren ondoan ekin ahal izan zion bikain egin zuen obra bati".

Delaunayren testu gutxi argitaratu ziren artista bizirik zegoenean. Pintoreak utzi zituen ohar sakabanatuetan, Delaunay-Terki iruditu zitzaion bazegoela hil ondoko argitalpen teoriko baterako materiala. Nahiz eta testu haiek *esanagoak izan idatziak baino*, Pierre Francastelek testu horietaz egin zuen deskribapen soilaren arabera, zeinak 1957an ekin baitzion haiek argitaratzeari[5], Delaunayren intelektual ospea finkatuta geratu zen harrezkero. Senarraren obra ezagutarazteko bere lehian, hau idatzi zuen 1946an Delaunay-Terkek bere egunkarian: "Baldin eta neure buruari egia osoz berba egin behar badiot, Robertek bakarrik ekartzen du zerbait berria eta erreala. Ez diet neure gauzei uko egiten, ez da hori kontua, baina beste sentiberatasun bat da; margoen estudioak direlako dira garrantzitsuak [...]"[6]. Hala ere, 1975ean argitu egin zuen iruzkin hori Orfismoan izan zuen parte hartzeari buruz Cindy Nemserek egin zion galdera bati erantzuterakoan: "Hasieran elkarrekin geundenean, nik diskrezioz lan egin nahi nuen, zeren eta bera oso urduri jartzen baitzen. Neure obra guztiak aldi berean eta modu independentean sortu nituen, baina nik ez nuen hitz egiten ez nuelako hura serio hartzen, oso kontu serioa zen arren"[7]. Elkarrizketa horretan bertan hau zioen, gainera, Delaunay-Terkek: "[...] Nik ez nuen ospetsua izan nahi. Nire bizitza zen eta beti lan egin izan dut —baina ez nuen lan egiten, bizi egiten nintzen, aitzitik— eta hortxe dago aldea"[8].

BIZITZA ARTEA DA

Betetzaile saiatuaren iruditik urrun, Delaunay-Terk 1900etik 1904ra[9] errusieraz idatziz joan zen egunkariak aditzera ematen du neska gazte jakin-nahi eta ikasi bat, zeharo poliglota, eta Goethe, Shakespeare eta Rousseau beren jatorrizko hizkuntzan irakurtzen zituena, zeinari izugarri gustatzen baitzitzaion William Jamesen *Psikologia*, edo bere judutasuna Nietzscheren *Ongitik eta gaizkitik harago* irakurriz aztertzen zuena. Osabaren etxean San Petersburgon heziketa liberala eta arteari, musikari eta literaturari oso irekia eskaini bazitzaion ere, berandu gabe bilatu zuen Delaunay-Terkek bere bidea. "Udazken honetan atzerrira joango naiz artea lantzen jarraitzeko eta nire nortasuna garatzeko; horrek esan nahi du espero dudala negu hau eskaintzea nire garapen pertsonal, moral eta intelektualerako jarraitu beharreko bidea erakutsiko didaten bizi-arauak lantzeari"[10], idatzi zuen bere egunkarian. Alexandre Smirnov haren adiskideak ez hain zerebrala izatea aholkatu zion 1906ko martxoaren 8an: "Arazoari modu intelektualegian eta gogoetatuegian heltzen diozulakoan nago [...] teoriak, pentsamenduak, ideiak bizitzaren eta jokabidearen jarraibideei jarraitu behar diete... kontuz ibili ideologiekin"[11]. Joan den mendearen hasieran, *logos*ari buruzko errezelo hori errusiar *intelligentsia* jakin batek izan ohi zuen, sinbolisten teorien oinordekoa izateaz gainera, Nietzscheren pentsamenduak liluratuta baitzeukan aldi berean. Artea bizitzaren kontra jartzeari utzi nahia hartu zuen lehenengoengandik eta, aitzitik, artea ulertu nahi izan zuen "*bizitza sortzeko* gai zen, eta hartara bideratuta zegoen, indar baten gisa [...], *bizitza* sorkuntza artistiko baten edo sormen-ekintza baten helburutzat ulertzen den neurrian"[12]. Eta, aldi berean, artea *bizitzaren estimulatzaile handiaren* gisa ulertzea besterik ez zuen, nonbait, gorde Nietzscherengandik, alegia, gorputzaren eta espirituaren bat egitetik jaiotako jarduera metafisikotzat ulertua.

Bere jatorriak erreibindikatzea bere senarrarekiko aldea markatzeko modu bat da Delaunay-Terkentzat bere bizitza osoan zehar. Izan ere, espiritu horrekin kontatu zion 1971n Antoine Sidotiri *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa*ren sorrera. Cendrarsen eta Delaunayren arteko elkarrizketa

batetik sortu zen, nonbait, proiektua: "Haiek berriketan ari ziren bitartean, ni entzuten ari nintzen. Erregistratzen. Ikusten. Sortzen ari nintzen, poeman pentsatzen"[13]. Haren "errusiar alderdia"k *naturalki* izendatu zuen Delaunay-Terk, bere hitzen arabera, Cendrarsekin elkarlanean aritzeko. Izan ere, hala artista nola poeta San Petersburgon bizi izan ziren, eta hori esperientzia nagusia da *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa*n. Gainera, biek modu berean ulertzen zuten idazketa, zeren eta Cendrarsek definitzen baitu orobat idazketa "bizitzaz, hobeto eta askoz gehiago, grinatzeko!"[14] bitarteko gisa. Argitaratu aurretik ere *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa*k arazoak sortu zituen. Liburuari bultzada emateko prentsara bidali ziren liburuxken eta harpidetza-buletinetan oinarrituta, kazetari askok ez zioten, nonbait, erreparatu beste ezeri iragarritako neurriei izan ezik, eta gehienak bat etorri ziren, eta Tommaso Marinettiren *Hitzak aske* motako enegarren manifestuaren gisa ikusi zuten liburua. *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa*k eragin zituen lehenengo erreakzioak Delaunay-Terk marraztutako sustapen-materialarekin zorretan leudeke, neurri handi batean, eta, gainera, gertaera horretarako berak sortu zituen kartelen bidez, Smirnovek liburua eta Simultaneismoa hurrengo urtean aurkeztu zituen San Petersburgon. *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa*ren defendatzaile sutsua zenez, Delaunayk, bere aldetik, emazteak margotu zuen maketaren aurkezpenean parte hartu zuen, Berlingo Herbstsalonen, eta proiektuaren jabe egin zen eta zerbaiten sorrera gisa hark zuen garrantzia azpimarratu zuen: "Orfismoa goraldi betean zegoen; Simultaneismoa zapalarta handiz jaiotzen ari zen"[15]. Eta, gainera, Delaunay-Terkek azaldu zion Sidotiri ezen Delaunayk hala eskatuta sartu zuela *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa*ren prospektuaren irudia *Prisma elektrikoak* (*Les Prismes électriques*, 1914) bere koadroan, eta, hala, manifestu bilakatu zuen margolan hori[16].

GIZON HANDIEN ITZALEAN

Sidotirekin egindako elkarrizketa eta handik zazpi urtera, Delaunay-Terkek jarrera pasibo hori utzi, eta gertatutakoa lehen pertsonan kontatu zuen bere autobiografia ofizialean, *Nous irons jusqu'au soleil* (Eguzkiraino joango gara): "Cendrarsek *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa* ekarri zidan [...]; bi metroko altuerako liburu bat sortzea proposatu nion"; "testuan inspiratu nintzen poemaren paraleloan garatu zen margo-harmonia bat egiteko"[17]. Liburua, zeina manifestu gisa abiatu baitzen, gogoz kontra bazen ere, etorkizuneko bere ikerketen sorbide gisa aurkeztu zen aurrerantzean, adibidez, 1920ko hamarkadaren hasieran Tristan Tzararekin sortu zituen soineko-poemak. Areago, frogatzen du Cendrars harrezkero hasi zela haren obra serio hartzen, beste inor ez bezalako adimen argikoa zenez. Cendrarsen "Sur la robe, elle a un corps" poema gogoratuz, honela zioen artistak: "Surrealistak baino askoz lehenago, Cendrarsek dena esana zuen. Ulertu zuen trapu-jolas haiek ez zirela modaz pasatzen den moda, ez zirela txiste bat, ezta emakume berritsuen esamesak ere"[18]. Autobiografia estrategia luze baten azken etapa da, Jacques Damaserekin batera landua, bere obra arte modernoaren historian sartzeko xedez. Liburuaren hiru laurdenak Delaunayri eta XX. mendeko artean hark izan zuen aitzindari rolari eskainita badaude ere, alegatu horrek zuribide bikoitz gisa funtzionatuko zuen: bere obra funtsezkoa zela aldarrikatzea, eta aldi berean bion ikerketen konkomitantzia azpimarratzea, beraren garrantzia erreibindikatzearen parekoa da. Artistak aldi berean aurkezten du bere burua Delaunayri lan egitea erraztu zion pertsona gisa, eutsi egin baitzion hala diru aldetik (behin eta berriz azpimarratzen du senarraren zentzu praktikoaren gabezia) nola intelektualki ("Elkar ezagutu genuenean iritsi zuen hark

bere betetasuna...” “Nik ez beste inork ez zuen harengan sinesten”[19]). Autobiografiako bigarren zatian hartutako egunkari formatuari esker[20], jarrai daitezke, ia egunez egun, senarraren obra aintzat hartua izan zedin egin zituen ahaleginak eta ahalegin horien arrakasta (“Berak lortzea amesten zuena egiten ari naiz Robertentzat: bere garaiko pintore nagusien artean egotea”[21]). Baina segidan onartzen du Delaunayren obra —bion obra komuna— aintzat hartua izateko bere eginahala beraren karreraren kalterako izan zela: “Zer esan zen nitaz ordu arte: Orfismoaren Egeria, dekoratzailea, Robert Delaunayren laguna, obrak entitate propioa zuela onartu gabe”[22]. Zentzu horretan, aintzat hartua izatearen aldeko bilaketa luze baten lekukotasun gisa irakurtzen da autobiografia, non oraintsuko obrak haren lehen ikerketak justifikatuko lituzkeen, nolabait.

Barbara Hepworthek antzeko proiektu bati ekin zion *A Pictorial Autobiography* (Autobiografia irudiztatu bat) argitaratu zuenean, 1970ean. Eskultorearen kontakizuna testu laburretara mugatu zen kasu honetan, non oroitzapenak, gogoetak eta oharrak ikonografia ugari batekin nahasten baitira. Bere familiako argazkiek, zeremonia ofizialetakoek, artista lanean agertzen duten argazkiek, obren eta eskuz idatzitako oharren erreprodukzioek, artikuluen, katalogoen eta erakusketen aipamenen faksimilek Hepworthen goraldi etengabea kontatzen dute, dokumentuen korpus baten itxurazko neutraltasunaren pean. Badirudi azken orrialdeetan erreproduzitzen diren eskultura monumentalak lehenengo kapituluetako maketa ilustratuetan hasitako ikerketen ondorio logikoa direla, eskultoreak Ben Nicholsoni azaltzen dion bezala: “Neure borondatez aztertu ditut obra monumentalen nire lehen ametsen argazkiak, 1938–1939an maketa itxuran gauzatu zirenak [...]. Hori ez da erregresiboa: bizitza osoan lagun izan ditudan ideiak bururatzea da hori niretzat, eta, nire liburu berrian, lehen proiektuak eta handik urte askotara haren gauzatzea ikusiko duzu azkenean”[23]. Hepworthentzat, zeina gerra ondoko urteetan britainiar artearen elitean sartuko baitzen, autobiografiak, ospe bat ezartzeko bainoago, bere obra etengabe Henry Moorenari elkartzen dion interpretazio orokortu bat auzitan jartzeko balio du. Gainera, liburu hori oso interesgarria da hala han esaten denagatik nola esaten ez denagatik: erreproduzitutako artikuluen artean, bik bakarrik aipatzen dituzte bi artista horien arteko loturak, nahiz eraginen kontua izan Hepworthi buruzko literatura ugariaren gai nagusia. Hark jarraitzen du Nicholsoni esaten: “[Autobiografiaren] baliagarritasun nagusia data jakin batzuk ezartzea zen. Nire datak izugarri aldatu dituzte Henry Moorez idatzi duten pertsonek”[24]. 1930eko hamarkadako kritikek aditzera ematen bazuten ere Hepworthen obrak asko zor ziola Moorenari[25], interpretazio hori orokortu egin zen eskultoreak 1950eko Veneziako Bienalean parte hartu zuenean. Moore aurreko Bienalerako hautatua izan zen, 1948korako, eta haren obrak izan zuen arrakastak Britainia Handia Europako agertoki artistiskoan sartzea ekarri zuen. Hepworthek halako ospe bat bazuenez, hura ere hautatzeak naturala zirudien. Hala ere, Matthew Smithekin partekatu zuen ohore hori, eta, edozein kasutan, British Councileko batzordearen hautapen alternatibo bat izan zen, Graham Sutherland izan baitzuen hasieran gogoan. Bestalde, British Councilek ez zion sekula eman Hepworthi haren kide gizonezkoei eman zien sostengu bera. Bi eskultore moderno hurrenez hurren aurkeztu izanak, Mooreren beteranotasunak, bera baino bost urte zaharragoa baitzen, Mooreren dizipulu gisa, baita ikasle gisa ere, agerrararazi zuten Hepworth. Eta orduan konparazioak haren kontra jokatzen du sarritan; “bere neurritasun gehiegia”, “bere hoztasuna” aurpegiratzen zaizkio. Hitzen aukeraketan sumatzen da kritika horiek gehiago dagozkiola artistaren nortasunari haren obrari baino, eta halakoxe gaitzespen sozial bat ere aditzera ematen dute: Hepworthek lana sekula utzi ez izana, bere seme-alabengandik aldi baterako bereizi behar izan bazuen ere, gaitzesgarria suertatzen zitzaion bati baino gehiagori 1950eko hamarkadako giro matxistan. Eta, zentzu horretan ere, okerrak zuzentzeko eta bere hautapenak

erreibindikatzeko bide bat da autobiografia. Liburuaren maketak artistaren asmoa indartzen du, testuko hainbat ataletan bere obrak bere bizitza familiarrean izan zuen inpaktua aipatzen baitu: Paul bere semearen argazki bat, ume txikia zela, *Umea* (*Infant*, 1929) obraren erreprodukzio baten ondoan kokatuta dago; *Forma handiak eta txikiak* (*Large and Small Forms*, 1934), berriz, hirukien eta amaren argazkien kontrako orrialdean dago. Ez dira ustekabeko hurbilpenak, zeren eta azken bi orrialdeen aurretik Adrian Stokesen artikulua baitago, zeinak hau zioen gaur egun desagertutako eskultura bati buruz —*Figura (Ama eta semea)* [*Figure (Mother and Child)*, 1933]—: "Hepworth andrearen harria ama bat da; errekarria, berriz, haren semea. Gizon batek zorrotzago sortuko zukeen taldea. Ezein gizonek planteatu ahal izango zuen konposizio hori hain atsegintasun erabatekoz"[26].

HIRUKIEN AMAK JAIALDIRAKO BERE ESKULTURA AMAITZEN DU[27]

1975ean, Nemser ahalegindu bazen ere Hepworthek Stokesek esandakoaren aurrean erreakziona zezan, artistak hau erantzun zuen: "[Nire artea] ezinbestean da femeninoa nire esperientzia islatzen duenez"[28]. 1952an hau azaltzen zuen: "[...] Esperientzia femeninoarenak diren pertzepzio formalen sorta oso bat dago [...]; adibidez, baldin eta ikusten badut emakume bat ume bat besoetan duena, hunkitzen nau ez hainbeste ikusten dudanak, nola neure gorputzean sentitzen dudanak [...]. Alderdi batzuetan, 'izateko' modu bat da behatzeko modu bat bainoago, eta horrek sor lezake eskulturan formaren bere garapen logiko eta emozional propioa"[29]. Gerra ondoko bere sorkuntzak kalifikatzeko bakarrik erabiltzen du artistak "femenino" adjektiboa, hitz hori zentzu oro har gutxiesgarriaren erabilerari aurre egiteko, berak azaltzen duen bezala. Horrekin irudi lezake ezen salatu nahi zituen topikoen barruan giltzapetzen zuela Hepworthek bere obra: haren sormen-iturri nagusia modu biologikoan, azken batean, definitutako gorputz-sentipen batera mugatzen da, nonbait. Baina haren posizioa dirudiena baino konplexuagoa da, zeren eta, emakume baten sorkuntza artistikoa ekarpen osagarri gisa definitzen badu ere, aldi berean bere artista-subjektibitate propioa defendatzen du guztiaren gainetik: "Artea anonimoa dela uste dut [...;] hala esan dut eta hala sinesten dut, arteari ekarpen bat egiten zaiola eta horrek ez duela zerikusirik gizona edo emakumea izatearekin"[30]. Bere obra esperientzia intimo baten gainean oinarritzea bere eskulturak Mooreren imitazio hitsak direla dioen arrazoibidea gezurtatzeko modu bat da, gainera. Bere sorkuntzen *instintibotasuna* erreibindikatzean, Hepworthek orobat erantzuten zien 1930eko hamarkada amaieratik aurrerako kritika jakin batzuei, zeinek ikusten baitzuten haren artean idealismo "kontinental" baten adierazpen hermetikoa, Mooreren bitalismoaren, guztiz britanikoaren, oso bestelakoa. Garai hartan, bolumen geometriko soiletara murriztu zituen Hepworthek bere formak, konbentzituta baitzegoen ezen "margoaren eta formaren mintzaira unibertsala dela eta ez dela ezein klase berezirentzat egina" eta ez dagoela "ihesbiderik, bolizko dorrerik, ez da existitzen bakarkako plazera proportzioan eta espazioan: bizitza posible batean dugun fedea adierazteko modu inkontziente bat da"[31]. Naum Gabok *Circle*n 1937an argitaratutako "The Constructive Idea in Art" (Ideia konstruktiboa artean) bere testuan adierazten zituenen oihartzuna duten uste sendoak dira. Gainera, bi eskultoreek zientziarako beren interesa partekatzen zuten, zeina, Gaboren arabera, artearen sormen-substratu beretik jaiotzen baitzen, baina bere izate baiezkoan eta didaktikoan bereizten zen artetik[32]. 1935eko abenduan, Nicholsoni zuzendutako gutun batean bere gogo beroa adierazten zuen Hepworthek: "John Summersonek dio gauza zoragarriak daudela Oxfordeko matematika-eskola batean: ekuazio matematikoetatik abiatuta egindako eskulturak, armairu batean ezkutatuak..."[33].

Eskultoreak eta Gabok elkarrizketa emankor bat izan zuten orduan, eta eskuz esku landu zituzten beren ikerketak, nahiz beren sormen independentziari eutsi zioten: biek forma matematikoak erabili zituzten (Hepworthek bere eskulturei jartzen zien izenburuak agertzen duen bezala —*Helikoideak esferan* (*Helicoids in Sphere*, 1938), *Conoide*, 1939—); Hepworthek errusiar eskultorearen forma kristalinoak bereganatu zituen 1940ko hamarkadan egin zituen marrazkietan; 1942an, Gabok berriro ekin zion hariekiko eskulturen printzipioari, zeina Hepworthek 1940an bereganatutako jarduera baitzen, eta abar[34]. Hala ere, bi artisten arteko hain lankidetza estua —Hepworthen eta Nicholsonen arteko trukeak ere aipa litezke— ez da agertzen urte batzuk lehenago haien ikerketei eskainitako liburuan. Hala Hepworthek nola Sadie Speightek aldez aurretikako debateetan eta *Circl*eren argitalpenean sartutakoetan parte hartu bazuten ere, eta lan editorialean eta maketan lagundu bazuten ere, Gabo, Nicholson eta Leslie bakarrik ageri dira editore gisa. "Ez ziren aipatzen lan zikina egin zuten emakumeak"[35], dio Hepworthek, garratz. Izena kentzeak uste baino garrantzi handiagoa du hemen. Artista abstraktuek beren sormen-prozesua esplikatzeko lana sarritan egin zutenez, haien argitalpenak ezinbesteko dokumentazioa dira artearen historia idazteko orduan. Baina esan beharra dago ezen historia horrek gizon ospetsuen izenen kate etengabe bat ekoitzi duela, eta gizon horiek direnez erreferentzia bakarra, emakume baten obra eragin batean pean deskribatuko da beti, kontrakoa, ordea, ez da posible. Beraz, nola ez ulertu emakumezko artista batzuek joan den mendearen hasieran egin zuten hautapena, beren patronomikoei uko egin baitzieten eta oihartzun maskulinoa zuten abizenak bereganatu baitzituzten (Marlow Moss, Paule Vézelay), beren obraren iraupena bermatuko zuen neutraltasun gisako baten bila. Beste hitzetan, planteatu beharra zegoen mugimendu modernoak artista gisa existitzeko eskaintzen zituen posibilitateak, "mutiletako bat", Claire Dohertyk Hepworthez ari zela esan zuen bezala[36], bilakatu gabe.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Erakusketa Cécile Godefroyrekin elkarlanean antolatu zen, eta izenburu hau izan zuen azkenean: *Sonia Delaunay: Les couleurs de l'abstraction*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2014ko urriak 17-2015eko otsailak 22.

2. Ezkongai zelarik Sara Elievna Stern zuen artistak izena; Henri Terk bere osabaren tutoretza pean gelditu, eta harrezkero Sonia (Sofiaren txikigarri eslaviarra) Terk hartuko zuen izentzat. Wilhelm Uhderekiko ezkontzaldi laburrean, Sonia Uhde-Terk gisa sinatu zituen obra batzuk; geroztik, Robert Delaunayrekin ezkonduta zegoelarik jadanik, Sonia Delaunay-Terk sinadura noizean behin agertu zen (gogorarazi beharra dago orobat ezen artistak ez zituela obra asko sinatu bere bizitzaren amaiera aldera arte). Behin betiko uko egin zion ezkongaietako bere abizenari modaren munduan bere burua Sonia Delaunay gisa ezagutzera eman ondoren (bere lehen josketa-etxeak "Sonia Enea" zuen izena). Esan beharra dago, baita ere, ezen Delaunayk bere emazteari eskaini zion testuetako baten izenburua "Sonia Delaunay-Terk" dela (hemen argitaratua: Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay par Guy Habasque*, Paris, Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes-études, SEVPEN, 1957, 201–202. or.).

3. Philippe Dagen, "Robert et Sonia Delaunay: l'abstraction, c'est nous deux", *Le Monde*, 2014ko urriak 10.

4. Jean Cassou, sarrera, *Donation Delaunay*, erak. kat., Paris, Musée du Louvre, Galerie Mollien, 1964ko otsaila-apirila, or. gabe.

5. Pierre Francastel, hemen: R. Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait…*, *op. cit.*, 11. or.

6. Sonia Delaunay-Terk, 1946ko uztailaren 24ko data duen oharra, hemen: S. Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil* (Jacques Damaserekin eta Patrick Raynaudekin elkarlanean), Paris, Robert Laffont, 1978, 151. or.

7. S. Delaunay, hemen aipatua: Cindy Nemser, *Art Talk. Conversations with 12 Women Artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, 37. or.

8. *Ibid.*

9. Egunkaria Bibliothèque Nationale de Francen gordeta dago, Paris, NAF 28443 (1) (2) (3).

10. S. Delaunay-Terk, *Egunkaria*, 1904ko abuztuak 4, hemen aipatua eta itzulia: Jean-Claude Marcadé, "À Saint-Pétersbourg", hemen: *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, Anne Montfort eta Cécile Godefroy (zuz.), Paris, Paris-Musées, 2014, 21. or.

11. Alexandre Smirnoven gutuna S. Delaunay-Terki, 1906ko martxoaren 8ko data duena, hemen aipatua eta itzulia: J.-C. Marcadé, *ibid.*, 19. or.

12. Irina Paperno, sarrera, *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Irina Paperno eta Joan Delaney Grossman (ed.), Stanford (CA), Stanford University Press, 1994, 1. or.

13. Aipamen hau, hurrengoa bezala, S. Delaunay-Terkek Antoine Sidotirekin 1971ko irailaren 3an eta 8an izan zituen elkarrizketetatik dator, hemen: Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. Blaise Cendrars-Sonia Delaunay. Novembre-décembre 1912 - juin 1914*, Paris, Lettres modernes, 224. zk., 1987, 17. or.

14. Blaise Cendrars, "La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France", *Der Sturm*, 184–85. zk., [lehenengo hamabostaldia], 1913ko azaroa, 127. or. —

15. R. Delaunay, "Sonia Delaunay-Terk", *Du cubisme à l'art abstrait…*, *op. cit.*, 202. or.

16. A. Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique…*, *op. cit.*, 33. or.

17. S. Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, *op. cit.*, 54. or.

18. *Ibid.*, 57. or.

19. *Ibid.*, 158. or.

20. Zati honek Bibliothèque Nationalen gordeta dauden egunkarien bertsio oso murriztu bat eskaintzen du.

21. S. Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, *op. cit.*, 183. or.

22. *Ibid.*, 196. or.

23. Barbara Hepworthek Ben Nicholsoni idatzitako gutuna, 1969ko urtarrileko 21eko data duena, Londres, Tate Archive, (Nicholson Archive 8717).

24. B. Hepworthek B. Nicholsoni idatzitako gutuna, 1970eko maiatzak 31ko data duena, Londres, Tate Archive, (Nicholson Archive 8717).

25. Ikus Katy Deepwellen artikulu bikaina, "Hepworth and her Critics", hemen: *Barbara Hepworth Reconsidered*, David Thistlewood (ed.), Liverpool, Liverpool University Press, 1996, 75–93. or.

26. Adrian Stokes, "Art, Miss Hepworth Carving", *The Spectator*, 1933ko azaroak 3; Barbara Hepworthen erreproduzitua, *A Pictorial Autobiography*, New York, Praeger, 1970, 29. or.

27. "What is Left Unsaid" bere artikuluan, Penelope Curtisek 1951n argitaratutako testu honen izenburua aipatzen du garai hartako kritika sexisten adibide adierazgarri gisa (*Barbara Hepworth Reconsidered*, *op. cit.*, 156. or.).

28. B. Hepworth, hemen aipatua: C. Nemser, *Art Talk...*, *op. cit.*, 15. or.

29. Ohar bedi, bide batez, nola, bere autobiografian, omen egiten dien bi figura maskulinoak, Herbert Read eta Naum Gabo, nork bere argazkietan irudikatuta dauden, non haietariko bakoitzak bere ume jaio berria besoetan daukan.

30. B. Hepworth, hemen aipatua: C. Nemser, *Art Talk...*, *op. cit.*, 15. or.

31. B. Hepworth, "Sculpture", *Circle. International Survey of Constructive Art*, J. L. Martin, Ben Nicholson eta N. Gabo (ed.), Londres, Faber & Faber Limited, 1937, 116. or.

32. Naum Gabo, "The Constructive Idea in Art", *Circle*, *ibid.*, 1–10. or.

33. Eredu matematikoek oso harrera handia zuten orduan abangoardien artean; British Museumera egindako bisitaren ondorioz, Moorek sokak jarri zituen bere eskulturetan, 1937an.

34. Gaboren eta Hepworthen arteko harremanak aztertzeko, ikus Martin Hammeren eta Christina Lodderen artikulua: "Hepworth and Gabo: A Constructive Dialogue", hemen: *Barbara Hepworth Reconsidered, op. cit.*, 109–133. or.

35. B. Hepworth, hemen aipatua: C. Nemser, *Art Talk...*, *op. cit.*, 17. or.

36. Claire Doherty, "The Essential Hepworth? Re-reading the Work of Barbara Hepworth in the Light of Recent Debates on 'the Feminine'", hemen: *Barbara Hepworth Reconsidered*, *op. cit.*, 164. or.

BAINA NON DAGO SORORITATEA?

ABIGAIL SOLOMON-GODEAU

IDENTITATE ARTISTIKOAK ABANGOARDIAKO EMAKUMEZKO LAU EGILERENGAN

Karl Marxek *Luis Bonaparteren Brumarioaren hemezortzia*n adierazitako esaldi ospetsua parafraseatuko bagenu: "Emakumeek beren historia propioa egiten dute, baina ez dute historia beren gogara egiten, haiek berek hautatutako baldintzetan, zuzenean existitzen ziren baldintza emandako eta heredatutakoetan baizik"[1]? Marxen formulazioak inplizituki emakumeak bere baitan hartu ahal izan balitu ere (*mankind* hitz anglosaxoiak eta *Menschen* hitz alemanak egiten duten bezala), subjektuari genero bat berregokitzeak berehala ulertarazten dizkigu gizonen eta emakumeen historia arteetan, eta beste esparru batzuetan, ezaugarritzen dituzten baldintza eta, zer esanik ez, narratiba zeharo desberdinak.

Emakumezko eta gizonezko historialariek esango dizuete: askoz zailagoa da gauza bat zergatik ez den gertatu frogatzea kontrakoa baino. Jarraian, galdera historiko handi hau planteatuko dugu: Zergatik emakumezko artistek, aktiboak eta oso presente egon zirenak XX. mendeko abangoardia artistikoetan, ez zuten lortu orduko mugimendu feministekin identifikatzea, zeinahi ere zela haien afiliazio politiko indibiduala edo haien bizitza pertsonalaren nolakotasuna, nahiz sarritan emakume "emantzipatutzat" zeuzkaten beren buruak? Horren kideko beste galdera bat sortzen da aldi berean: Zergatik XX. mendeko abangoardien kontakizunek (artearen historia eta kritika artistiko dominanteaz ari naiz) ezabatu edo gutxietsi egin dituzte, kontzienteki edo ez, emakume horien eta, oro har, emakumezko artisten ekarpenak? Galdera horiei erantzun bakarra ezin eman bazaie ere, artearen historia feministaren hasieratik emakumezko historialari ugarik aztertu izan dituzte baztertze horren adarrak[2].

Komeni da, hala ere, erreserba batzuk adieraztea emantzipazioaz hitz egiterakoan, emakume artistei XX. mendeko artearen figura handi bilakatzea ahalbidetu dien habilitazio-faktore gisa ulertuz gero hitz hori. Lehenik, "emantzipazio" hitza erlatiboa da. Hemen aipatuko ditugun artisten artean, Sophie Taeuber-Arpek, suitzarra jatorriz, ez zuen bizi izan zen artean bozkatzeko eskubiderik izan, eta Sonia Delaunay-Terkek (Errusian hazi eta frantses nazionalitatea hartu zuenak) 1945etik aurrera bakarrik bozkatu ahal izan zuen. Hala, nahiz eta bozkatzeko eskubidea aitortzeak ez lukeen emantzipazioaren sinonimo izan behar, ezta ere emakumeak arte-eskoletan, unibertsitateetan edo irakaskuntza profesionalean onartzeak —edo erakunde horietatik emakumea baztertzeak—, horiexek dira, hain zuzen, Marxek aipatzen dituen mugatzaileak, "zuzenean existitzen ziren baldintza emandakoak eta heredatutakoak".

Hainbat emakumezko artistaren ibilbidea aztertzeko, ariketa intelektual gisako batean, artista horiek Gerda Lernerek kontzientzia feminista deitzen diona landu zezaten zer behar ote zen —edo zer falta izan den— hausnartzeko, irizpide batzuetara jo dut. Artista horiek abstrakzioaren forma desberdinak

bereganatu izana salbuetsirik (eta nahiz eta artista batzuk, hala nola Natalia Goncharova, figurazioaren eta abstrakzioaren artean libreki aritu izan diren), aktibo eta abangoardia historikoen lehen lerroan zeuden emakumezko artistak hautatu ditut —Goncharova, Taeuber-Arp, Delaunay-Terk eta Lee Krasner—, eta, aldi berean, laburrago aipatu ditut beren bitarteko artistikoan guzti-guztiak funtsezko figurak izan ziren beste emakumezko artista batzuk. Gainera, *abangoardia* hitzaren arazo propioak gora behera, erabili egiten dut, hitz hoberik ezean, abstrakzioari elkartutako mugimendu artistikoak (sarritan manifestuak lagun) kalifikatzeko izendapen generiko gisa[3].

Jarduera horien aniztasunak (Krasneren kasua izan ezik, pintorea izan baitzen batik bat) auzitan jartzen du abangoardia heterodoxo haien baitan edonolako identitate komun baten hipotesia. Nazioarteko talde zeharo kosmopolita haien partaide izan ziren emakume gehienak pintoreak izanik hasi ziren. Beren garaiko "ismoak" asimilatu ondoren —Fauvismoa, Futurismoa, Kubismoa, Kubofuturismoa, Suprematismoa, beste estilo batzuen artean—, beren jarduerak beste teknika eta euskarri batzuetara zabaldu zituzten era askotako arrazoi pragmatiko edo ideologikoengatik (Anni Albers, Alexandra Exter, Goncharova, Liubov Popova, Delaunay-Terk, Taeuber-Arp eta Olga Rozanova, adibidez, bai eta ikasketak Bauhausean egin zituzten beste emakume asko). "Oso aspergarria suertatzen da arte-forma bakarrean espezializatzea"[4], esan omen zuen Rozanovak. Delaunay-Terken eta Taeuber- Arpen ekoizpen komertzialari esker (eta bigarrenak ematen zituen ikastaroei esker), nork bere senarraren premiak ase ahal izan zituzten. Bere boutique eta ehungintzako produktuei esker, Delaunay-Terkek bere semea hazi ahal izan zuen (esanguratsua suertatzen da, nolanahi ere, artista horietako gehienek ondorengotzarik ez eduki izana).

Inpresionismoarekin hasi eta XX. mendeko artean emankortasunez bata bestearen atzetik etorri ziren mugimendu anitzen izendatzaile komunetako bat ordu arte zeuden produkzio artistiko akademiko, ofizial, estereotipatu edo instituzionalizatutako formen aurkako oposizio iraunkorra da. Errealismo piktorikoa eta ilusionismoa arbuiatuz (Picassoren eta Braqueren Kubismoaren ikasgaiei eta herentziari esker), eta, sarritan, nahiz ez esklusiboki, errepresentazio figuratiboa ere arbuiatuz, talde horiek bete-betean eman zitzaizkion ekintza antiartistikoei, hala nola Dadarenak Zürichen, non Taeuber-Arpek eta Jean Arpek aktiboki parte hartu baitzuten. Beren karreretan zehar, Exter, Goncharova, Popova, Albers, Delaunay-Terk eta Taeuber-Arp bezalako artistek euskarri eta teknika anitzak erabili zituzten, hala nola ehungintza, ehunak egitea eta sortzea, liburuak eta kartelak, objektu zizelkatu eta baliagarriak, balleteko jantziak edo eszenografia arkitektonikoa eta teatrala egitea. Taeuber-Arp, birtuosismo horretan paradigmatikoa, suitzar, aleman eta frantses ia abangoardia guztien figura handietako bat izan zen, Café Voltairetik hasita, non dantzan aritu baitzen, jantziak diseinatu eta buru zizelkatuak eta txotxongiloak egin baitzituen. Era guztietako objektuen ekoizpena —te-ontziak, ehunezko objektuak, altzariak— Bauhausek bere helburuen artean planteatzen zituen funtsezko alderdietako bat zen, batez ere Dessaun berpiztu ondoren. Beharbada, erabilitako euskarriek (batik bat, "arte txikiagoen", "arte aplikatuen" edo "arte apaingarrien" artean sailkatzen direnak) egingo zioten kalte emakumezko artisten hilondoko ospeari, pintura eta eskultura arte "anbiziotsuaren" adierazpide enblematiko bilakatu ziren neurrian, Bigarren Mundu Gerraren ondoren (bereziki Estatu Batuetan) modernitateko eta estetika modernoko kontzeptuak ortodoxiaren barruan finkatu zirenean. Bistan denez, horrek oinarrizko haustura zekarren Bauhausen eta errusiar konstruktibisten eta produktibisten etikaren alderdi utopiko, erabilgarri eta praktikoekin. Gerra ondoko artearen munduak ez zuen kidetasunik —hartaz gutxienik esan daitekeena da— mundu gerra aurreko abangoardien motibazioekin edo asmoekin; areago, zeren

eta, errusiar eta aleman abangoardientzat produkzio kulturalak halakoxe erlazio bat baldin bazuen eraldatze sozial edo politikoarekin, Espresionismo Abstraktuak eta haien oinordekoek nahiago baitzuten artista indibidualaren askatasuna, independentzia eta autonomia lehenetsi (gizaki unibertsala subjektu unibertsal gisa). Unibertsalismo uste horren izaera iruzurtia emakumezko artista zuriak baztertzearen bidez aditzera ematen da, baina, baita ere, artista beltzak artearen historiatik *erabat* ezabatzearen bidez[5]. Hala eta guztiz ere, ezkutatze mota horien aurrekari ugari daude. Cercle et Carré taldearen bere analisian, hau idazten du Maria Lluïsa Faxedasek: "Abstrakzioaren teoriak atxikita zeukan unibertsalismoak nahitaez zekarren generoko edozein espezifikotasun arbuiatzea, femeninoa bereziki"[6]. Jarrera horrek eragina izango zuen, ziur asko, Suprematismoak, Konstruktibismoak, De Stijl mugimenduak eta abstrakzioaren beste modu batzuek generoa aintzat hartu ez izanean. Diskurtso unibertsalistak eta harekin batera doan itxurazko izaera apolitikoak ahalbidetu zuen gero Estatu Batuek mugimendu horiek beren mendean hartzea Gerra Hotza bitartean, "botere leun" (*soft power*) bilakatzeko.

Hala ere, izan Produktibismoko edo izan Espresionismo Abstraktuko emakume artistak, funtsezko kontua da jakitea zergatik emakume horiek ez zuten nahi izan edo ezin izan zituzten artista emakume *gisa* aurkeztu beren buruak, garai hartan emakumeen eskubideen alde borrokatzen ziren talde feministak bazeuden arren (gehienetan ezkerraren esparruan edo komunisten artean). Izan ere, garai hartako (eta hurrengoetako) emakumezko artista asko kontziente ziren ezen halakotzat aurkezteak gizonena baino maila beheragoko (edo askoz beheragoko) bat onartzearen parekoa zela. Erreparo hori behin eta berriz errepikatzen da erakusketa soil-soilik femeninotan parte hartzeari uko egin zioten XX. mendeko emakumezko artista askoren artean (adibidez, Georgia O'Keeffek ez zuen obrarik aurkeztu nahi izan Peggy Guggenheimek 1943an antolatu zuen *Exhibition by 31 Women Artists* erakusketan). Handik bi urtera, Guggenheimek errepikatu egin zuen *The Women* erakusketarekin, baina agerraldi haietan ez zen salmenta garrantzitsurik egin ezta ezein karrera handi bultzatu ere.

Iraultza aurreko Errusian eta Errusia iraultzailean, artisten generoa ez zen berez auzi, zeren eta Exterek, Goncharovak, Varvara Stepanovak, Popovak eta Rozanovak ez zuten, nonbait, beren kide gizonezkoen aldetik diskriminaziorik jasan, eta guzti-guztiek garai hartako erakusketa handietan parte hartu zuten. Hala ere, errusiar artearen munduan gizonen eta emakumeen artean zegoen itxurazko berdintasuna ohiz kanpokoa zen eta ez du parerik Bauhauseko eta estatubatuar eta frantses abangoardietako emakume artisten egoerarekin[7].

Lernerek kontzientzia feministaren definizio hau eskaintzen du: "Pentsamenduen, balioen, instituzioen eta baliabideen hegemonia patriarkalaren pean borrokatu behar izan zuten emakumeek beren kontzientzia feminista propioa eratzeko. Emakumeak mendeko talde bateko partaide direla konturatzen direneko ekintza gisa definitzen dut kontzientzia feminista; konturatzen dira orobat talde gisa bidegabekeriak nozitzen dituztela, beren mendekotasuna ez dela naturala, sozialki baldintzatua baizik, bidegabekeria horiek erremediatzeko elkartu egin behar dutela eta, azken batean, antolamendu sozialaren ikuspegi alternatibo baten ekarpena egin behar dutela, non hala emakumeek nola gizonek beren autonomiaz eta burujabetzaz gozatuko bailukete"[8]. Definizio horrek bat egin lezake sororitatearen kontzeptuarekin, "sororitatea ahaltsua da" ("*sisterhood is powerful*") adierazpenean erabili izan den zentzuan, zeina 1960ko hamarkadaren amaieran feminismoa Estatu Batuetan berriz agertu zenean jaio baitzen eta testu feministen lehen-lehenengoetako antologiaren izenburua baita[9].

Robin Morganek obra horren sarreran eskaintzen duen "kontzientzia kolektiboaren" definizioak Lernerenaren antza du: "New York Radical Feminists taldea sortuko zuten emakumeen zati batek bere lehenengoetako panfleto batean idatzi duen bezala, 'emakumeak dira herri zapaldu bakarra, zeinaren bizitza biologiko, emozional eta soziala bere zapaltzaileenari zeharo atxikita baitago. Adiskidetasunezko loturak sortu, beren arazo pertsonalak adierazi eta beren ahizpei moralki lagundu ahal izango dieten leku bat eskaini behar diegu emakumeei, hau da, kontzientzia kolektibo bat eraiki ahal izango duten lekua'"[10]. Kontzientzia feminista bezala, sororitatea emakume gisa identitate komun batekiko identifikazio kolektiboan oinarritzen da, hala hierarkien eta genero-zatiketen mekanismoen ulermen politiko bat landu ahal izateko, instituzioetan eta diskurtsoetan estrukturalki ardaztuta daudenez. Era horretako egoerak aintzat hartzetik jaioko dira A.I.R. (Artists in Residence, Inc.) bezalako instituzio feministak, zeina baitzen emakume artistek emakume artistentzat kudeatutako diru irabazi asmorik gabeko lehenengo galeria, 1972an New Yorken sortua.

Bereizketa funtzional bat egin daiteke hemen artista emakumeen adiskidetasunen, aliantzen eta sareen artean, adibide ezin ugariago daudelarik bakoitzetik. Delaunay-Terkek emakumezko adiskide asko bazituen ere, Taeuber-Arp, Exter, Goncharova eta Jeanne Kosnick-Kloss, batzuen batzuk besterik ez aipatzearren, erlazio afektiboak ziren, baina ez filiazio politikoak[11]. Marianne von Werefkin afektiboki elkarri oso atxikitako emakumeen zirkulu baten erdian zegoen, lehendabizi Munichen eta gero Asconan[12]. Hala ere, erakusketa honen testuinguruan *sororitatea*z mintzatzeak XX. mendeko lehenengo erdialdeko emakume artistek aurkitu zituzten mugen eta posibilitateen ikuspegi politiko bat hartzea dakar nahitaez. Europako mendebaldeko eta ekialdeko eta Estatu Batuetako abangoardia horietan sororitatearen aztarna izpirik ez dagoela esan litekeen arren, zehatz-mehatz aztertu behar dira emakume artistek leku bakoitzean zuten egoera, subjektibotasunaren eta identifikazioaren auziei dagokionez. Subjektibotasunaz ari naizenean, ez naiz psikologia indibidualaz ari (eta are gutxiago psikobiografiaz), haien garaiko eta haien tokiko ingurune soziokultural, politiko eta nazionalez baizik, horiek osatzen baitute, oro har, subjektibotasun hori.

Horri dagokionez, deigarria suertatzen da emakume artista batzuek beren obrak beren izen osoarekin ez sinatu izana edo ez sinatu izana, besterik gabe. Hedda Sternek "H." inizialarekin besterik ez zuen sinatzen. Lee Krasnerek bere ponte izena maskulinizatu zuen (jatorriz Lenore zen) eta azkenean "L. K" inizialekin sinatu zituen bere obrak[13]. Beste aztarna batzuek adierazten dutenez, gizonezko artista ezagun batekin elkartzeak autoezabapen modu bat eragin zuen, emakume artistaren nortasun indarra eta anbizio artistikoa kontuan hartu gabe. Bere bizitzako garai berantiar bat arte, Taeuber-Arpek ez zituen bere obra pintatuak sinatu eta Krasnerek bere pintura gehienak suntsitu zituen Jackson Pollockekiko bere bizitzako lehen urteetan. Pasadizo mota horrek —askoz gehiago badaude eta— agerian uzten du dimentsio pertsonala gainditu eta artista bakoitzaren denboran eta espazioan diharduten genero-ideologia batzuetan sustraitzen diren subjektibotasun femeninoko formak badaudela.

Beraz, hain zuzen ere artista emakumeak abangoardia askotan egoteak argitzen digu haien egoera zein paradoxikoa den. Alde batetik, artista gisa, nor bere abangoardiekin eta haien estetika emantzipatzailearekin identifikatu ziren. Baina, beste alde batetik, ezaxolati geratu ziren feminismoaren proiektu emantzipatzailearen aurrean. Ezaxolatasun hori bereziki deigarria suertatzen da garai iraultzaileko errusiar artistengan. John E. Bowltek azpimarratzen duenez, "tankera bereko arriskua

[jarduera konstruktibisten okerreko interpretazio bat] atxikia zaio errusiar abangoardiakoak diren emakumeen edozein panorama garaikideari, hau da, Exter, Goncharova, Rozanova, Popova, etab. bezalako artistek auzi femeninoan izan zuten jarrerari batzuetan okerrekoak diren gure juzguak inposatzeko arriskua. Ezein dokumentuk ez digu bidea ematen emakumezko artista horiek emantzipazioaren arazoari arreta berezirik eskaini ziotela uste izateko"[14]. Nolanahi ere, zilegi da galdetzea ea emakume horiek guztiak zeharo ezaxolati izan zitzaizkion arlo politikoan beren inguruan gertatzen ari zenari, batik bat errusiar Alderdi Komunistaren ahaleginei, zeina, emakumeei zegozkien auziei buruzko bere programa espezifikoarekin, feminismoaren beste forma batzuetatik bereizten baitzen[15]. Alexandra Kollontairen nonahikotasunak Jenotdelen baitan (Alderdi Komunistaren emakume atala) ez al zuen zerikusirik horrekin guztiarekin? Begien bistakoa da ezen errusiar artistek bazekitela iraultza emakumeek Petrogradon egin zuten manifestazio itzelarekin hasi zela —emakume burgesak, langileak, ikasleak—.

Bauhausen parte hartzen zuten artista emakumeek ez al zekiten ezer, ezjakintasunez edo interes faltaz, Weimarreko errepublika astintzen ari ziren tirabirez, emakumeek beren gorputzak libreki erabiltzeko zuten eskubideari zegokionez? 1931n, adibidez, Alemanian munta handiko kanpaina bat izan zen, non klase sozial guztietako milaka emakumek bat egin zuten Weimarreko konstituzioko 218. paragrafoaren kontra manifestatzeko, abortua debekatu eta kontrazepzioa mugatzen zuenez. Abortuak egindako bi mediku atxilotu izanak eragin zituen manifestazio horiek[16]. Bauhauseko emakumeak ez al ziren konturatu erakunde horretan nagusi ziren hautapen-irizpideetatik eratorritako gizonen eta emakumeen arteko tratu-bereizkeriez? Txintik esan gabe onartzen ote zuten, emakume *gisa*, ehungintzako lantegira bideratu zitzatela eta burutik ken ziezaietela zurgintza, soldadura, pintura murala edo arkitektura bezalako beste jarduerei ekiteko asmoa? Ludwig Mies van der Roheren zuzendaritzapean eraikuntza eta arkitektura ikastea eskuragaitza izatea berentzat, nahiz van der Rohek garrantzia handia eman diziplina horiei? Edo matrikula-tasak handiagoak izatea emakumeentzat gizonentzat baino? Edo, Dessaun, Walter Gropius, artean Bauhauseko zuzendaria zena, tematuta egotea emakume matrikulatuen kopurua murrizten eta, haren ordez Mies van der Rohe zuzendari izendatu zutenean, kopuru hori ikaragarri murriztea[17]? Bauhauseko emakumeen lekukotasun osagarrien faltan, galdera horiek erretorikoak baizik ezin dute izan. Hala ere, Gropiusek eta Mies van der Rohek matrikulatutako emakumezko ikasleen aurrean sentitu zuten ondoeza ez zen aurrekaririk gabea, adibidez, Frantziako Arte Ederren Eskolak emakumeak eskolan sartzea ukatu izana XIX. mendearen bukaeran. Tamar Garbek azpimarratzen duen bezala: "baliteke arteak bere osotasunean bere estatusa galtzeko beldurra izatea emakumeak eskola honetan sartzeak zerraken mehatxurik handiena. Baldin eta arteak gizaki eboluzionatuenen jabetza esklusiboa izateari uzten bazion, nola gorpuztu zitzakeen giza asmorik gorenenak? Emakumeak eskolan sartzeak eragiten zuen arriskua *letra larriko Artea*ren gaitasuna bera da [...] beraren garrantziaren mitoari eusteko"[18].

Hala ere, oinarri bereko egoera biografiko batzuk izateak ezaugarritzen ditu orain arte aipatu ditudan emakumezko artista guztiak. Heterosexualak ziren guztiak eta ez zegoen haien artean ezein "errebelde" sexualik. Popova izan ezik (arte kritikari eta historialari batekin ezkondua), artista handi baten emazteak edo kideak izan ziren guztiak[19]. Den-denek beren gain hartua zuten etxeko kontuen eta lanen erantzukizun osoa. Emakumezko artista batzuk beste gizon artista batzuekin ezkontzea harrigarria ez bada ere, gizonek, oraintsuko garaiak arte, itzali egin zituzten beren emazteak kritikari, merkatuko balioari, erakusketei eta, jakina, artearen historiaren aldetik aintzat hartuak izateari dagokionez[20].

“Camilla Grayk idatzi duen bezala, ‘Larionov gidaria zen eta Goncharova, berriz, ikasle abantailatua’. Beste emakume kritikari batentzat, Goncharovak Larionoven ‘urratsei jarraitu zien, batik bat’”[21], Yevgenia Petrovak kontatzen duen bezala, zeinak eransten baitu ezen Goncharova “Mijail Larionov, haren aliatu, kide eta senarrarekin batera aipatu ohi dela. Bi artistez hitz egiten denean, ‘Larionov eta Goncharova’ ere esaten da ia beti”[22].

Anni Albersek, Taeuber-Arpek, Goncharovak, Delaunay-Terkek eta Krasnerek (haiek kide zireneko beste emakumezko autore batzuen artean) uste zuten, beren aldetik, norberaren senarrak askoz berritzaileagoak zirela eta artista gisa berek baino ospe handiagoa zutela, eta, beraz, gogotik defendatu zituzten beren ezkontideen interesak haiek bizi zirenean eta hil ondoren ere bai[23]. Hala ere, beren lotura afektiboen indarrak eta bakoitzak senarraren karrerari eskaini zion dedikazioak nahitaez azaltzen du, nahiz ez behar bezainbat, zergatik zuten halako errezeloa beren estatusa eta beren ospea markatzen zituzten desberdintasunak aintzat hartzeko, batik bat nor bere senarrari bizirik iraun ziotenen kasuetan. Hala, emakume horietan, identifikazioko mekanismo psikologikoak beren kidearekin funtzionatzen zuten batez ere, beste emakume artista batzuekiko identifikazioaren kaltetan. Artista bikoteen kopuru handi batek (Rodchenko/Stepanova, Goncharova/Larionov, Delaunaytarrak, Arptarrak, besteak beste) obrak elkarlanean egin izanak areagotu egin zuen, inondik ere, identifikazio hori. Bizirik gelditu zena senarra zenean, Jean Arpen kasuan bezala, atzera begirako lekukotasun eta kontaketa guztietan beste zailtasun intrintseko bat ageri zen. Taeuber-Arpek oso dokumentu pertsonal gutxi utzi zituen, haren gutunak eta ohar pedagokikoak izan ezik. Beraz, Arpek edo haren emaztearen defendatzaileetariko batek, Michel Seuphorek, adibidez, ordezkatu zuten hil ondoren Taeuber-Arp. Arpek emazteari eskaini zizkion poemak eta elegiak irakurtzen ditugunean, zaila gertatzen da imajinatzea ezen emazteak ziurtatu ziola senarrari premiak beteta edukiko zituela, bai eta asmatzea haren produkzio artistikoak zernolako hedadura eta aniztasuna zuen eta zein zabala zen haren jakinduria izugarria, haren artean bereziki sorkuntza arkitektonikoa nabarmendu daitekeelarik (*Plastique/Plastic* aldizkaria sortu eta zuzendu zuen, zeinaren bost ale argitaratu baitziren 1937tik 1939ra), haren gainerako proiektu artistiko eta komertzialak kontuan hartu gabe. Arptarren ezkon-bizitzari dagokion ezein lekukotasun, kontaketa, elkarrizketa edo adierazpenek ez du aipatzen aurkakotasunik, menderatzerik ezta ezein liskarrik ere.

Hala eta guztiz ere, ezin da pentsatu emakume horien senarren ospe handiago neutroa edo objektiboa zenik. Kalitate artistikoa ebaluatzea faktore askoren mendean dago ezinbestean, eta haien artean generoa ez da hutsala. Ezagutzen ditudan artista bikote guztien artean (eta asko dira), ez dut bat bera aurkitzen, non haren baitan emazteak bere kidea itzali baituen esparru artistikoan.

Hori guztia kontuan hartuta, interesgarria da Frantziako historiako aurreko une bat gogoratzea, non emakume artista batzuek *horixe* zirela tinko aditzera eman baitzuten, beren garaikide gizonezkoekiko berdintasuna erreibindikatzeko asmo berariazkoaz. Kontraeredu historiko hori Emakume Pintore eta Eskultoreen Batasunaren sorrera da, zeina 1881ean Léon Bertaux andreak sortu baitzuen, irakaslea eta aldizkari baten sortzailea zenak. *Sisters of the Brush*en, erakunde horren lehenengo hamarkadei buruzko azterlan batean, Garbek aztertzen du nola eta zergatik emakumezko frantses artisten kopuru handi batek ulertu zuen identitate politiko kolektiboak edota erakunde desberdinak izateko premia, merkatuetan eta erakusketetan ordezkaritza hobea eta berdintasunezkoa izateko eta kritikaren eta herritarren aintzat hartzea lortzeko xedez. Baina hori bezain txundigarria da ezen Batasun horretan parte hartu zuten emakumeetatik ezein ez izatea bere garaiko abangoardiako taldeetako kide, izan

Posinpresionismoa, Neoinpresionismoa, Sinbolismoa edo Fauvismoa. Aitzitik, haien obretatik iritsi zaiguna ikusirik, erreprodukzioen bitartez, objektu fisikorik ezean, esan liteke emakume horiek kontserbadoreak zirela eta baita atzerakoiak arlo artistikoan (eta ideologikoan), hala lantzen zituzten gaiengatik nola beren obren ezaugarri formalengatik eta egikeragatik. Badirudi, beraz, ezen emakumezko artisten patua kontserbadore/abangoardista bipolaritate artistikoak markatuta dagoela, nahiz, alderdi batzuetan, tronpagarria suertatzen den. Garbek esplikatzen duenez, honi zor zaio Batasunaren sorrera: "artista emakume talde baten baitan gero eta kontzientzia handiagoa zegoen ezen beren obrak ikusgai jar zitzaketen erakundeak ez zitzaizkiela komeni, eta uste sakona zuten, orobat, ezen emakumeak diskriminazio baten biktimak zirela, eta diskriminazio hori ez zela mugatzen, izan ere, erakusketak egiteko posibilitateetara edo ohore ofizialetara. Kontzientzia hori ez zegoen sistematikoki lotuta feminismo politiko erradikal batekiko atxikimenduari, garai hartako politika feministaren zatiketa konplexuek eta aldaera ugariek agerian uzten duten bezala"[24]. Gaur egun ere eztabadaigai den beste auzi feminista bati buruz ere adierazten ziren desadostasunak, alegia, arte femenino edo estetika femenino bat existitzen ote den, edo existitu behar lukeen, jakitea (zeina, hala ere, jarduera espezifikoki feminista batetik bereizi behar baita). Edo, beste hitzetan esanda, ea emakumetasuna identitate gisa hartu beharra daukan emakumezko artistak, edo estetika desberdin baten gisa, edo gainditu beharreko eragozpen gisa, edo ea sorkuntza artistikoa, zernahi ere den hura definitzeko era, neutroa den, edo izan behar lukeen, generoarekiko.

Nolanahi dela ere, panorama halabeharrez mugatu honek argitzen du pixkanaka-pixkanaka nola generoko ideologietan jarduten duten mekanismoen eta instrumentalizazioen aniztasunak gainbaldintzatu egin duen garai hartako emakumezko artisten egoera eta gaur ere hala egiten jarraitzen duen. Horregatik, badaude arrazoiak uste izateko ezen XX. mendeko abangoardiak, Errusia iraultzailekoen salbuespenarekin, beharbada, emakume artisten aurkakoak izan zirela berez, epe luzera behinik behin. Artearen historialari feministek kolektiboki agerian jarri dituzte emakumezko artistak nor bere abangoardiaren baitan aintzat hartuak izatea oztopatu duten zapalketak, trabak eta era guztitako aurreiritziak, non ez zen misoginia hutsa. Gainera, XX. mendeko lehenengo hamarkadetako arte abstraktuaren forma heterogeneoak mistizismotik, espiritualismotik, teosofiatik, erlijio asmatutik (Johannes Ittenen *mazdaznan*, adibidez) zetozen elementuz blai zeuden, eta horietako bat bera ere ez zen kontzientzia feministaren etorreraren bereziki aldekoa. Artearen kritikaren, teoriaren eta historiaren diskurtsoak generoak markatuta egon ziren (eta hala daude orain ere) jatorritik, eta emakume artistak (eta "Bestelako" guztiak) gutxiesten laguntzen dute. Bere garaiko kritikaren zati handi batek bezala, Clement Greenbergen idatziek, sekulako eragina izan zutenez, generoak markatutako hierarkiak sorrarazi eta betikotu zituzten, balioari, anbizioari eta originaltasunari dagozkionez. Pintura "estatubatuar" gizonezko bat, Pollockek gorpuzten zuena, goratzearekin batera, Greenbergek Espresionismo Abstraktuko emakumeen obrak gutxietsi zituen bide batez, Krasnerenak barne. Azpimarratu beharra dago, baita ere, arte abstraktuko manifestuak (eta beste abangoardia batzuetakoak) androzentrikoak direla era berean, eta ez gizonezkoei dagozkien izenordainak erabiltze hutsagatik, baita ere, are modu kaltegarriagoan, gizonezko artista/subjektua (eta ikuslea) generiko unibertsal bihurtzeko beren moduagatik[25].

Bestalde, baliteke abangoardia horietako emakume artistek adierazitako anbizioak eta konpromisoak edozein identifikazio feminista gogogabetzea baizik ez ekarri izana. Anbizioa zenbat eta handiagoa izan, orduan eta indartsuagoa zen generoak markatu gabeko sorkuntzaren eta egitearen mitoarekiko

atxikimendua. Hemen aipatutako emakume guztiek ezkontzaren eta ezkon-bizitzan emakumeak izan behar duen rolaren ikusmolde gutxi-asko burges bat onartu izana oztopo gehigarritzat har daiteke. Horrek guztiak agerian jartzen du ezen, 1960ko hamarkada eta feminismoaren bigarren uhina baino lehenagoko posizio subjektibo gisa sororitatetik ez egotea ulertzen saiatzen garenean, modernitatea, banguardismoa eta gizonezko artista heroikoa dekonstruitu behar ditugula, elkar indartzen duten mitoak baitira guztiak.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Karl Marx, frantses ed.: *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Les Éditions sociales, 1969, 3. or.

2. Ikus, adibidez, Cornelia Butler, "The Feminist Present: Women Artists at MoMA", hemen: *Modern Women: A Partial History*, erak. kat., New York, The Museum of Modern Art, 2010. Ikus baita ere Catherine Gonnard eta Élisabeth Lebovici, *Femmes/artistes, artistes femmes, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

3. Ikus Marie-Josèphe Bonnet, "L'avant-garde, un concept masculin?", *Itinéraires*, 2012-1 | 2012, 2012ko irailaren 1ean *online* igoa, 2020ko abuztuaren 28an kontsultatua, http://journals.openedition.org/itineraires/1336; https://doi.org/10.4000/itineraires.1336.

4. Olga Rozanova, hemen aipatua: Ivan Kliune, "Olga Rozanova", Rozanovaren hil ondoko erakusketaren sarrera, Moskun, 1918an, hemen: *Women Artists of the Russian Avant-Garde 1910-1930*, erak. kat., Kolonia, Galerie Gmurzynska, 1979, 219. or.

5. Ikus Anne Eden Gibson, *Abstract Expression: Other Politics*, New Haven, Yale University Press, 1999.

6. Maria Lluïsa Faxedas, "Women Artists of Cercle et Carré: Abstraction, Gender and Modernity", *Women's Art Journal*, 36. liburukia, 1. zk., 2015eko udaberria-uda, 37–46. or. (41. or.).

7. Horri dagokionez, ikus Gillian Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and Feminine Art, 1900 to the Late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

8. Gerda Lerner, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, New York, Oxford University Press, 1993, 14. or.; espainierazko edizioa: *La creación de la conciencia feminista. Desde la Edad Media hasta 1870* (itzulpena Ivana Palibrk), Iruñea, Katakrak, 2019, 37. or.

9. Ikus Robin Morgan (ed.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, New York, Random House, 1970.

10. *Ibid.*, "Introduction", xxxii. or.

11. Kathie Sarachildek 1968an sortua, zeina baitzen Redstockings emakume kolektiboaren sortzailekidea; "*sisterhood is powerful*" esapidea New York Radical Womenem lehen ekintza publikoaren karietara banatutako eskuliburu baten izenburua da.

12. Ikus Tanja Malycheva eta Isabel Wünsche (ed.), *Marianne Werefkin and the Woman Artists in her Circle* (Avant-Garde Critical Studies), erak. kat., Leyden, Brill Publications, 2016.

13. Lee Krasneri eta nortasunaren eta sinaduraren azaroari eskainitako bi azterketarik onenak Anne Wagneri zor zaizkio: "Lee Krasner as L.K.", *Representations*, 25. zk., 1989ko negua, 42–57. or., eta *Three Artists: Three Women*, Los Angeles, University of California Press, 1997.

14. John E. Bowlt, "Some very elegant ladies", hemen: J. E. Bowlt eta Matthew Drutt (ed.), *Amazons of the Avant-garde 1910–1930, Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova and Nadezhda Udaltsova*, erak. kat., Londres, Royal Academy of Arts, 1999, 34. or. Autore horren analisiak halakoxe egonezin bat eragiten dit, hala ere. Emakume artista horiek "dama dotoretzat" kalifikatzeko bere modua desegokia da, gutxienez. Gainera, Linda Nochlinek aspaldi esan zuen bezala, "auzi femeninoa" auzi maskulino bat da, berez.

15. Baina, Richard Stitesek dioen bezala, funtsezko aldea dago Errusia iraultzaileko emantzipazio femeninoaren eta Mendebaldekoaren artean. Ikus Richard Stites, "*Zhenotdel*: Bolshevism and Russian Women 1917–1930", *Russian History*, III. liburukia, 2. zk., 1976, 174–93. or. (180. or.).

16. Ikus Atina Grossman, "Abortion and Economic Crisis: The 1931 Campaign against §218 in Germany", *New German Critique*, 14. zk., 1978ko udaberria, 119–37. or. Ikus era berean Renate Bridenthal, Atina Grossman eta Marion Kaplan (ed.), *When Biology Became Destiny*, New York, Monthly Review Press, "New Feminist Library", 1984.

17. Bauhausi buruzko oraintsuko azterketek agerian jarri dituzte aurreiritzi instituzionalak, nahiz matrikulatutako emakumeak gaituagoak izan eta gizonezkoek baino esperientzia gehiago zuten. Ikus Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932*, Frankfurt, Peter Lang, 2001. Egileak hau zehazten du: "Weimareko Bauhauseko 45 bat irakasleetatik eta Dessauko 35etatik, sei emakume zeuden bietan, instruktoreak barne. Haietariko bik bakarrik izan zuten instruktore kargua lantegietan Bauhausen jarduera osoan". Gropiusen zuzendaritzapean, gizonezko artistak bakarrik izendatu zituzten maisuen zereginetarako. Ikus Ulrike Müller, *Bauhaus Women: Art, Handicraft, Design*, Paris, Flammarion, 2009. Pasarte biografiko batean, Lucia Moholyk "'maisua'ren gurtza eta emakumeek eginiko objektuen eta obren balio-galera" kritikatu zuen. Ikus baita ere Elizabeth Otto eta Patrick Rössler (ed.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, Londres, Bloomsbury Books, 2019.

18. Tamar Garb, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven eta Londres, Yale University Press, 1994, 101. or.

19. Whitney Chadwickek eta Isabelle de Courtivronek *Significant Others: Creativity and Intimacy in Partnership* (Londres, Thames & Hudson, 1993) liburuan bildu dituzten testuetan, artista eta idazle bikoteei eskainian, bikote batzuek "funtzionatzen dute", eta beste batzuetan, berriz, emakumea biktima da berez (obra honetako bikote guztiak heterosexualak dira).

20. Arazo hori hemen aztertzen da : *Parent-elles, compagne de, fille de, soeur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle*, Paris, Archives of Women Artists Research and Exhibitions, 2016.

21. Yevgenia Petrova (ed.), *Natalia Goncharova: The Russian Years*, erak. kat., San Petersburgo, Errusiar Museo Nazionala / Palace Editions, 2002, 8. or.

22. *Ibid.*

23. Testuinguru horretan, ikus Megane Garibo, "Après la mort de Robert, le combat de Sonia Delaunay pour la reconnaissance", Azterketaren txostena, Paris, École du Louvre, 2015. Ikus era berean Julie Verlaine, "Veuves, mais artistes. Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss après la Seconde Guerre mondiale", en *Parent-elles..., op. cit.*, 97–209. or.

24. T. Garb, *Sisters of the Brush..., op. cit.*, 48. or.

25. Ikus Christine Macelen saiakera, "Emakumeek abstrakzioa egiten dute" katalogo honetan.

ARTEA, ESPIRITISMOA ETA TEOSOFIA

SIMON GRANT

Espiritismoaren jarraitzaileek uste dute bizirik dauden pertsonak hildakoekin komunikatu daitezkeela, medium espiritista baten bitartez. Ameriketako Estatu Batuetan 1848an sortutako mugimendu horren ospea berehala zabaldu zen, kristau fede tradizionalaren ezeztapentzat hartua izateraino. Ordura arte inoiz ikusi ez bezalako aldaketa sozialak, ekonomikoak, zientifikoak eta erlijiosoak izan ziren garai batean agertu zen espiritismoa. Balio materialisten eta sistema arrazionalisten aurkako arbuioak sostengatua, espiritismoaren planteamendu guztiz indibidualista eta berdintasunezkoak izugarri erraztu zuen ideia libertarioen zabalkundea, eta, bereziki, bidea erraztu zien emakumeen eskubideen aldeko aldarrikapenei. Horrek azal lezake zergatik zeuden hainbeste emakume XIX. mendearen bigarren erdiko artista espiritisten artean; eta zergatik erabaki zuten haien arteko askok emakumezkoen elkartasunaren ideia defendatzea eta femeninotasun sakratuaren kontzeptuari atxikitzea, haien obretan agertzen diren hainbat elementuk erakusten dutenez.

Georgiana Houghton, Anna Mary Howitt, Barbara Honywood, Alice Pery eta Alice Essington Nelson, adibidez, Britainia Handiko garai hartako artista garrantzitsuenen artean daude. Haietako batzuek espiritista gisa jarduten zuten, eta gehienek beren medium-dohainak baliatzen zituzten —trantzean sartuta eta guzti, batzuetan— espirituen munduaren eta mundu fisikoaren artean konexio bat ezartzeko, eta, konexio horren bidez, beren obra konplexu eta xehetasun ugarikoa gauzatzeko prozesua errazteko. Batzuen eta besteen lanak desberdinak ziren estilo aldetik, baina guztiak ziren oso pertsonalak, norberaren errealitate espirituala islatzen zuten neurrian. Houghtonen urmargo abstraktuak dentsoak eta xehetasunez beterikoak ziren, hark asmatutako sistema kromatiko bati leialak beti; Howitten paper gaineko lan figuratiboen gai kutuna Ama Birjina zen; Peryren zuri-beltzeko marrazkietan zehatz-mehatz irudikatutako aurpegiak agertzen ziren; eta, ondorengo garai batean, Essington Nelsonen koadro abstraktu ezagun bakarrak (koloretako zirkuluz osatutako konposizio bat) agerian uzten du ideologia kosmikoekiko erakutsi zuen jaiera. Esan beharra dago artista horietako batzuek ikusizko lengoaia abstraktu pertsonalizatu bat sortu zutela, jatorri ezezagunekoa, baina, gaur arte iritsi zaizkigun obren arabera, forma organikoetan eta garaiko aurrerapenetan oinarritua, elektrizitatearen eta magnetismoaren alorreko aurrerapen zientifikoetan inspiratua gehienbat[1].

XIX. mendearen azken urteetan eta XX.aren lehenengoetan, artista batzuek —Hilma af Klint, kasurako— estilo abstraktu propioak landu zituzten, norberaren sinesmenekin bat zetozenak. Jarduera espiritistak egiten zituzten arren —espiritismo-saioak eta guzti—, beste diziplina esoteriko batzuetara zabaldu zuten transzendentziaren esplorazioa. Teosofiak —Helena Blavatsky espiritistak eta Henry Steel Olcott kazetari eta abokatu estatubatuarrak 1875ean sortu zuten mugimenduak— eragin erabakigarria izan zuen horretan. Doktrina hinduista eta budistetan zein mendebaldeko okultismoan inspiratzen zen planteamendu panteista batean oinarrituta, zientziaren, naturaren legeen eta filosofiaren arteko loturak aztertzen zituen teosofiak. Artista batzuek —Klintek berak, adibidez, zeinak espiritismoari atxikita jarraitu baitzuen, teosofia ere praktikatu arren— materiaren izaeran inspiratutako

planteamendu kosmologiko bat garatu zuten, beren sinesmenetan oinarri hartuta. Klintek zioen —XIX. mendeko bere aurrekoekiko balizko kidetasunak iradokiz horretan— bere garaiko aurkikuntza zientifikoak (haien artean, X izpiak, elektroia, erradioaktibitatea eta espektroskopia) zantzu funtsezkoak zirela ikusezinaren, immaterialaren eta mundu fisikoaren arteko loturei buruzko egia unibertsalen bilaketa horretan[2].

Teosofiak —antroposofiaren "zientzia espirituala", Rudolf Steinerrek sortua—, okultismoaren inguruko teoriek eta pentsamendu esoterikoen korronte ezberdinek askotariko eragina izan zuten, XX. mendeko lehen hamarkadetan, garaiko beste margolari moderno garrantzitsu batzuen ekoizpen artistikoan (horien artean, František Kupka, Vasily Kandinsky, Piet Mondrian, Giacomo Balla, Kazimir Malevich eta Bauhauseko zenbait kide). Haien lanen ezaugarri komun nabarmenena abstrakzioa izan zen. Houghtonek bere lanak ikuspegi espiritista batetik abiatuta moldatzen zituen bitartean, XX. mendeko artisten ikusizko hizkuntza abstraktua etengabe dibertsifikatuz joan zen. Artista haiek era askotako estiloak landu zituzten: mundu organikoan inspiratutako estetika Klintek, "formen zeroaren" nozioa Malevichek —zeinaren *Lauki beltza* koadroa, laugarren dimentsioaren ideian, geometria ez-euklidearrean eta teosofian oinarritua, adibide ezin hobea baita—, eta abstrakzio kromatikoa Kandinsyk, Annie Besanten eta C. W. Leadbeaterren *Pentsamendu formak* (1901) liburuak akuilatuta.

Hurrengo hamarkadetan, ahuldu egin zen joera horietako batzuen indar-eragina, eta beste artista batzuek sinesmen-sistema propioak sortzeko beharra sentitu zuten, askotariko iturri historikotan inspiratuak baina espiritismoaren eta teosofiaren alorreko eta are urrunagoko ideia berdintsuetan oinarrituak. Artista horiek beren aurrekoekin partekatzen zuten beren dohain indibidualak proiektu espiritual (eta sarritan praktiko) baten zerbitzura jartzeko nahia, bai telepatiari edo zentzumenez kanpoko botereei esker nozio zientifikoak edo espiritualak esploratzeko (Emma Kunzen praktika artistiko sendagarriak, adibidez), bai trantzetik hurbileko egoeretan meditatzeko (Olga Fröbe-Kapteynen lan abstraktuak geometria sakratuaren printzipioek gidatuta egon ziren neurri batean), bai ezkutuko ideien eraginpean marrazteko (August Strindberg eta Ithell Colquhounen lanek, besteak beste, erakusten duten bezala). Artista horietako askok hamarkadetan zehar partekatu zuten *ezaugarri komuna* beren sorkuntza-lanen planteamendu sistematiko eta grafikoa izan zen, eta, bereziki, mendebaldeko eta ekialdeko testuetatik ateratako sinbolo zaharrak erabiliz eratutako geometria sakratuaren nozioaren interpretazio-modu indibidual bat, kosmosa sustengatuko lukeen egitura geometriko baten kontzeptu klasikoan oinarritua sarritan.

Sinesmenetan, metodoetan, estiloetan, tekniketan eta helburuetan zituzten desberdintasunak gorabehera, artista haiek bide harrigarri berdinak hartu zituzten batzuetan. Hainbat esanahi-mailatako hiztegi bisual sistematikoak egin zituzten, beren ideiak esploratu eta aditzera emateko; eta ikertzaile zientifikoak fenomeno ikusezinen propietate fisikoak aurkitzean ahalegintzen diren bezala, haiek aldi berean praktikatu zuten zientzia eta esoterismoa, arimaren izaera transzendentalaren bila. Azken hamarkadetan, hainbat artista agertu dira mundu fisikotik harago menturatzeko prest, esperientzia izpiritual berezien bila, aldez aurretik marraztutako bideari jarraitzeko inolako beharra sentitu gabe.

[Itzultzailea: Rosetta Testu Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Beren artelanei buruz ari zirenean, XIX. mendeko artistek —Georgiana Houghtonek, adibidez— ez zuten "abstrakzio" hitza erabiltzen.

2. Tessel M. Bauduin, "Science and Ocultism in Hilma af Klint's Time and in her Work", hemen: *Hilma af Klint Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, 186–204. or.

GEORGIANA HOUGHTON

1814, Las Palmas (Kanaria Handikoa) – 1884, Londres (Erresuma Batua)

Georgiana Houghton espiritista eta artista medium emankorra zen; 1860ko hamarkadatik 1870ekoaren hasieretaraino jardunean aritu zen eta mugimenduko figurarik gailenetakotzat nagusitu zen. 1859an interesatu zen lehendabizi espiritismoaz, bere lehengusuetako batek Marshall andrea esaten zioten medium ospetsu bat aurkeztu zionean. Houghtonek hezkuntza artistikoa izan zuen (Frantzian ikasiko zuen, beharbada) eta hainbat urte zeramatzan argazkigintzan jardunean, baina saiorako prestatutako gela ilunaren erakarmena sentitu zuen. Han egin zituen bere lehenengo marrazki espiritistak, hasieran oholtxo baten bitartez, eta, gero, esku hutsez. Espirituek berehala gidatu zuten haren eskua; Houghtonek bere "lagun ikusezinak" deitzen zien, eta haien artean ahaideak eta Errenazimentuko artistak agertzen ziren. Haren marrazki espiritistak lore-konposizio figuratiboak ziren hasieran. Hala ere, Houghtonek, ez zuen denbora asko behar izan mintzaira bisual propio bat garatzeko, eta imajinatu zuen kolore-sistema konplexu bat, ez bakarrik aldarte partikularretara igortzen zuena, aitzitik, haren uste sakon milenaristetan inspiratuta, sinbolo kristauen aipua ere egiten zuena, zeinaren zati bat Hirutasun Santuari baitzegokion gehienbat. Obra horiek askotarikoak ziren: sorburua espirituen munduan duten figuren errepresentaziotik bere adiskideen "erretratu" espiritualetaraino. Haren marrazki espiritistak, akuarelaz eta gouachez eginak, erditrantzeko egoeran egiten zituen sarritan, prestakuntzazko marrazkirik gabe, eta haietariko batzuek sei hilabeteko lana ere behar izan zuten[1].

Houghtonen obrak eboluzio handia izan zuen bere marrazki espiritistak sortu zituen hiru hamarkadetan zehar. Haren lehenengo lanen ezaugarri nagusia estilo figuratibo eta lorezkoa baldin bazen, haren mintzaira bisuala abstraktuagoa bilakatu zen itxuraz, konplexuagoa eta sofistikatuagoa, 1860ko hamarkadaren erdialdetik aurrera, *Bakearen espiritua* (*The Spirit of Peace*, 1865) izenburua duen marrazkian ikus daitekeen bezala, non ikusten baitira jadanik lerro bihurrituak, puntuz egindako tarteak eta hurrenez hurreneko geruza bereizgarrietan aplikatzen dituen gouache eta akuarela marra delikatuki eginak. Marrazki horiez gainera, Houghtonek bere garaiko pertsonen "erretratu" abstraktuen sail bat egin zuen aldi berean.

Annie Mary Howitten koroa espirituala (*The Spiritual Crown of Annie Mary Howitt*, 1867) forma eta lerro margotuzko atzealde abstraktu baten gainean gainjartzen diren zirkulu gris ilun eta zuri mordo batez osatuta dago. Esan liteke Houghtonek azaldu nahi zuela ezen zenbat eta intimoagoa izan bere modeloarekiko zuen adiskidetasuna orduan eta markatuagoak eta trinkoagoak zirela bere erretratuetako lerroak. Urteen joanean, Houghtonen paleta ilundu egin zen, marrazki berantiar batek agerian jartzen duen bezala; 1872 inguruan egindako marrazki horretan buru itxurako masa bat sortu zuen gouache zuriko lerro elkarri lotuen, espiralen eta boluten bitartez, tonalitate marroietan lausotutako lerro lodiz estalitako atzealde batetik ageri direnak.

Bere garaiko artista espiritisten tradizioari jarraiki, Houghtonek arreta berezia jartzen zion mundu material agerikoaren eta haraindiko espirituen mundu ikusezinaren arteko loturari. Bere anbizio

espiritistak elikatzen zituzten arrazoiak artista gisa bere burua ezagutarazteko borondatearekin konbinatu zituen, eta bai zehaztu ere 1871n Londresen bere 155 obra bildu zituen erakusketa batean. Gertakari hark oihartzun zabala izan zuen prentsa nazionalean eta espiritistan, eta kritikaren zati baten harrera positiboa ere izan zuen. Gertaera horien garaian, Londresko eszenan ekoitzi ziren obrarik erradikalenak Claude Monetek pintatutako Tamesisen koadroak eta James Abbott McNeill Whistleren *Nokturnoak* (*Nocturnes*) saila ziren. **Simon Grant**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Georgiana Houghton, *Evenings at Home in Spiritual Séance: Prefaced and Welded Together by a Species of Autobiography*, Londres, Trübner & Co., 1881; G. Houghton, *Evenings at Home in Spiritual Séance: Welded Together by a Species of Autobiography*, Londres, E. W. Allen, 1882.

ALICE ESSINGTON NELSON

1846, Cheltenham, Gloucestershire (Erresuma Batua) – 1921, Hove, East Sussex (Erresuma Batua)

1895eko azaroan, Wilhelm Röntgenek X izpiak aurkitu eta Annie Besant eta Charles Leadbeater teosofoek kimika ezkutuari eta formak-pentsamenduaren teoriari buruzko beren gogoetak argitaratu zituzten garaian, Alice Essington Nelsonek, espiritualismoaren jarraitzailea zen artista ezezagunak, espiritualtasunean zuen fedea adierazteko bitarteko bat aurkitu zuen arte abstraktuan. Horrek frogatzen du ezen une hartan zientzia, esoterismoa eta artea bat zetozela ikusezina denaren irudikapen baten bila. Essington Nelsonen kontserbatu den obra bakarra enigma bat da. Society of Lady Artistsen erakusten zituen paisaia tradizionalekiko erabateko haustura bat ekarri zuen, elkarte hura baitzen arte ederrak ikasi zituzten emakumeen giro oro har onartua, eta bera haren parte zen. 1889an Society of Psychical Researcheko kide egin zen, eta, geroztik, London Spiritualist Alliancekoa. Ez da jakin zein arrazoirengatik egin zen bi elkarte horietako kide. Emakumeei gizonena bezalako estatus bat eskaintzen zien komunitate batek erakartzen ote zuen, emakumezko beste bazkide asko bezala, edo bere doluaren lasaigarri bat aurkitu ote zuen han? Essington Nelsonek umetxo bat galdu zuen William Essington Nelsonekin ezkondu eta beren hasierako ezkon bizitzan; William Essington musika irakaslea zen eta Fulneckeko Moraviar Elizako kolonian lan egiten zuen. Denborarekin, Alice Essington neskato batez erditu zen, baina handik gutxira senarra hil zitzaion. William Blakek aldez aurretik bezala, koloniako ohituretan egin zuen murgilaldi laburrak, non artea eta musika jarduera erlijiosoaren osagai baitira, eragina izango zuen, beharbada, bere obrarentzat orientazio espiritual bat bilatzerakoan.

Esanahi espiritual bat gogora ekartzeko, forma geometrikoez eta koloreen sinbolismoaz Essington Nelsonek egiten zuen erabilera batere ez konbentzionala ez zen berrikuntza bat. Georgiana Houghton eta haren adinkideak izan ziren aitzindariak, baina Essington Nelson harago joan zen, eta irudikapen mimetikoaren azken aztarnei uko eginez, sinbolizatzen duen unibertso metafisikoa bezain arte ohiz kanpoko bat eskaini zuen. Haren paletako oinarrizko tonalitateak, une hartako margoari buruzko konta ezin ahala teorien eraginez, ziur asko, planeten eraginarekin uztartzen dira. Horoskopo moduko bat da, karta astrologiko baten eskema klasikotik oso urruna, hala ere. Koloreek espiralen gainjartze harmoniatsuak sortzeko balio dute, espirala eboluzio kosmikoari atxiki ohi zaion sinbolo sakratu bat baita, baina, kasu honetan, indar espiritual pilpiragarri bat eguneratzen du, planetetako indarren eta giza jardueraren artean etengabeko lotura bat badelako sinesmen orokorraren frogagarri.

Zaila da jakiten ea Essington Nelsonengan zeinu kromatiko horiek sortzen ote diren ikuspen izugarri luzidoen itxuran edo indar ezezagun batek gidatzen ote duen. Baliteke *Osirisen eragina erakutsiz* (*Shewing the Influence of Osiris*) izenburuak Osiris artelanaren indar inspiratzaile gisa aipatzea. Osiris, haraindiko jainkosa egiptoarra, baliteke izatea orobat espirituen munduaren ebokazio sinboliko bat. Automatikotzat deskribatzen zuen Essington Nelsonek bere teknika, eta horrekin iradokitzen zuen ezen bere ahalmen espiritistek edo parapsikikoek orientatzen zutela bere sormen prozesua. Dohain horrek bere kide espiritualisten aintzat hartzea ekarri zion, baina adimenik eszeptikoenek bera barregarritzat tratatzeko arriskuan erori zen, inondik ere. Garai haietan Frederic Myersek uko egiten zion

automatismoari, haren argudioaren arabera ez omen zetorrelako indar haragigabetu batetik, beste ni batengandik baizik.

Essington Nelsonek ekarpen bat egin zion arte abstraktuari, Houghton bezalako artista mediumek ekarritako arte espiritualistaren estetikaren aldekoa zen neurrian, gaur egun onartuta dagoena, Hilma af Klinti esker. Estetika funtsean femenino horrek espiritualtasunarekiko lotura pertsonal bat agerian jarri nahian du oinarria eta ez bakarrik hura aztertzen duten teorietan. Hamarkada askoan giro artistikoek ez ikusia egin bazioten ere, gaur iritsi da unea Essington Nelsoni artearen historian merezitako leku bat ematekoa. **Vivienne Roberts**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

HILMA AF KLINT

1862, Stockholm (Suedia) – 1944, Ösby, Djursholm (Suedia)

Hilma af Klintek 44 urte zituen Stockholmeko Arte Ederren Errege Akademian izan zuen prestakuntzan kokatzen zen tradizio naturalistatik libratu zenean. 1906an jadanik, *Jatorrizko kaosa* (*Primordial Chaos*) bere sailetik aurrera, formatu gero eta handiagoko obra abstraktuak pintatzen zituen, kasu batzuetan hiru metroko altueratik gorakoak.

1862an jaio, eta Itsas armadako ofizialen familia baten baitan hazi zen artista. Haren birraitonari noblezia-titulu bat eman zioten bere balentria militarrengatik, eta haren aitona Suediako kartograforik gailenena izan zen. Hilmak maiz aipatuko zituen aitonaren suediar nabigazio-mapak: uste zuen ikusezina dena ikusgarri egitea zela bere eginbidea, aitonak bezala.

Hilmak eta Ida ahizpak prestakuntza profesionala izan zuten. Hilmak arte-ikasketak egin zituen 1882tik 1888ra eta aipamendun diploma atera zuen; Idak, ahizpa zaharrenak, Stockholmeko Eskandinaviar Museoan lan egiten zuen eta emakumeen botoaren aldeko elkarte batean. 1910ean Hilma Emakume Artisten Suediar Elkartean sartu zen, zeinak mundu artistikoko berdintasunaren alde militatzen baitzuen.

Af Klintek ez zeukan bere burua bere obra espiritualaren sortzailetzat. Bere ohar-koadernoetan azaltzen duenez, goragoko izakien enkarguak hartzen zituen, haiekin komunikatzen ariko baitzen bere bizitza osoan. Trukatze horiek 1896an hasi ziren, berak eta beste lau emakumek Bostak[1] (De Fem) taldea sortu zutenean. 1908 arte espiritismoko saioak egiteko elkartzen ziren, eta saio horien bitartean marrazki eta idazketa automatikoan aritzen ziren. Af Klint konbentzituta zegoen ezen espirituak materia menderatzen duela eta kontzientziak izatea alda dezakeela. Biologiako eta fisikako aurkikuntzek bere uste sendoak indartzen zizkioten.

Af Klintentzat, izaki guztiak elkartzen dituen espiritu biziaren agerbide naturala da abstrakzioa. Lotura horrek forma desberdinak hartzen ditu bere sailetan, *Hamar handienak* (*The Ten Largest*) saileko figura libre eta organikoetatik *Beltxarga* (*The Swan*) saileko harmonia geometrikoraino. Af Klint konbentzituta zegoen ezen pintatzen zituen formak, koloreak, karaktereak eta hizkiak pentsamolde berri, arin eta bizi bat moldatzeko gai zirela, arau zurrun eta suntsitzaileak hausteko gai izango zen pentsamoldea, alegia; horien artean, gizonen eta emakumeen arteko dualtasuna: artistak ez zuen uste generoen artean muga bat zegoenik. Bere obran, Af Klint maiz sartzen zen Asket bere alter ego maskulinoaren larruan. Af Klinten abstrakzioa espekulatiboa eta transgresorea zen; zabalik zegoen eta eboluzionatu egin zuen. Mugimendua zuen bokazio, eta ezin zen geldirik geratu. Horregatik, 1906tik aurrera Af Klintek ez zuen sailetan baizik lan egingo. 1912an hau idatzi zuen: "Formak olatuak bezalakoak dira. Formaren atzean bizitza bera dago"[2].

Bere bizitzan zehar, Af Klint oso bakan iritsi zen bere pintura espiritualak erakustera[3]. Espiraleko tenplu baten planoak sortu zituen 1906tik 1915era bitartean sortutako *Tenplurako pinturak* (*Paintings for the Temple*) zikloko 193 koadroak han jartzeko[4]. Bere obra ez zedila agerian jarri bera hil eta handik hogei urte geroago arte eskatu zuen 1932an. **Julia Voss**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Hedvig Martin, "Hilma af Klint and The Five: The Time of Preparation", hemen: Iris Müller- Westermann eta Milena Høgsberg (eds.), *Hilma af Klint – Artist, Researcher, Medium*, erak. kat., Malmö, Moderna Museet / Berlín, Hatje Cantz, 2020, 61–80. or.

2. Ohar-koadernoa HaK 559, 164. or., The Hilma af Klint Foundation, Stockholm.

3. Julia Voss, *Hilma af Klint: Die Menschheit in Erstaunen versetzen*, Frankfurt, S. Fischer Verlage, 2020, 291. eta 378. or.

4. Tracey Bashkoff (ed.), *Hilma af Klint. Paintings for the Future*, erak. kat., New York, Guggenheim Museum, 2018.

OLGA FRÖBE-KAPTEYN

1881, Londres (Erresuma Batua) – 1962, Ascona (Suitza)

Olga Fröbe-Kapteynek holandarrak zituen gurasoak; txikitatik erakutsi zuen ikonografiarako interesa, aitak, Albertus Philippus Kapteynek (edo Kapteijn), pelikula fotografikoa errebelatzen zuen bitartean bere gela ilunean, alabaren begirada jakin-minezkoaren aurrean. Haren amak, Geertruida (Truus) Agneta Kapteyn-Muysken, emakumeak emantzipatzeko eta berrikuntza sozialeko mugimendu batean parte hartu zuen. 1900ean jadanik, Fröbe-Kapteyn Züricheko Arte Aplikatuen Eskolara joan zen, non nabarmendu egin baitzen josten, brodatzen eta bitxigintzan. 1906tik 1909ra Artearen Historia ikasi zuen Züricheko Unibertsitatean. 1909an Iwan Fröberekin ezkondu zen; Fröbe flauta-jotzailea eta orkestra-zuzendaria zen.

Munichen egonaldi bat egin ondoren, Fröbe senar-emaztea André Jolles filologoarekin biltzen zen maiz Berlinen, zeinak 1911n L'aiguille (Orratza) josketa-zirkulua sortu baitzuen: Fröbe-Kapteynek brodatu korapilatsuekin apaintzen zituen Jollesen jantziak, Grezia klasikoan oinarrituak. 1915ean alargundu egin zen; zirkulu kultural bat izan zuen Zürichen, eta 1919–20an tratamendu natural batzuk aplikatu zizkion bere buruari Asconako Monte Verità erietxean. 1920an Asconan hartu zuen bizilekua, Gabriella Etxean. "Kontzentrazio-diziplina"ko aldi bat bizi izan zuen han, zeinean —alabaren lagunarte bakarraz— espiritualtasuna aztertzeari eman baitzitzaion.

Ludwig Derlethek, Municheko "Kosmikoak" taldearen hurbileko poeta eta mistikoak, sinboloen ezagutzan barneratzera adoretu zuen Fröbe-Kapteyn. 1927an, "marrazki geometriko" bat egiten ari zen bitartean, hitzaldi areto bat eraikitzea bururatu zitzaion. Marrazkia "meditazio-panel" sail batekoa zen; 1926tik 1934 bitartera pintatutako koadroak ziren, efektismo handikoak, baina "izugarrizko hoztasuna" zerienak, Alfons Rosenberg, erlijioen filosofoaren arabera. Meditazioko koadro horien zorroztasun geometrikoak formaren ezein naturalismo saihesten du eta koloreen hautapenagatik baieztatuta geratzen da, hotzak baitira gehienbat koloreak, eta beltzaren (itzala, negatibotasuna, heriotza) eta urrearen (argia, positibotasuna, bizitza) arteko funtsezko dialektika bat itzultzen dutenak. Ezein gorpuztasunik ez duen espiritualtasun bat agerian jartzen duen abstrakzio mota bat da emaitza.

Alice Ann Bailey teosofoarekin 1928tik 1932ra elkarlanean aritu ondoren, Fröbe- Kapteyn prest zegoen 1933an Eranos Zirkulua sortzeko; izen hori ("banketea" grekoz) Rudolf Ottok, erlijioen historialariak, iradoki zion. Eranos Hitzaldiek, gaur egun oraindik egiten direnak, XX. eta XXI. mendeetako erudito asko eta eragin handikoak biltzen dituzte. 1934an Carl Gustav Jungek ikerketa ikonografiko bat enkargatu zion alkimiari eta arketipoei buruzko bere ikerketarako. Milaka irudi sinbolikoek Sinbolismoari buruzko Ikerketarako Eranos Artxiboa eratuko zuten (1950eko hamarkadaren erdialdera Warburg Instituteri eman zitzaiona). Jungen "irudimen aktiboaren" teoriaren teknikari jarraiki Fröbe-Kapteynek egin zuen barne-lana 1934tik 1938ra bitartean pintatutako hirurehunetik gora "ikuspenetan" dokumentatuta geratu zen. "Giza izatearen gauzarik sakonenak [...] irudien bitartez bakarrik adieraz daitekeela" konbentzituta, Eranos, bere helburu kulturala, garatzeari eman zitzaion Fröbe-Kapteyn bere bizitzako bigarren erdialdean. **Fabio Merlini eta Riccardo Bernardini**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

ABSTRAKZIO DANTZATUAREN AITZINDARIAK

ADRIEN SINA

Abangoardiako mugimenduetan aitzindari izan ziren bide-urratzaile hauek beren gorputza berrikuntza plastikorako material gisa erabiliz egin zieten aurre garaiko (eta erabat gizonezkoen kontrolpeko) diziplina artistiko estatikoei. Artelan bihurtu zuten dantza, espazioan banatutako lerro, forma eta koloreen arteko konposizio dinamiko, gorputzaren eta bere mugimenduen geometrizazio huts. Ispilu aurreko intimitate femeninoan, eguzki-izpi batek haren ohe-atorraren tolesturetan eragin zuen distira irisatuak inspiratuta, Loïe Fullerrek abstrakziorako bidea hartu zuen 1892an. Haren petalo-itxurako formek, seinale safiko nabarmenek, aise gainditu zituzten Georgia O'Keefferen abstrakzio organiko eta sexualizatuak. Abiadura handiko indar zentrifugoei esker armiarma-zetazko oihal-zati handiak haizatuz bere inguruan, forma arin ezezagunak zizelkatu zituen. Haren goranzko eta beheranzko espiralek, oszilazio sinusoidal edo helikoidalek geometria aerodinamiko konplexuak (orduan ia erabat ezezagunak) beretu zituzten. Argi-forma berriak bilatu nahirik, materiagabetasunaren atzetik ibili zen. Thomas Edisonekin, berezko argia zuten gatz fosforeszenteak aurkitu zituen. Marie Curierekin, dantza erradioaktiboa izan zuen amets. Agertokian, intentsitate ikaragarriko proiektagailu multzo baten argipean bere baitaratzen zen. Iluntasuna zeharkatuz, abstrakzio gori bihurtzen zen haren gorputza, bibrazio kromatiko biziko argi huts.

Valentine de Saint-Pointen abstrakzio esoterikoak gorputz astralaren kolorea, argia, bibrazioa eta energia-fluxua ere gehitu zizkion ikuskizunari, haren marrazkiek, futurismotik eta raionismotik hartutako osagaiez hornituek, erakusten duten bezala. Multimedia performancearen aitzindari, haren *Métachorie* ikuskizuna beraren poemetan oinarritutako dantza *ideista* abstraktu eta multisentsorial bat zen. Musika interpretatzeko funtzio soiletik askatu zuen dantza, eta txundituta utzi zituen Parisko Champs Elysée antzokiko eta New Yorkeko Metropolitan Opera Houseko ikusleak, 1913 eta 1917an, hain garaikidea dugun dimentsio atonal horretarako bidea irekiz. Argizko motibo geometrikoak eta ikurrak erakusten zituen proiekzio baten azpian dantzatzen zuen. Haren poemetako ideiak irudi geometrikoetan antzaldatuta, kolore sinbolikoko argiz blaitzen zen agertokia. Lurrean modu berezi batean jarrita amaitzen zuen dantza-saio bakoitza: yoga esoteriko eta erotizatu baten lerro egituratuetan inspiratutako jarrera bat zen, teosofiaren jarraitzaileen artean bakarrik ezaguna eta dantzariak berak Auguste Rodinekin partekatzen zuen sekretu batean inspiratua.

Gret Palucca ere antzeko jarrera geometriko eta, inoiz, borrokakoetan inspiratu zen (jarrerok Rudolf von Labanen eta Mary Wigmanen ariketa abstraktuak gogorarazten dizkigute, bidenabar esanda). 1927an, haren *Inprobisazio teknikoak* gorputz-giltzadurak erlaxatzeko egiten diren eguneroko luzaketak deseraiki zituen dantzaren bidez, Yvonne Rainerren *Hautsa* (*Dust*) kontzeptua aurreratuz. Haren flotazio eta fluktuazioek, espazioa kondentsatuz eta egituratuz, haren arintasun atsegin axolagabeak, liluratu egin zuten Bauhaus eskola. Marianne Brandtek, Paul Kleek eta László Moholy-Nagyk inspiraziotzat hartu zuten. Vasily Kandinskyk haren mugimendu abstraktuen hezurdura geometrikoa

atzeman zuen bere *Marrazki analitikoak* (1926, *Dessins analytiques*) lanean. Kandinskyren "Kurba dantzatuak: Paluccaren dantzaren gainean" (Tanzkurven: zu den Tänzen der Palucca) saiakera-lanak, 1926an idatziak, agerian uzten du gorputzak berez sor ditzakeela forma abstraktuak, Oskar Schlemmerrek gehitzen ohi zizkion jantzi eta luzapenen beharrik gabe. Paluccak sortutako mugimenduaren dekonstrukzio abstraktuen analisia eginez, artistak etorkizuneko bere anbizio eszenikoak sustatu zituen: Schlemmerren nagusitasunaren ordezko aukera bat Bauhauseko dantzaren alorrean.

"Gorputz biderkatua" Filippo Tommaso Marinettiren imajinario maskulinoaren obsesio bat zen, 1917ko *Dantza futuristaren manifestua*n azaldu zuena. Bere *aerodantzekin*, Giannina Censik jada ez zuen modu protesikoan —hau da, luzapen mekanikoen bidez— adierazi hori, hezur-haragitan baizik, sentsazio abstraktu zirenak indar-lerro garbietan eraldatuta eskainiz. Studio Santacroce-ko bere argazkietarako, Enrico Prampolinik gehitutako gas-hodiak (1931n Milango Galleria Pesaro-ko emankizunean behar bezala mugitzen eragotzi ziotenak) kendu zituen. Oinutsik, aluminiozko distirak jaurtitzen zituen elastiko satinatu bat baino ez jantzita, bere hegazkinlari-gorputz lauaren eta hegazkin-fuselaje baten arteko fusio erotizatua. Musikarik gabe dantzatzen zuen, zeruko isiltasunean bezala, *aeropoema* "motlibriste" zirelako haien soinura. "Graziarik gabeko" dantza "asimetriko" baten promesa marinettiarrari eutsi zion, haren argazkiek mugimendu bakoitzaren amaiera harmoniatsua baino ez baitzuten erakusten, beste keinu kaotiko eta probokatzaileago batzuek trantsizioak markatzen zituzten bitartean.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

LOÏE FULLER

1862, Fullersburg (IL, AEB) – 1928, Paris (Frantzia)

Loïe Fuller Parisera iritsi zenean New Yorketik etorrita, artista ospetsua zen jadanik, ikuskizun-areto askotako karteletan ageri zena. Baina, zoritxarrez, lapurtu egin zitzaion ospe hori, eta gaixotutako bere imitatzaileetakoren baten ordezko gisa baizik ez zuen lortzen agertokira igotzea. Haren interpretazioen distira hipnotiko eta imitaezinari esker, modernitate jaio berriaren ikono eta egeria bihurtu zen. *Suge-dantza* (*Danse serpentine*), *Suaren dantza* (*La Danse du feu*), *Lirioa* (*Le Lys*), *Dantza zuria* (*La Danse blanche*), *Dantza beltza* (*La Danse noire*), *Tximeleta* (*Le Papillon*), *Ortzadarra* (*L'Arc-en-ciel*), *Gaua* (*La Nuit*), *Hodeiak* (*Nuages*)..., konnotazio figuratiboko izenburu horiek guztiak ikusleen txaloetatik edo kazetarien iruzkinetatik zetozen sarritan. Haren benetako erronkak abstraktuagoak ziren, izatez. "Argiaren ertzean gaude, infinituaren ertzean nola" idatzi zuen. Arkuko argia, argi beltzak edo koloretakoak, gatz fluoreszenteak edo erradioaktiboak, difrakzioa, aurora borealak... Bere balletetara, bere janzkerara, ekar ahal zitzakeen argi forma berrien bila ikerketa-laborategi bat jarri zuen abian, eta proiekzioko, itzaleko edo ispilutako tramankulu eszeniko berriak imajinatzen zituen, batzuetan magian inspiratuta diruditenak.

Eranskinak sortu zituen bere dantza-jantzietarako, efektu dinamiko are ezustekoagoak sortzeko, eta Henri Sauvagek 1900eko Erakusketa Unibertsalean berarentzat diseinatutako museo-antzokian erakutsi zituen bere aurkikuntza guztiak. Garai hartako adimen zientifikorik asmatzaileenekiko haren adiskidetasunak —Thomas Edison, Marie Curie, Camille Flammarion— prozesu artistikoa elikatu zion. Auguste Rodin, James McNeill Whistler eta Charles Maurin eskulturaren eta marrazkiaren bitartez hurbildu zitzaizkion Otto Saronyk, Samuel J. Beckettek, Isaiah West Taberek, Harry C. Ellisek, Gabriel Loppék eta Eugène Druetek argazkiaren bidez irudikatu zituzten bat-bateko dinamika ezinezkotara.

Haren imitatzaileen film ugarien artean, koloreztatuak edo ez, ezeinek ez du iristen sentsazio eszenikoen intentsitatea, zeinaren sekretua berak bakarrik ezagutzen baitzuen. Garai hartako emultsioen sentikortasun ahulak ez zuen sekula utziko hark ilunpean argia zizelkatzeko zuen forma paregabea finkatzen, zorutik bera argitzen zuen idulki baten gainean flotatzen, argi-mantu batean zintzilik bezala. 1903an zineman ere aritu zen, eta antzezten jarri zuen Isadora Duncan errealitate birtualaren aitzindaria zen tramankulu batean. Esperimentatzen jarraitu zuen bere maitale Gab Sorèreren eskutik *Bizitzako lirioa*n (*Le Lys de la vie*, 1920–21). *Itsasoa*n (*La Mer*), 1925eko obra monumentalean, 4.000 m² zeta irisatu eta uhin itxurako ipini zituen Grand Palaiseko mailadian, gorputzak desagerraraztera daraman abstrakzio gailen batean. **Adrien Sina**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

VALENTINE DE SAINT-POINT

1875, Lyon (Frantzia) – 1953, Kairo (Egipto)

Valentine de Saint-Point, arima aristokratikoko poeta, arbasoak San Luis Ordenako Zaldunak zituena —*Poèmes d'orgueil* (Harrotasunezko poemak, 1908) bere liburuko bertsoetan berpizten direnak, zeina, bide batez, Créteilko Abadia taldearen lehenengo argitalpen femeninoa izan baitzen—, emakume futurista bakarra da eta mugimendu horren sortze aldiko frantses bakarra. *Théâtre de la Femme* (Emakumearen antzerkia, 1909) liburuan emakume modernoaren ikuspegi berri bat eskaini zuen. Haren *Trilogie de l'amour et de la mort* (Maitasunaren eta heriotzaren trilogia, 1906) eta *Une femme et le désir* (Emakume bat eta desira, 1910) liburuek emakumeek desira femeninoaren psikologia berreskuratu izana sinbolizatzen dute, Jean-Martin Charcotek edo Sigmund Freudek patologiara edo histeriara murriztuta utzia zuten puntuan, hain zuzen. *L'Âme impériale ou L'Agonie de Messaline* (Arima inperiala edo Mesalinaren agonia, 1907–29) botere femeninoaren sexualizazio politikoari buruzko gogoeta bat da.

Mugimendu futuristaren zuzendaritzako kidea zenez, non pintura, eskultura eta poesia bezalako diziplina artistiko klasikoak ordezkatuta baitzeuden, artistak esparru berri bat inauguratu zuen: *ekintza femeninoa* (*Action féminine*). Filippo Tommaso Marinettiren manifestu futuristako emakumearen erdeinuari erantzunez, eta, gizonezkoen eskubideak imitatzera mugatzen zelako, De Saint-Pointek gaitzesten zuen feminismoarekin kontrastean, ikuspegi horrek esku hartze artistikoa alor ugarietara zabaltzen uzten zion, zibilizazioari buruzko ekintza politikotik hasi eta haragitasuneraino: lujuriaz artelan bat egitea.

Gai horiek bere Emakume futuristaren manifestuko (1912) eta Lizunkeriaren manifestu feministako (1913) sortze-ideiak izan ziren, eta erabateko proiektu artistiko bat elikatzen zuten, *Métachorie*, jatorri geometrikoko eta esoterikoko abstrakzio dantzatu bat. 1914an *Montjoie!* aldizkariak, haren maitale Ricciotto Canudok zuzenduak, ale bat eskaini zion dantza garaikideari, Auguste Rodinen hitzaurrearekin. Valentine de Saint-Pointek leku gailen bat izan zuen han, eta makina bat debate teoriko gurutzatu ziren haren marrazki propioekin, bai eta Morgan Russellek, Gerda Wegenerek, Gino Baldok, Vivian Postel du Masek, Valentine Hugok eta Léon Bakstek haren dantzez egin zituzten ilustrazioekin ere.

Djuna Barnesekin New Yorken 1916an egindako elkarrizketan Valentine de Saint-Pointek imajinatzen zuen *Métachorie*ko tenplu hura, eliteen eta masen arteko adiskidetzearen lekua, 1923an hasi eta Ekialdeko eta Mendebaldeko eliteak bildu behar zituen "Collège des élites"-en aitzin-irudi bat da. Egiptora abiatu baino lehentxeago, *Individualisme et fraternité* (Indibidualismoa eta anaitasuna) argitaratu zuen, haren pentsamendu osoari koherentzia eman ziona. Kairon *Le Phoenix* aldizkari geopolitikoa sortu zuen, Ekialdearen eta Mendebaldearen arteko batasuna xede zuena, ez armen eta kolonialismoaren abusuen bitartez, berpizkunde kulturalaren bitartez baizik. **Adrien Sina**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

GRET PALUCCA

1902, Munich (Alemaniako inperioa) – 1993, Dresde (Alemania)

Vera Skoronelekin, Berthe Trümpyrekin eta Yvonne Georgirekin batera, Gret Palucca Mary Wigmanen lehenengo dantza-taldeko partaidea izan zen, eta harekin lan egin zuen 1919tik 1923ra arte, orduan independizatu, eta bere eskola sortu baitzuen 1925ean. Denbora gutxian erretorika bisual abstraktu eta minimalista bat garatu zuen, bere ospea areagotu zuena, kategoria handiko dantza-argazkilariekin: Hugo Erfurth, Hans Robertson, Genja Jonas, Suse Byk eta, batez ere, Charlotte Rudolph; erretorika horren ezaugarri nabarmenena mugimenduaren, azalaren eta testuren inguruen zehaztasun paregabe bat da eta itzal azpimarratu bat, argazkiei izugarrizko intentsitatea ematen diena.

Bere dantzetan mugimendua zen Paluccak adierazi nahi zuen gauza bakarra, abstrakzio maila oso zorrotza, alegia, Bauhaus liluratuta utziko zuen inpaktu eta modernitate-indarra ematen ziena bere argazkiei. 1925etik eta 1926tik aurrera, haren *Palucca Tanz* liburuxkak goraipamenezko ekarpenekin konpasatu ziren, Vasily Kandinskyren, Paul Kleeren, László Moholy-Nagyren, zeinak bere *Pintura, argazkigintza, zinema* liburuan sartu baitzuen, eta, batez ere, Vasily Kandinskyren eskutik, zeina liluratuta baitzegoen haren dantzen zehaztasunarekin eta doitasunarekin. Azken honek 1926an *Das Kunstblatt*, *Der Sturm*, *Palucca Tanz* agerkarietan argitaratu eta *Puntua eta lerroa planoaren gainean* liburuan jarraitu zituen marrazki analitikoek espazioaz norberak zeuzkan planteamenduen berezko elementu geometriko komunak azaldu zituen: puntu batean elkartzen diren hiru kurba, gorantz doan lerro zuzen handi bat kurba soil baten gainean ipinia, bi lerro handi paralelo angelu zuzen baten gainean jarriak, diagonalaren garapen indartsua.

Kandinskyk muturretako adarkatze geometriko txiki-txikiak estilizatzen ditu: hatzen egitura zehatza xehetasun bakoitzaren doitasunaren adibide gisa. Schlemmerek ez zuen Paluccaz hitzik aipatu, zeinak ez baitzuen sekula irakasle gisa jardun Bauhausean, haren ospea gorabehera. Karla Grosch, Paluccaren dizipulua, kontratatu zuten, aitzitik, gimnasia femeninoaz arduratzeko eta Metalezko eta kristalezko dantzak gorpuzteko. Ise Gropiusek gogoan zuen Paluccaren interpretazio bat Bauhauseko entzunaretoan, 1927ko apirilean: aretoa jendez gainezka eta aho bateko txalo-jotzeak.

Independentzian zetzan Paluccaren indarra; etengabe ibiltzen zen Europan zehar biran. Bere ikasleen espiritua markatu zuen 1926an Piet Mondrianen *Konposizioa 1. zk.* (*Composition no. 1*) bere eskolako dantza-aretoan eskegi zuenean, Blüthner piano beltzaren gainean. Wigmanek oihartzuna egin zion 1927ko liburuxkan sartutako sasiMondrian beltz batekin. Abstrakziorako lasterketa bi lehiakide horien artean ere bizkortu zen. **Adrien Sina**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

GIANNINA CENSI

1913, Milan (Italia) – 1995, Voghera (Italia)

Giannina Censi, aerodantza futuristen gorpuzte lehenengoa eta bakarra, Rosina Ferrario bere izebak lizentzia eskuratu eta Italiako lehenengo hegazkin-pilotua bihurtu zen urte berean jaio zen. Harekin egingo zuen hegan. Parisen dantza klasikoa ikasi ondoren, Censi Milanera iritsi zen, non haren aitak, musikaria eta Filippo Tommaso Marinettiren adiskidea, elkar ezagut zezaten lagundu baitzuen.

Dantza irauli nahi zuela esan zion Censik Marinettiri. Dantzaren eta abiazioaren konbinazioak seduzitu egin zuen Marinetti, zeren eta 1917ko bere Dantza futuristaren manifestuarekin bat baitzetorren, berrikuntza baten zain. Marinettik 1931ko maiatzaren 28tik ekainaren 16ra bitarteko *Simultanina* antzerki bira futuristan sartu zuen Censi. *A mille metri su Adrianopoli bombardata* bere poemarentzat dantza bat asmatzea proposatu zion. Mario de Bernardi pilotu akrobatikoarekin hegan egitera gonbidatu zuen pirueta arriskutsuen emozio sakonak sentitzeko. "Nire dantzetan nire gorputzaren bitartez adierazi dut De Bernardik bere hegazkinarekin adierazi duena" esan zuen Censik.

Errealitatearen esperientzia indartsu eta ikaragarri horrek gauzatu zuen haren aerodantzen zehaztasuna eta doitasuna Milango Galleria Pesaron, 1931ko urriaren 31n. Dantza horiek dantzatzen jarraitu zuen Censik beste erakusketa futurista batzuen inaugurazio saioetan, musikarik gabe beti, hots silabikoen, garrasien, xuxurlen eta ahozko txioen laguntza bakarraz, hala nola Marinettiren *aeropoema motlibristes** direlakoetako "vrumfv" eta "sumf", eta 1932an Bruno Sanzinen eta Nino Burrascaren laguntzaz.

Enrico Prampoliniren *aeropinturen* paisaje zorabiagarri eta airekoekin ere dantzatu zen Censi; Prampolini zen, hain zuzen, aluminiozko islak zeuzkan Censiren hegazkinlari-maillotaren diseinatzailea. Hark asmatutako *aerodantza* inspirazio-iturri bihurtu zen poeta futurista askorentzat, eta berarentzat idazten hasi ziren. Tullio Cralik *aeropinturen* eta *aeroeskulturen* sail baten gaia egin zuen haren dantzekin. Sentsazioen, formen, imintzioen eta sonoritateen gama femenino berri eta simultaneo batekin aberastu zuen Censik Futurismoko makinen imajinarioa.

Haren mugimendu angeluarren edo asimetrikoen dotoreziak Jia Ruskajaren koreografietan zuen jatorria; Anton Giulio Bragagliak ekarri zuen 1921ean Ruskaja eszena futuristara. Berarekin egin zituen Censik bere lehenengo agerpenak 1929an Erbako Licinum Antzokian. 1932tik aurrera, bere eskola propioa sortzeari eman zitzaion; eskola arima femeninoa goratzeko sortutako dantza mota bati eskainia zegoen, eskakizun hala estetiko nola psikikoak zituena, haren mentore urrunaren ideiekin bat eginik.
Adrien Sina

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

SONIA DELAUNAY-TERK

1885, Gradizhsk (Ucrania) – 1979, Paris (Frantzia)

Sara Elievna Stern familia judu apal bateko hiru seme-alaben artean gazteena zen. Bost urterekin amaren aldetikako osabaren ardurapean geratu zen; Henri Terk zuen gizon hark izena, eta abokatua zen San Petersburgon. Sarak, zeinari handik aurrera Sonia (Sofiaren txikigarria) Terk deituko baitzioten, hezkuntza laikoa eta liberala izan zuen, arteetara zeharo irekia.

1904ean Errusiara joan zen Karlsruheko Arte Ederren Akademiako eskoletan matrikulatzera, eta 1906an bizilekua Parisen hartu, eta La Palette akademian sartu zen. Fauve pinturaren berri izan zuen galerien giroan Wilhelm Uhde ezagutu zuen, eta harekin ezkontza zuri bat egin zuen 1907an, Frantziako hiriburuan geratzeko aukera eman ziona. Uhdek Robert Delaunay aurkeztu zion, eta harekin ezkonduko zen Sonia 1909an, Charles, bion semea, jaio baino hiru hilabete lehenago.

Bi artisten obrak desberdinduz jarraituko bazuten ere, modu sinbiotikoan lan egingo zuten Robert 1941ean hil zen arte. 1911n dagoeneko, Delaunay-Terkek obra abstraktuak egin zituen —ehunezko sorkuntzak eta azaleztatzeak—, ehun edo koloretako paper zatiekin osatuak. *Transiberiarreko eta Frantziako Jehanne txikiaren prosa* (*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*) liburuarekin, Blaise Cendrarsekin elkarlanean 1913 sortuarekin, hasi zituen margoaren, hotsaren, mugimenduaren eta erritmoaren arteko korrespondentziei buruzko bere ikerketak.

Lehenengo Mundu Gerran Portugalera erbesteratu zen eta gero Espainiara; Errusiar Iraultzak sosik gabe utzi zuen. Orduan dekorazio- eta moda-negozio bat ireki zuen Madrilen: Casa Sonia. 1921ean Parisera itzuli zenean harreman sarria izan zuen surrealistekin eta haien agerbide batzuetarako jantziak sortu zituen. Aldi berean, erregulartasunez ematen zizkien diseinuak ehungileei, eta 1925ean bere joskintza-etxe propioa sortu zuen: Maison Sonia.

Soineko simultaneoa (*La Robe simultanée*, 1913) egin eta gero biziera modernora egokitutako modeloak sortu zituen, gorputza disimulatzen ez zutenez eta gorputzari trabarik jartzen ez ziotenez, emakumeen emantzipazioaren mugarriak izan zirenak. 1929ko krisiak amaiera eman zion abentura horri.

Garai hartan, Delaunay-Terk, zeinak sekula ez baitzion pintatzeari utzi, figurazioaren eta abstrakzioaren artean mugitzen zen. 1930eko hamarkadaren bukaeran abstrakzio geometrikoko estilo bat bereganatu zuen behin betiko, Delaunayrekin batera. Senarra hil ondoren haren pintura aintzat hartua izateko Soniaren lehiak aldi baterako itzali zuen gerraondoko bere obra.

Haren obra piktorikoak, zeinak une hartatik aurrera libreki integratu baitzituen koloreari buruzko bere ikerketa guztiak, erabateko berrikuntza izan zuen berrogeiko urteetan. Harremanak gehienbat gizonezkoen giroan zituenez, artistak uko egin zion beti inork bere burua emakume artistatzat hartzeari,

1975ean Cindy Nemseri azaldu zion bezala: “Emakumeen obrak bereiz aintzat hartzearen kontra nago. Gizon batek bezala lan egiten dudalakoan nago”[1]. Anne Montfort-Tanguy

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Sonia Delaunay, hemen aipatua: Cindy Nemser, *Art Talk – Conversation with 12 women Artists*, New York, Charles Scribner’s Sons, 1975, 37. or.

VANESSA BELL

1879, Londres (Erresuma Batua) - 1961, Charleston Farmhouse, Firle (Erresuma Batua)

Vanessa Bell ingeles pintore modernoa pertsona funtsezkoa da Bloomsburyko Taldea izenez ezagutu zen artisten, idazleen eta intelektualen zirkuluan. Royal Academy Schoolsen egin zituen ikasketak, baina Bellek berehala eman zion bizkarra tradizioari eta, 1900eko hamarkadaren hasieran jadanik, pinturak berriki egindako aurrerapenez interesatu zen.

1912 inguruan egin zituen lehen urratsak abstrakzioaren alorrean, Bloomsburyko adiskideen eta bere ahaideen erretratuetako aurpegietako hazpegiak desitxuratuz eta kolore kontrajarrien blokez osatutako atzealdeen gainean nabarmenduz bere modeloak eta natura hilak. 1914 inguruan paper itsatsien prozedura erabiltzen hasi zen, Pablo Picassoren teknika eraldatuz, zeina miresten baitzuen eta zeinaren Parisko lantegia urte hartan lehentxeago bisitatu baitzuen, Kubismoaren zeharo bestelako erregistro baterantz teknika hori eboluzionarazteko. Bellen eskuetan, teknika hori, oihalezko euskarri baten gainean paper-puskak itsastean datzana, koloretako konposizioak eta forma sentsualak sortzeko baliabide bilakatu zen. Garai hartan bertan, collagea zen Omega Workshops Ltd.ek erabiltzen zuen teknika; Bellek eta Duncan Grant pintoreak, Roger Fry arte-kritikariarekin batera, zuzentzen zuten kolektibo abangoardistaren izena zen Omega Workshops Ltd. Altzari artistikoak, ehunak eta barrualdeko dekorazioko gainerako objektuak fabrikatzeko eta saltzeko helburuarekin sortu zuen Fryk Omega Workshops (1913–19). Arrakasta komertziala espero zena izan ez bazen ere, hasiera esperantzagarria izan zen. Bell eta Grant aktiboki inplikatu ziren objektu ugari sortzen eta, bereziki, alfonbretarako eta etxeko arroparako marrazki abstraktu sail bat, une hartan Londresen eta baita Parisen ere egiten zenaren guztiz bestelakoa. 1914ko udazkenaren eta hurrengo urteko hasieraren artean, Bell harago joan zen, eta tinko egin zituen errealitate objektibo baten ezein erreferentziari itzurtzen zitzaizkion pintura abstraktu batzuk. Obra intimo horiek, adiskide gutxi batzuei baizik erakutsi ez zizkienak, leku paregabe bat dute haren produkzioan. 1970eko hamarkadan berraurkitu ziren, eta gaur egungo ustearen arabera, lau pintura horiek Europako abstrakzioari egindako ekarpen garrantzitsu eta goiztiar bat dira.

Hainbat faktoreri esker uler daiteke eta perspektiban jarri Bellek abstrakzioaren esparruan egin zuen sarraldi txiki hura. Lehenik, ondo ezagutzen zuen ideien mugimendu batean parte hartu zuen Bellek: arte abstraktuaren adibideak ikusi zituen Parisen eta Londresen, eta Britainia Handian hura teorizatzen zutenen epizentroan zegoen. Bigarrenik, haren esperimentazio abstraktuen kronologiak gerrari emandako erantzun politiko baten gisara interpretarazi ditu pintura horiek. Ezaguna zen Bellen jarrera bakezalea: abstrakzioa bereganatuz, bat egin zuen europar abangoardiarekin, eta horren bitartez, inplizituki, gerraren ukoa baieztatzen zuen[1]. Hirugarrenik, Bellen obra abstraktuak haren ehungintzako sorkuntzen luzapen logikoa ziren eta sartzen ziren, beraz, Bloomsburyko Taldearen anbizioen segidan, etxeko balio tradizionalak alderantzikatu eta ordena estetiko berri bat sortu nahi baitzuen[2]. Hori bereziki nabarmena zen Charlestongo haien etxean, Sussexen, non Bellek eta Grantek estilo berri bateko ingurune dekoratibo bat imajinatu baitzuten, haren bitartez beren bizimodu zeharo antikonformista

adierazten zutelarik. Antzeko funtzioa betetzen zuten Bellek pintatzen zituen emakumezko erretratuetako atzealde abstraktuek: emakume modernoarentzat espazio berri bat sortzeko haren anbizioa adierazten dute. Geroztik egin zituen barrualdeko pinturetan elementu horiek behin eta berriz erabili izana Bellek abstrakzioaren esparruan egin zituen esperimentazio iragankorren lekukotasun iraunkorretako bat da oraindik ere. **Alexandra Gerstein**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ikus Grace Brockington, "A Moment in Abstraction", hemen: Sarah Milroy eta Ian A.C. Dejardin (ed.), *Vanessa Bell*, erak. kat., Londres, Dulwich Picture Gallery, Londres, 2017, 89–93. or.; eta Grace Brockington (ed.), *In Focus: Abstract Painting c.1914 by Vanessa Bell*, Londres, Tate Research Publication, 2017, www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/abstract-painting-vanessa-bell, 2020ko azaroaren 17an kontsultatua.

2. Ikus Christopher Reed, *Bloomsbury Rooms: Modernism, Subculture, and Domesticity*, New Haven, Yale University Press Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culturerentzat, 2004, eta bereziki 47–63. or.

VORTIZISMOA FEMENINOAN

BRIGID PEPPIN

Vortizismoa abangoardiako mugimendu bat izan zen, Londresen sortua, 1914an. Izena, Ezra Pound poetak ezarria, *vortex* hitzetik datorkio: zurrunbilo bateko energia handieneko puntua edo erdigune lasaia. Wyndham Lewis idazle eta artista buru zela, hamaika artista eta poetak sinatutako manifestu baten bidez eman zen ezagutzera mugimendua. Haien artean, bi emakume: Jessica Dismorr eta Helen Saunders. Manifestuak —1914ko ekainean argitaratua, *BLAST aldizkariaren lehen zenbakian*— batetik kritikatu ("blast", jorratu, zapartatu) eta bestetik goretsi ("bless", bedeinkatu, onetsi) egin zuen pertsona eta erakunde multzo anarkiko bat. Aldizkariak, tipografiari dagokionez berrikuntza ugari ekarri zituenak, Lewisek sortutako Rebel Art Center bizialdi laburreko gunean izan zuen jatorria. Edukiari dagokionez, erabat probokatzailea zen, eta askotariko gaiak eta alorrak landu zituen: arte-kritika, erreseinak, obren erreprodukzioak, etab. Hasierako asmoa hiru hilabetean behin ateratzekoa bazen ere, bigarren —eta azken— alea ez zen 1915era arte kaleratu.

Lewisek ahalegin handia egin zuen Vortizismoa Europako beste mugimendu eta artista garaikide batzuetatik bereizteko. Kandinskyren garrantzia aitortu arren, "iheskorra eta axolagabea" iritzi zion haren lanari. Picasso kritikatu zuen, formak erabiltzeko moduagatik batez ere, eta Italiako akademizismoaren aurkako "matxinada erromantiko" gisa deskribatu zuen Futurismoa.

Beren forma geometriko zorrotz konplexuak eta hain ugari erabiltzen zituen diagonalak direla eta, ez dago obra vortizistak beste mugimendutakoekin inola ere nahasterik. Nahiz abstraktuak izan, nahiz elementu figuratiboak eduki, vortizismoaren jarraitzaileen lanek behin eta berriz ekartzen digute gogora hirien eta makinen gogortasuna eta indarra. Taldeko kideek helburuak partekatu arren, ez zuten hargatik beren banakotasun sortzailea galdu. Dismorrek, Henri Gaudier-Brzeskak, Cuthbert Hamiltonek, William Robertsek, Saundersek, Edward Wadsworthek eta Lewisek ahots artistiko propioa garatu zuten. David Bomberg, Jacob Epstein, Frederick Etchells eta Dorothy Shakespear ere mugimenduaren ideien zale amorratuak izan ziren. Erakusketa honetan bildutako Saundersen lanek eztanda artistiko haren fede ematen dute.

Vortizistek bi erakusketa antolatu zituzten: Londresko Doré Gallery-n bat, 1915ean, eta New Yorkeko Penguin Cluben bestea, 1917an. Lehen Mundu Gerrak kolpe gogorra eman zion mugimenduari, eta 1917ko lehen erdian behin betiko desagertu zen. Taldeko bi emakumeek gerra-zereginetan jardun zuten: Sanders, gobernuko bulego batean; Dismor, erizain boluntario gisa, Frantziako kanpaina-ospitale batean.

Dismorr —arte-ikasketak egina Frantzian (1906–12), Max Bohmekin Étaplesko kolonia artistikoan, eta Jean Metzinger eta John Duncanen gidaritzapean La Palette akademian— Parisen eta Londresen ibilia

zen ordurako, bere obra erakusten. 1915ean, vortizismoaren jarraitzaileen talde erakusketa batean parte hartu zuen, Doré Gallery-n, lau margolan aurkeztuta. Aurrerago, 1917an, pintura bat eta hiru marrazki aurkeztu zituen Penguin Cluben, eta bi ilustrazio abstraktu eta zenbait poema esperimental argitaratu zituen *BLAST* aldizkariaren bigarren alean. Dismorren garai horretako bost lan bakarrik iritsi dira gaur egunera arte: horien artean, *BLAST* aldizkarirako inprimatutako bi diseinuak eta olio-lan txiki baina bikain bat, *Konposizio abstraktua* (*Abstract Composition*, ca. 1915), espazioaren eta grabitatearen nozioak azpikoz gora jartzen dituena. Haren orduko beste lanak —1939tik, artistak bere buruaz beste egin zuenetik, gordeta zeudela— oso hondatuta geratu ziren eta gaur egun galdutzat jotzen dira.

Dorothy Shakespearek Ezra Pounden bitartez bereganatu zuen vortizismoa (Poundekin ezkondu zen, 1914an). *BLAST* aldizkariaren bigarren alean kolaboratu zuen, zuri-beltzeko marrazki bat, *Paisaia elurtua* (*Snow Scene*), eta gehigarrian ilustrazio abstraktu bat argitaratuta. Pounden poesia-liburu batzuen azaleko irudiak ere hark eginak dira. Haren zuri-beltzeko marrazkiak konposizio geometriko soilak dira, bloke triangeluar eta angeluzuzenez osatuak. Bere urmargo ederretan, Shakespearek agerian utzi zuen bere teknika paregabea eta konposizio abstraktu orijinalak sortzeko gaitasuna.

Sekula prestakuntza artistiko akademikorik jaso gabea baitzen, Shakespearek artista afizionatutzat zeukan bere burua, eta ez zituen inoiz erakusgai jarri nahi izan bere lanak. Lehen Mundu Gerraren ondoren, irudikapen-modu estilizatu bati ekin zion. Parisen, Rapallon (Italia) eta Washingtonen bizi izan zen Poundekin (azken hiri horretan, espetxeratu egin zuten Pound, Mussoliniren alde egiteagatik). 1971n, bidaia-koaderno bat argitaratu zuen, *Ate etruskoa, ohar-koaderno bat* (*Etruscan Gate, a Notebooke*), bere marrazki eta urmargoen erreprodukzioekin ilustratua.

Vortizismoaren ondorengo historiak mugimendua gorpuztu zuten kideena beraiena islatzen du. Britainia Handiko arte modernoaren historiaren antologiek ez zioten ia erreferentziarik egin 1970eko hamarkadara arte. Zokoratze hori izan da —Lewisen mesfidantza setatiak areagotua— mugimenduko kideen margolan eta marrazki gehienak (formatu handiko eta asmo handiko lan batzuk tartean) desagertu izanaren arrazoia. Dena dela, gaur egunera arte iritsi zaizkigunen originaltasunak eta kreatibitateak garbi erakusten dute nolako ekarpena egin zion mugimenduak Europako modernitateari.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

HELEN SAUNDERS

1885, Londres (Erresuma Batua) – 1963, Londres (Erresuma Batua)

Rosa Waugh (1882–1971) artistaren eta (etorkizunean) militante sozialaren zuzendaritzapean hiru urtez ikasi ondoren, Helen Saunders, abokatu baten alaba, Slade School of Fine Artera joan zen bolada labur batez, Central School of Arts and Craftsen sartu aurretik. 1911tik aurrera, errenta xume bati esker bere kasa bizi ahal izan zen Londresen eta bere jarduera artistikoari eskaini ahal izan zion bere denbora guztia. Urte hartan bertan, Jorge V.a erregearen koroatzearekin batera, emakumeentzako sufragioaren aldeko manifestazio batean parte hartu zuen, eta garai hartan britainiar gobernuak espetxeratutako 700 sufragistetako bat ordezkatu zuen han.

1914an Saunders talde vortizistaren kide sortzaileetako bat izan zen. Vortizismoaren manifestua sinatu zuen, *BLASTen lehenengo alean* argitaratua, eta nahita aldatu zuen bere izenaren ortografia bere familia haserretu ez zedin, jendeak zer esango ote kezkatuta zeukanez. Aldizkariaren bigarren alea, 1915ean agertu zena eta non berak parte hartu baitzuen bi marrazki, poema bat, "Vision of Mud", eta, ziur asko, eranskin bat argitaratuz, Chelsea auzoko haren etxebizitzatik banatu zen. Taldearen bi erakusketetan parte hartu zuen, Londresko Doré Galleryn, 1915ean, eta New Yorkeko Penguin Cluben, 1917an.

Saundersen izena maiz atxiki izan zaio Wyndham Lewisenari, Vortizismoaren liderrarenari, alegia. 1915eko amaieran Londresko Café de la Tour Eiffelerako egindako fresko sail batean parte hartu zuen; gaur egun suntsituta daude fresko horiek. Oraintsuko ikerketa batzuek aditzera ematen dutez, Lewisek egin eta 1921ean erakutsitako erretratu bat, *Praxitella*, Saundersen konposizio abstraktu handi baten gainean pintatuta zegoen, *Atlantic City*, 1915ean erakutsia eta *BLAST*en bigarren alean tintazko marrazki gisa erreproduzitua. Ez da jakin ea haren obrarik anbiziotsuenetako bat hark baimena emanda edo hark jakin gabe suntsitu ote zen.

Ikuspuntu artistikotik desadostasun handiak zeuden Saundersen eta Lewisen artean. Lewisek gizakiak sortutako materialekiko eta inguruneekiko atxikimendu bat erreibindikatzen zuen. Aitzitik, Sandersek mintzaira vortizistaren geometria dinamikora jo ohi zuen esperientzia intimoan sakontzeko. *BLAST*en lehenengo alean Kandinskyren *Espiritualtasunaz artean* berrikusiz, Edward Wadsworth pintore vortizistak gogora zekarren artistak zuen fedea "emozioen balioa(n), hura denez bultzada artistiko bakarra"; Sandersek bat egin zuen, nonbait, ideia horrekin, zeinak, adibidez, bere marrazkietako bat ilustratzen baitu, *Dantza* (*Dance*), non jazzeko erritmo berrien aurreko bere erreakzio sutsua irudikatu baitzuen.

Saunders, zeinak bere burua "izatez bakartitzat" definitu baitzuen, halako bakardade batean gerizatu zen Lehen Mundu Gerraren amaieran. Londresen geratu zen, eta pintatzen jarraitu zuen, eta Posinpresionismoari eta Cézanneren obrari atxiki zitzaion. Haren koadro gehienak galdu egin ziren 1940an haren etxebizitza suntsitu zuen bonbardaketan. Bere bizitzazko azken urteetan ia ez zuen erakusketarik egin, eta haren obra ez da gaur egun ere oso ezaguna. **Bridgid Peppin**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

EMAKUMEAK ETA ERRUSIAKO ABANGOARDIA

ELITZA DULGUEROVA

Linda Nochlinek 1971n idatzi zuen programa-testuan ez zen artista errusiarrik aipatzen. Zergatik ez da egon emakume artista handirik?[1] Lau urte geroago, Nochlinek eta Ann Sutherland Harrisek antolatutako *Women Artists 1550–1950* erakusketan (LACMA, 1975), bost zeuden: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Nadezhda Udaltsova, Liubov Popova eta Olga Rozanova. Errusiarren presentzia, kasu horretan, zerbait eredugarri gisa aipatzen zen, hiru aldiz eredugarri gainera, arrazoi hauengatik: emakume artisten kopuru handiarengatik, haien sorkuntzei lankideek eta kritikariek eman zieten garrantziagatik, eta praktika artistikoak birdefinitzeko orduan egin zuten ekarpenagatik. 1979an, Koloniako Galerie Gmurzynska-k Errusiako abangoardiako hamabost emakume artistari soilik eskainitako lehen erakusketa aurkeztu zuen[2]. Exter, Goncharova, Udaltsova, Popova, Rozanova eta Varvara Stepanova "abangoardiaren amazona" gisa goraipatuta amaitu zen joera hori, 2000ko erakusketa ibiltariaren kariaz[3]. Honela kanonizatu (eta sinplifikatu) zuen Benedikt Livxits idazleak, Rozanovaren, Goncharovaren eta Exterren artegintzaz ari zela, Mendebaldearen eta Ekialdearen arteko dialektika deskribatzeko egindako metafora: "Benetako amazona horien artean, zaldizko eszitiar horien artean, kultura frantsesaren txertaketak mendebaldeko 'pozoiaren' kontrako erresistentzia-gaitasuna handitzea baino ez zuen lortu [...]"[4].

Handik aurrera, emakume artisten alde kultua "Errusiako abangoardia" kategoriaren ezaugarri bereizgarri bihurtu zen, bai boltxebikeen iraultzaren aurretik, bai ondoren. Izan ere, zifrak berez mintzo dira: erakusketa monografikorik apenas zen garai batean, Goncharovak 1913an aurkeztutakoak liluratuta utzi zuen Moskuko publikoa, lanak, kalitatezkoak ez ezik, asko (zortziehun) eta askotarikoak zirelako; 1917ko erakusketa kolektibo batean Exterrentzat gordetako aretoa hamar urteko lanaren atzerabegirako ikaragarria bihurtu zen. Ia erabateko parekotasuna eman zen abangoardiako hainbat erakusketa erabakigarritan: *Tramway V* (1915), *0,10* (1915), *Magasin* (1916), *5 x 5 = 25* (1921). Hil berritan antolatutako atzerabegirako handi batzuek Rozanovaren eta Popovaren lanak omendu zituzten, 1919an eta 1924an, hurrenez hurren. Iraultza aurreko garaiko galeria dinamikoenak emakumeen esku egon ziren: Klavdija Mikhailovaren esku Moskuko Arte Aretoa, eta Nadezhda Dobychinaren esku San Petersburgoko Arte Kabinetea.

Hala ere, datu horiek ez dira emakumeen egoera sozial eta profesionalaren adierazgarri, ez Errusiar Inperioaren garaian, ez Sobietar Batasunaren garaian. Izan ere, literaturaren eta artearen esparrua, filantropiarena eta hezkuntzarena bezala, emakumeen errealizaziorako esparru gisa hartuak eta onartuak dira oraindik ere, kulturalki eta sozialki[5]. Eskubide zibilak aitortzen zituen mugimenduaren ondorioz, Errusiako emakumeek Arte Ederren ikasketak egiteko sarbidea lortu zuten 1871n. Dena dela, ikasketa-amaierako ziurtagiriek eskubide mugatuagoak aitortzen zizkieten, lanean jarduteko orduan. Errusiako abangoardiako emakume artistei aitortzen zitzaien onarpenak bazituen bere paradoxak ere: fenomenoaren kolektibotasuna behin eta berriro azpimarratzeak fenomenoa orokortzeko eta bere

funtsera murrizteko arriskua zekarren, artista bakoitzaren berezitasunaren kaltetan. Baina emakume artistek Errusian zuten presentzia ez zen monolitikoa, ezta halakotzat aldarrikatzen ere. Nahiz eta haien praktikak esperimentalak eta askotan erradikalak izan, generoaren gaia gutxiagotan agertzen zen berdintasun sortzaile baten baldintzena baino. Horren erakusgarri da Goncharovak Filippo Tommaso Marinettiri idatzitako gutun baten zirriborroa, Marinettik Errusian egindako egonaldiaren garaikoa ziur asko (1914): "Emakumeak ama onak dira, emazte onak, maitale onak, lankide onak, langile onak, ez dago haiek gutxiesteko arrazoirik. Errusian, gizon hitzak —*человекъ*— bi sexuetako pertsonei egiten die erreferentzia. Horrek guztiak, giza harremanak ez ezik, gure naziotasuna ere eraikitzen du"[6]. Misoginia futurista kritikatzean eta emakumeen rol askotarikoak goraipatzean, Goncharovak, "emakume artista ona" kontzeptua saihestu, eta genero-arrailen gainetik jarri zuen, ustez, gizaki baten genero "neutroa".

Hala ere, Goncharova, Exter, Rozanova, Popova eta Stepanovaren praktikak eta ibilbideak aztertzen baditugu, loturez, "harremanez", artearen historiez eta abstrakzioaren jatorri askotarikoez osaturiko sare irregular bat nola ehuntzen den ikusiko dugu.

Artista haiek teorilariak eta ezagunak ziren. Rozanovak imitaziozko errepikapenetik askatutako arte baten printzipioak azaldu zituen, goiztiar eta zehaztasunez, bere idatzietan ("Arte garaikidea eta hura ez ulertzearen arrazoiak", 1913), eta koloreak arte ez-objektiboan duen zeregin egituratzailea ere formulatu zuen ("Kubismoa, Futurismoa, Suprematismoa", 1917) [Rozanova, *Lerro berdea* (*Ligne verte*), 1917]. Stepanovak eta Popovak Konstruktibismoaren inguruan teorizatu zuten irakaskuntzan, antzerkian eta jantzigintzan. Exterren Kieveko estudioa artisten, kritikarien, zinemagileen eta antzerkigileen arteko topagune eta eztabaida-leku dinamiko bihurtu zen. Emakume haiek bidaiatu egiten zuten, antzinako artea eta arte modernoa ezagutzera joan ziren, elkarretaratu egiten ziren, urteetan iraun zuten soziabilitate-motak bultzatu zituzten. Popova Errusian eta Italian barrena ibili zen, Konstantin Yuonen estudioan ezagutu zituen lagun artista batzuekin, eta Parisera joan zen Udaltsovarekin Kubismoa ikastera. Exterrek Italia bisitatu zuen, Vera Mukhina eskultorearekin, eta, harreman horretatik, abstrakzioaren eta figurazioaren arteko oztopo ideologikoak gainditzen zituen adiskidetasun iraunkorra sortu zen. Exterrek, Popovak eta Udaltsovak Kubismoaren eta Italiako Futurismoaren ezagutza sakona bereganatu zuten, eta Errusian geratu behar izan zutenei transmititu zieten, beren lanen eta irakaskuntzen bidez.

Zer zuten komun guztiek? Bada, ez zirela pinturaren esparrura mugatzen. Adibidez, objektu-liburu futuristek eskaintzen zituzten aukerak aztertu zituzten: Goncharova, Rozanova, Stepanovak askatasunez erabiltzen zuten haietan marra, kolorea, forma, orri inprimatuaren ekonomiara egokituta eta Alexei Krutchonykh edo Velimir Jlebnikoven *zaum* poesiarekin elkarrizketa estuan. Abstrakzioa, haietan, collagearen aurkikuntzaz eta ezagutzaz elikatzen zen, eta hizkuntzari eta poesia transmentalari buruzko lanaz, ezohikoaren efektuak areagotuz.

Antzokiko agertokia eraldatu eta antzezlearen gorputza eraberritu zuten. Goncharova eta Exterren dekoratuek eta jantziek, Stepanova eta Popovarenek, espazio eszenikoa modelatu, dinamizatu, zartarazi egin zuten, antzezpen-jolaserako makina abstraktuak sortu zituzten. Ehungintza tradizionala eta modernoa landu zuten. Exterren ekimenez, Ukrainako Verbovka herri txikiko artisautza-kooperatiba batek egunerokotasunera eraman zuen abstrakzioa, Iraultza baino lehen ere. Moskun, 1915ean eta

1917an egindako bi erakusketek jaso zuten lankidetza hori, motibo suprematista eta abstraktuak zituzten ehunak, begiztak eta poltsak —Exter, Vera Pestel, Xenia Boguslavskaia, Rozanova, Popova eta Udaltsovak diseinatuak eta Verbovkako artisauek egindako bordatuez edertuak— ikusgai jarrita. Jean Pougnyk, Georges Yakulovek eta Kazimir Malevichek ere parte hartu zuten ekimen hartan; haien txalak eta kuxinak Suprematismoaren hedapen bat ziren, koadrotik harago zihoana, "nora gabe" eboluzioan zegoen mundu baten baitan. 1923–24 urteetan, Popovak eta Stepanovak antzeko motibo abstraktuak sarrarazi zituzten ehun estanpatuak egiteko lantegietako ekoizpen-katean, Moskuko kotoizko oihalen lehen fabrika sobietarrarekin zuten konpromiso zuzenari esker. Oihalekiko eta ehungintza-diseinuekiko eta -teknikekiko interes horrek abstrakzioaren genealogia apaingarri bat lantzeko aukera eman zuen, non bordatu tradizionalen egiturazko geometria bat zetorren bizi-ingurunea birsortzeko nahiarekin[7].

Emakume artista haien proiektuetan, abstrakzioa bat zetorren abangoardiaren proiektu osoarekin, eta barne hartzen zituen hainbat arte-adierazpen (antzerkia, zinema, literatura), eguneroko mundu materiala (modako osagarriak, jantziak) eta zuzeneko ikuskizunak[8]. Konpartimentuetan banatu gabeko historia horiek pintura abstraktuaren historiari gehitu zitzaizkion. Haien aktore nagusiak emakumezkoak izatearen arrazoiak askotarikoak ziren, eta, zalantzarik gabe, neurri batean, rolak banatzeko sistemarekin lotuta zeuden, artearen munduak errezeloz onartzen eta ogibide gehiagotara behartzen baitzituen emakume margolariak. Baina zerikusi handia izan zuten, ziur asko, arte eta tradizio herrikoiek, sinestesiak edo ikuskizunek mikrokosmos esperimental gisa zuten erakargarritasunekin. Horren guztiaren emaitza ingurunearen arabera gutxiago espezializatutako historiak izan ziren, erlazionalagoak eta diziplinartekoagoak, pluralak: abstrakzioaren kontakizun moderno eta monolitiko bat egiteko edozein asmo indargabetzen zuten historia paraleloak.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, 69. libk., 1971, 145–78 . or; frantsesezko berrargitalpena: "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?" (1971), hemen: *Femmes, art et pouvoir*, Oristelle Bonisek ingelesetik itzulia, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, 201–45. or.

2. *Künstlerinnen der russischen Avantgarde/ Women Artists of the Russian Avantgarde 1910–1930*, erak. kat. Kolonia, Galerie Gmurzynska, 1979. Hemen: *Künstlerinnen der russischen Avantgarde. Pressestimmen*, 1980, iritzi kritiko askoren bilduma.

3. John E. Bowlt, Matthew Drutt (ed.), *Amazonas de la vanguardia: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova*, New York, Guggenheim Museum/Bilbo, Guggenheim Bilbao Museoa (erak. kat.), 2000.

4. Benedikt Livxits, *L'Archer à un oeil et demi* [1933], Lausana, L'Age d'Homme, 1971, 141. or.

5. Laura Engelstein, "Entre tradición e innovación: la mujer moderna de Rusia", hemen: J. Bowlt eta M. Drutt (eds.), *Amazonas de la vanguardia, op. cit.*, 59–74. or. Lekukoasun analitiko baterako, ikus Thomas Bentzon, "Femmes russes", *Revue des deux mondes*, 11. libk., 72. zki., 1902, 850–85. or.

6. Datarik gabeko gutun horren jatorrizko frantsesa J. Bowlt eta M. Drutt editoreen katalogoaren bertsio errusiarrean aipatzen da, *Amazonki avangarda,* Mosku, Galart, 2000, 316. or. (ortografia zuzenduta).

7. B. Fer, "What's in a Line? Gender and Modernity", *Oxford Art Journal*, 1990, 13. libk., 1. zk., 77– 88. or; Charlotte Douglas, "The Art of Pure Design. The Move to Abstraction in Russian and English Art and Textiles", hemen: R. P. Blakesley y Susan Emily Reid (ed.), *Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2007, 86–111. or.

8. C. Gonnard, E. Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, 100–02. or.

OLGA ROZANOVA

1882, Melenki (Errusiako inperioa) – 1918, Mosku (Errusiako Errepublika Sozialista Federatiboa)

Olga Rozanova familia noble baina xume batean jaio zen; Vladimireko andereñoentzako institutuan ikasi zuen 1905ean Moskura joan aurretik. Konstantin Yuonen eta Ivan Dudinen eskolan egin zituen ikasketak 1907tik 1910ra bitartean. 1991tik aurrera San Petersburgon hartu zuen bizilekua eta aktiboki konprometitu zen Gazteriaren Batasuna elkarte artistikoarekin. Elkarte horren erakusketetan parte hartzeaz gainera, Rozanovak erakusketa bat egin zuen Moskun Diamante Txotarekin, eta *Tramway V* eta *0,10* (1915) erakusketa futuristetan parte hartu zuen, bai eta Erromako Nazioarteko Erakusketa Futuristan ere, 1914an, Filippo Tommaso Marinettiren gonbidapenaz. Bere kideek aintzat hartu zizkioten bere obrak eta, baita ere, bere testu teorikoak. Rozanovaren artikulu programatikoak, "Arte garaikidea eta hura ez ulertzeko arrazoiak", Gazteriaren Batasuna almanakan 1913an argitaratuak, "errealitate independentetzat" aldarrikatzen zuen koadroa, zehatz aletzen zituen arte modernoaren prozedurak, intuizioa eta indibidualtasuna defendatzen zituen sormenezko ekintzan eta imitazioa eta errepikazioa gaitzesten zituen, eta aldi berean ikusleria hezten tematzen zen.

Haren hiri paisaia kubofuturistetan, nola haren pintura alogikoetan eta haren obra abstraktuetan, koloreak funtsezko lekua du, egiturazkoa. Rozanovak horri buruz teorizatu zuen "Kubismoa. Futurismoa. Suprematismoa" saiakeran, Kazimir Malevichen *Supremus* aldizkari argitaratugaberako 1917an idatzian, eta Malevichengandik aldenduz, hain zuzen ere koloreari zeregin nagusiagoa egozten ziolako materia piktorikoari bainoago. Kolorearen argitasuna erradikalki esploratu zuen 1916–18ko bere oihal abstraktuetan.

Rozanovak liburu futurista asko ilustratu zituen bere lagun min Alexei Kruchenykh eta Velimir Jlébnikov poetekin elkarlanean. Ilustrazio horietan kolorearen potentzial guztia hedatu zuen "bere horretan", askotariko teknikak erabiliz: litografia, hektografia, paper itsatsi zeharrargiak eta collagea. Poema transmentalak ere idatzi zituen (*zaum*).

Malevichen Supremus taldeko beste kide batzuekin batera, Rozanovak arte ez-objektiboa eguneroko bizitzara aplikatu zuen Verbovkako eskulangintza taldearen bitartez. Talde horrek Moskun 1917an bigarren erakusketa egin zuenean, Rozanovak 60 gailu aurkeztu zituen: xingolak eta zorroak dekorazio suprematistekin, ehunen, brodatuen edo azaleztatzeen bozetoak, eta haietariko batean berriz landu zituen bere pintura ez-objektiboetako baten konposizioa eta koloreak.

Eskulangintzaren interesak Moskuko eskualdean zehar ibiltzera eraman zuen langintza eta arte herrikoien bila, Iraultza boltxebikearen ondoren, eta ondare horren kontserbazio plan bat eskatzera. Instituzio artistikoak berrantolatzen oso inplikatuta zegoen, baina goiztiar hil zen, 1918an. 1919an Lehenengo Estatu Erakusketak haren obraren atzerabegirako erakusketa bat aurkeztu zuen, haren kide artistek eta poetek oso aintzat hartua eta 7.000 lagunek bisitatu zutena. 1920ko hamarkadaren hasieran Rozanovaren obrak Errusian eta atzerrian erakusten ziren oraindik eta hainbat sobietar museoetako bildumetan zeuden, hiato luze baten aurretik. Elitza Dulguerova

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

NATALIA GONCHAROVA

1881, Nagaevo (Errusiako inperioa) – 1962, Paris (Frantzia)

Natalia Goncharova familia ikasi eta dirudun batean jaio zen, eta lehendabizi landaldean eta gero Moskun hazi zen. 1901ean eskulturan matrikulatu zen Pintura, Eskultura eta Arkitektura Eskolan; 1904an zilarrezko dominatxo bat jaso zuen; pinturarantz bideratu, eta pinturak ikusgai jartzen eta irakasten hasi zen. 1900ean Mijaíl Larionov pintorea ezagutu zuen, bere maitale (ez ziren 1955 arte ezkonduko) eta konplize profesional bihurtuko zena.

1910ean Goncharovaren bakarkako lehenengo erakusketak, egun bakarra iraun zuenak, pornografiagatiko zentsura eta epaiketa eragin zituen: haren biluzi femeninoen modernotasunak sortu zuen txundidura emakume batek pintatu izanak bezainbatekoa izan zen. Moskun 1913an eta San Petersburgon 1914an egin zituen atzerabegirakoek harridura sortu zuten beren ugaritasunagatik (760 eta 249 obra, hurrenez hurren) eta beren tekniken aniztasunagatik: pintura, dekoratuak, ilustrazioak, estanpak, jantziak. Harrera entzutetsua eta polemikoa izan zuten. Tretiakov galeriak bi oihal erosi zituen bitartean, San Petersburgon Sinodo Santua saiatu zen blasfemoak zirelako gai erlijiosoko hamasei koadro konfiskatzen, eta, hala, komunitate artistiko eta akademikoaren aho batezko mobilizazioa eragin zuen. Kritikak goraipatu egin zuen Goncharovaren trebetasun dekoratiboa, baina uko egin zion haren eklektismo "femeninoari"[1]. Neoprimitibismora, kubofuturismora edo rayonismora mugatua izatea saihestuz, nahiz artistak uzten zien mugimendu horiei bere obran elkarrekin bizitzen, Goncharovak, aitzitik, "guztizaletzat" aldarrikatu zuen bere burua. Horrekin baliabide plastikoen askatasuna baieztatzen zuen, eta, bide dekoratiboak bezala (*Hutsa*, 1913), ateak irekitzen zizkion abstrakzioari (*Eraikuntza rayonista*, ca. 1913).

Larionovek 1910 eta 1914 bitartean antolatu zituen erakusketa kolektibo "muturrekoetan" parte hartu zuen Goncharovak: *Le Valet de carreau*, *La Queue d'âne* (54 obrarekin), *La Cible* eta *N°4*. Debate publikotan parte hartu zuen, Ekialdearen nagusitasuna defendatu zuen artean, liburu futuristak ilustratu zituen, "zirrimargotuta" ibili zen Moskuko kaleetan zehar 1913an, bere gorputza arkaismoaren eta modernotasun iragankorraren topaleku gisa erabiliz. Erakusketak egin zituen Munichen (*Blaue Reiter*, 1912), Berlinen (lehen erakusketa *Der Sturm*, 1912; Udazkeneko Lehen Saloi alemana, 1912), Londresen (bigarren erakusketa posinpresionista, 1912), eta Parisen (Larionovekin, Paul Guillaumeren galerian). Iliá Zdanévich poetak monografia bat argitaratu zuen 1913an Goncharovari eta Larionovi buruz. Serguéi Diáguilevek 1914an Errusiar Balletentzako Urrezko oilarraren eszenografia egitera gonbidatu zuenean, Goncharovak lankidetza emankor bati hasiera eman zion, Parisen bizi osorako bizilekua hartzera eraman zuena. 1920–30ko hamarkadetan eszenografiagile gisa lan egin eta erakusketak egin zituen nazioartean, pintore gisa baino gehiago, nahiz gerora gero eta zailtasun material gehiago aurkituko zituen. Marina Tsvetaeva poetak saiakera magistral bat eskaini zion 1929an[2]. Goncharovaren obra, Larionovenarekin batera, 1950eko hamarkadan berraurkitu zen. **Elitza Dulguerova**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ikus Jane A. Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge University Press, 2006.

2. Marina Tsvetaeva, *Nathalie Gontcharova: sa vie, son oeuvre*, Véronique Losskyk errusieratik frantsesera itzulia, Paris, Clémence Hiver, 1990.

ALEXANDRA EXTER

1882, Białystok (Errusiako inperioa) – 1949, Fontenay-aux-Roses (Frantzia)

Alexandra Exter (ezkongai zela Grigorievich) Kieven hazi zen. 1901ean bertako arte eskolan matrikulatu zen, nahiz bere bidaietan zehar ere bere burua prestatzen aritu zen. 1907tik 1914ra bitartean Kiev, Mosku eta Paris artean eginiko joan-etorrietan, Exterrek funtsezko zeregina izan zuen oraintsuko esperimentu piktorikoak Frantziaren, Italiaren eta Errusiaren artean transmititzen. Parisen, Grande Chaumièren ikasle zela hasieran, Guillaume Apollinairerekin, Pablo Picassorekin, Georges Braquerekin, Max Jacobekin eta Sonia Delaunay-Terkekin harremanetan jarri zen; geroago harremana izan zuen Ardengo Sofficirekin eta Fernand Légerekin. Independenteen Saloian, *Section d'oreko erakusketan* (1912) eta Erromako Futurismoaren Nazioarteko Erakusketan (1914) aurkeztu zituen obrak. Kieven bi erakusketa garrantzitsu antolatu zituen, *Le Maillon* (1908) eta *L'Anneau* (1914), eta, bitartean, haren lantegia, 1917tik aurrera, poetak, zinemagileak, artistak eta kritikariak erakarriko zituen irakaskuntza- eta debate-leku ezinbesteko bilakatu zen. Moskun eta Petrogradon, Diamante Txota eta Gazteriaren Batasuna elkarteekin jarri zuen bere obra ikusgai; 1915–16an *Tramway V* eta *Magasin* erakusketa futuristetan parte hartu zuen. 1917an Diamante Txotak erakusketak Exterren 100 obrako atzerabegirako bat aurkeztu zuen.

Exterek garai hartan esperimentatu zuen abstrakzio dinamikoak aplikazio-eremu ezezagun bat aurkitu zuen antzerkian, Alexandre Tairoven ikuskizunetarako bere dekoratuekin eta jantziekin Moskuko Ganbera Antzokian (Kamerny): *Famira Kifared* (1916), *Salome* (1917), *Romeo eta Julieta* (1921). Exterek uko egin zion dekoratu pintatuen estatikotasunari eta koloretako plano mugikorrekin ordezkatu zituen, eszenaren bertikaltasuna eta arkitektonika esploratu zituen, eta jantziak kolore mugikorren gisa planteatu zituen.

1917ko Iraultza boltxebikea eta berehala, Exterek proiektu publikoei ekin zien: Kiev eta Odessa hiriak ospakizun iraultzailetarako apaindu zituen bere ikasleekin (1919) eta Vera Mukhina eskultorearekin eta B. Gladkov arkitektoarekin batera bi pabiloi sortu zituen nekazaritza, industria eta eskulangintzako erakusketa panerrusiarrerako (1923). Exterek arropa berriei buruzko debateetan parte hartu zuen, *Atelie* (1923) moda-aldizkarian lankide izan zen eta berak sortu zituen 1924an Jakov Protazanoven *Aelita* zientzia fikzioko filmeko jantzi bitxiak.

Jakov Tugendhold arte-kritikariak haren obra txalotu zuen 1922ko monografia batean, baina haren obrak gero eta onarpen gutxiago zuen. 1924an Exterek SESBetik ihes egin zuen eta bizilekua Parisen hartu. Légerek gonbidatuta, Académie De L'art Modernen erakutsi zuen, Bronislava Nijinska dantzariaren balletetan elkarlanean aritu zen Londresen, 1930ean antzerkiko bere dekoratuei buruzko album bat argitaratu zuen, eta ez zion utzi egitera iritsi ez ziren ikuskizunetarako proiektu abstraktuak asmatzeari. Exterek antzerkiari buruzko nazioarteko erakusketa garrantzitsuetan parte hartu zuen, bai eta *Machine-Agen* (Steinway Hall, New York, 1927) eta *Cubism and Modern Art*en (Museum of Modern Art, 1936) ere. Haren antzerkirako obraz hainbat erakusketa monografiko egin ziren: Galerie Der Sturmen (Berlin, 1927), Claridge Galleryn (Londres, 1928), Galerie des Quatre Cheminsen (Paris, 1930) eta Pragako Arte Dekoratiboen Museoan, 1937an. **Elitza Dulguerova**

LIUBOV POPOVA

1889, Krasnovidovo (Errusiako inperioa) – 1924, Mosku (SESB)

Liubov Popova merkatari-familia aberats eta ikasi baten baitan jaio, eta Moskura iritsi zen 1906an. Stanislav Zhukovsky pintore inpresionistarekin egin zituen ikasketak; 1908an Konstantin Yuonen eta Ivan Dudinen lantegian sartu zen. Bere bidaietan zehar ere bere burua prestatzen aritu zen: Errusian barrena ibili zen 1909 eta 1911 artean, errusiar pintura tradizionalaren uberan, Giottoren, besteak beste, tradizioan inspiratuta. Nadezhda Udaltsovarekin batera osatu zuen arte modernoaren bere jakitea, Sergei Shchukinen bildumarekin hasi zuena, La Palette akademian 1912an Kubismoa aztertuz, Jean Metzinger eta Henri Le Fauconnier hango irakasleak zirela. Parisen, italiar Futurismoarekin ere trebatu zen.

Moskura itzuli, eta praktika kubofuturista bat landu zuen eta Vladimir Tatlinen eragina izan zuen, zeinaren lantegian lan egin batzuen 1916 arte. 1915–16an Popovak arteari buruzko asteroko debateak antolatu zituen bere apartamentuan, artista, arte-historialari eta filosofo asko erakarri zituztenak. Diamante Txotaren erakusketetan parte hartu zuen 1914an eta 1916an, bai eta *Tramway V* eta *0,10* (Petrogrado, 1915) eta *Magasin* (Mosku, 1916) erakusketetan ere. Orduan Popova Kazimir Malevichen giroan sartu zen, Supremus haren elkarte-proiektuan sartu, eta ekonomikoki sustatu zuen. 1916tik aurrera, pintura ez-objektiboarekin esperimentatu zuen "arkitektonika piktorikoen" sail batean, zeina Malevichen Suprematismotik aldentzen baitzen plano piktorikoen dinamismo markatuagoagatik eta haien egikera materialki beteegiagatik, eta zeinak Popovak ikonoen zur gaineko pinturaz zuen interesaren eta Tatlinekiko trukeen lekukotasuna ematen baitu.

Iraultzaren ondoren, Popovak eskolak eman zituen irakaskuntzako mintegi libreetan (Svomas) eta gero Vjutemásen, Alexandre Vesninekin elkarlanean. Bere ikerketa piktorikoan jarraitu zuen bere *Espazio-Indarra Eraikuntzak* obren bitartez, egitura lineal konplexukoak, eta bere kideei zirrara egin zietenak, Alexander Rodchenkori, besteak beste. Arteari buruzko debateetan parte hartu zuen Kultura Artistikoko Institutuaren baitan (Inkhuk) eta *5 x 5 = 25* erakusketa manifestuan, zeinaren katalogoaren azala sinatu baitzuen. Vsevolod Meyerholden antzerki eszenaratzeetarako haren lanak arrakasta handia izan zuen. *Adardun bikaina* (1922) antzezlanean aktoreen joko biomekanikoa zuzentzen zuen makina konstruktibista baten gisara sortu zuen Popovak dekoratua, *Lur aztoratua* (1923) antzezlaneko agertokian bertan objektu mekaniko industrialak sartu baino lehenago.

1923–24an, Varvara Stepanovarekin, produkzio industrialari ekin zion kotoizko estanpatuen lehen sobietar fabrikan. Ehungintzako haren proiektuak planoen desplazamendu asimetrikoetara bideratuta zeuden, erabiltzaileak izango zirenei munduaren esperientzia dinamikoa transmititzeko.

Popova 1924ko maiatzean bat-batean hil ondoren, urte hartan bertan egindako hilondoko erakusketa batek omen egin zion diziplina arteko haren lan aberatsari, 77 pintura, grabatu, kartelen proiektu, liburuen azal eta ehungintzako diseinu bilduz. Elitza Dulguerova

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

VARVARA STEPANOVA

1894, Kaunas (Errusiako inperioa) – 1958, Mosku (SESB)

Varvara Stepanova funtzionarioen familia batean jaio zen; 1919ean Kazango Arte Eskolan sartu zen, eta 1914an hura utzi eta Moskura joan zen bizitzera. Fabrika batean kontulari eta mekanografo lanetan aritzen zen bitartean, pintura ikasi zuen Konstantine Yuonen eta Mijaíl Leblancen mintegietan. Erakusketak egiten hasi zen; 1916an Alexander Rodchenkorekin bizitzera joan zen eta Alexander Vesnin, Liubov Popova, Olga Rozanova eta Vladimir Tatlinekin bizitzera joan zen. Stepanova aktiboki inplikatu zen Iraultza boltxebiketik sortutako erakunde artistikoetan: Eskolatzerako Herri Komisariotzako (Narkompros) Arteen Departamentuan (IZO), Kultura Artistikoko Institutuan (Inkhuk) eta *LEF* eta *Novyi LEF* aldizkarietan. Eskolak eman zituen Hezkuntza Komunistako Akademian eta Vjutemáseko ehungintza fakultatean eta artikuluak argitaratu zituen genero neutroko ezizenarekin (Agraryj edo Varst).

1918an "sorkuntza ez-objektiboa" defendatu zuen, "adimenaren mugimendu (gisa), materialismoaren eta ikuspen laburreko naturalismo baten aurkako protesta" gisa[1]. *Rtny jomle* edo *Zigra ar* (1918) haren poema grafiko abstraktuek pintura ez-objektiboa eta pintura transmentala (*zaum*) konbinatu zituen, eta *Figurak sailean*, berriz, gorputz mekanizatuak forma geometrikoen bitartez osatzen ziren. Etorkizuneko arteari buruzko Inkhuken debateetan, eta 1921eko *5 x 5 = 25* erakusketa kolektiboaren karietara, Stepanovak uko egin zion, hala ere, "konposizioaren" printzipioari, dekoratiboa, hutsala eta arbitrarioa zelakoan, eta, haren ustez, "eraikuntzak" bakarrik ahalbidetzen zuen "objektu bat osatzen duten zati guztien inbrikatze organikoa"[2]. 1922an Stepanovak Vsevolod Meyerholdek zuzendutako *Tarelkinen heriotza* antzezlanerako dekoratuak eta jantziak sortu zituen, eta gero *LEF* (2. zk., 1923) aldizkarian teorizatu zuen "produkzioko arropaz". Lanerako edo kirolerako zenez, elementu estetikorik gabea, jantzia, eraikuntza funtzional abstraktu bat bailitzan, materialaren eskakizunak eta xede zuen zereginerako beharrezko diseinuak definituta zegoen, ez, paradoxaz, gorputzaren fisiologiak.

1923–25an, Stepanova eta Popova ziren produkziorako urratsa egin, eta kotoizko estanpatuen lehen sobietar fabrikan ehungintzan inplikatu ziren konstruktibista bakarrak. Kontraste optikoekin jokatzen zuten Stepanovaren hogei marrazki industrian aplikatu ziren. 1930eko hamarkadatik aurrera, *SESB eraikitzen* aldizkarirako eta beste argazki album batzuetarako enkargu publikoen produkzio grafikoan espezializatu zen Stepanova, Rodchenkorekin elkarlanean. 1940ko hamarkadan lanean jarraitu zuen ehungintzaren esparruan, *Sobietar emakumea* aldizkariarentzat, besteak beste. **Elitza Dulguerova**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Varst, "La création sans objet en peinture" (1920), hemen: Alexandre Lavrentiev, *Varvara Stepanova: Une vie constructiviste*, Paris, Philippe Sers, 1988, 170. or.

2. “Construction” (1920), *ibid.*, 172. or. Ikus Maria Gough, “Composition et construction. Les fondements rhétoriques du constructivisme russe”, Les Cahiers du Musée national d´art moderne, 73. zk., 2000, 37–73. or.

SOPHIE TAEUBER-ARP

1889, Davos (Suitza) – 1943, Zürich (Suitza)

Sophie Henriette Gertrud Taeuber 1891n hildako farmazialari baten eta Sophie Taeuber Krüsiren alaba zen; ama arteen eta bere garaiko joeren oso zalea zuen. 1900ean amak lursail bat erosi zuen Trogenen, Suitzako ekialdean, nazioartean bere brodatu eta parpailengatik ospetsua den eskualde batean. Hango etxe handi batean hartu zuen bizilekua bere bi alabekin, Sophie eta Erika. Diseinatzen, marrazten, pintatzen eta argazkiak egiten aritzen zen. Feminista goiztiarra zen, eta emakumeak gizartean zuen rola defendatzen zuen. Alaben talentua akuilatu zuen; Trogeneko eskola kantonalean ikasten ari ziren ikasle suitzarrak eta alemanak hartu zituen etxean apopilo.

1907tik 1910era, Sophie Taeuber San Galoko Industriarako eta Eskulangintzarako Marrazki Eskolara joan zen; ikastetxe ospetsua zen hura, ehungintzara bideratutako bere irakaspenengatik. Dekorazioko pinturan eta silueten marrazkian, paisajismoan, apaindurazko marrazkian, estilistikan eta artearen historian ikasketak egin zituen han Sophie Taeuberek. 1908an ama hil zitzaion, minbiziz. Sophiek San Galon hartu zuen bizilekua bere ahizpa Erikarekin.

1910etik aurrera, Municheko Dekorazioko Arteetarako Teoria eta Praktika Lantegietan eman zuen Taeuberek izena; Wilhelm von Debschitzen zuzendaritzapean, sortzeko eta ez bakarrik erreproduzitzeko gai izango ziren ikasleak prestatzea zen eskola haren xedea. Lantegi horiek XX. mendearen hasieran sortu ziren, John Ruskinek eta Williams Morrisek hasitako Arts and Crafts mugimenduaren uberan eta Eugène Grassetek sustatutako lan-metodoei jarraiki, eta mundu osoko ikasleak zituzten. Garai horretan izan zuen orobat Taeuberek Werkbunden berri, zeina baitzen 1907an Munichen artista, arkitekto, eskulangile eta industrialari batzuek sortutako erakundea, masako produkzio industrialak mehatxatutako eguneroko bizitzan edertasuna berriz sartzeko irrikaz. Debschitzen eskolan Taeuber ehungintzako lantegietan (brodatua, ehundegia eta parpailak) eta egurrarenetan (zurgintza eta tornua) trebatu zen. Han garatu zuen bere hiztegi formal propioa, forma modularrez osatua (laukizuzenak, laukiak, zirkuluak, lerroak), zeina ezin hobeki menderatzen baitzuen ehungintzako sormenean zuen esperientziagatik. Hierarkia orotatik libratu zen, eta maila berean jarri zituen artea eta arte aplikatuak; abstrakzioa praktikatu zuen, Piet Mondrianek, Vasily Kandinskyk eta Kazimir Malevichek Europako beste leku batzuetan orduan garatzen ari zirena.

1913an Taeuber urtebetez joan zen Hanburgoko Arte Dekoratiboen eskolara, eta han Vienako Eskola ikasi zuen. Municheko lantegietara itzuli zen gero, eta 1914an lortu zuen bere diploma. Hiri hartan hartu zuen bizilekua eta bere lanetik bizitzen jarraitu zuen (erretratuak, natura hilak, objektuak). Non biltegiratua ez zeuzkanez, bere pieza gehienak suntsituko zituen. 1915ean, gerra betean, Taeuberrek Hans Arp ezagutu zuen, zeinak kultura zabal bat baitzuen, aldi berean teorikoa eta praktikoa. Taeuberek asmo artistikorik gabeko probak (brodatuak, ehunak...) erakutsi zizkion, eta Arp hunkituta eta markatuta geratu zen. Arpek kontatzen zuenez, era guztitako euskarriak lantzen bakarka eta elkarlanean lan egitea erabaki zuten (brodatuak, ehunak, pinturak, kuadro geometriko estatikoen collageak). Bere garaiko artista gehienek bezala, Taeuberek artearen eginbide espiritualean eta moralean sinesten zuen, baina, Arpek ez bezala, gogor egiten zien uko espekulazio esoterikoei.

1916an Taeuber Züricheko Arte Aplikatuen Eskolako irakasle izendatu zuten, eta han ariko zen hamahiru urtez. Ikasleekin harremanetan, berriz interesatu zen artearen historiako gai nagusi batez, apaindurazko marrazkiez, alegia, eta bere lan metodoak deskribatu zituen. Taeuberek 1922an eta 1927an Maistra Profesionalen eta Etxekoandreen Suitzar Batasunaren boletinean argitaratu zituen testuak dira alor honetan ezagutzen diren bakarrak.

Arp da, inondik ere, Taeuber Zürichekoko dadaisten ikuskizunetara eraman zuena, non Taeuberek arrakasta handia izan baitzuen. 1916tik aurrera, han dantzatu zen, anonimoki. Taeuberek *Errege oreina* (*König Hirsch*) antzeztu zuen, Carlo Gozzirena, 1918an sortutako txotxongilo-ikuskizuna.

Geroztikako urteetan (1926–28) bikoteak obrak sortu zituen Estrasburgon, L'Aubette kafean bereziki, Theo Van Doesburgen zuzendaritzapean. Aldi berean, Meudon-Clamarteko beren etxea eraikitzen hasi ziren (1928–29), Taeuber-Arpen asmaketa batean oinarrituta. Han aurkitu zuten urte askoan bila aritutako bakea. Taeuber-Arpek Zürichekoko irakaskuntza utzi zuen. Frantzian behin betiko kokatu, eta etxea konpontzeari eman zitzaion (altzariak, era askotako objektuak). Botanikazale sutsua zenez, ideia konstruktibistekin diseinatu zuen bere lorategia. Bikotea berriz jarri zen garai dadaistako adiskideekin harremanetan eta 1930eko hamarkada hasieratik hasi zen biltzen pintura abstraktua, konstruktibista edo lirikoa defendatzen zuten artista taldeekin —Cercle et Carré, Abstraction-Création— bai eta André Bretonekin eta surrealistekin ere. Arpek eta Taeuber-Arpek haien erakusketetan eta manifestuetan parte hartu zuten, maiz bidaiatu zuten eta beren inspirazio-iturriak Mediterraneoko zibilizazio klasikoetan sakonduz zabaldu zituzten.

1937tik aurrera, Taeuber-Arp arte abstraktua ikasteari eta sustatzeari eman zitzaion *Plastique* (1937–39) aldizkari eleanitzaren bitartez, bera baitzuen editorea. Ia ehun artista, Arp barne, elkarlanean aritu ziren Taeuberek gerra hasi arte Atlantikoko bi aldeetan sustatu zituen bost aleetan. Gerra aurreko garai horretan, artistentzat gero eta zailagoak izaki, bikotea nahiko urrun geratu zen 1930eko hamarkadako ideia dibergente eta kontraesankorretatik. Taeuberen lehentasuna, bere ikerketetan asaldagaitz jarraitzen zuen artean, bere obra eraikitzea zen, Arpekin edo bakarka, dadaistek hainbeste maite zituzten oinarrizko materialetatik eta forma soil eta espontaneoetatik abiatuta. Taeuber-Arpek konposizioaren berezko sena zuen, espazioa, patxada eta zehaztasuna iradokitzen zuena. Nekaezinik aldatzen zituen bere motiboak, ezein giza morfologiatik kanpo, bi edo hiru dimentsiotan (ikus 1935–39ko erliebeak). Aberastasun agortezineko adierazpideez baliatu zen, koloreekin markatzen zituenak, haien formak infinituraino azpimarratuz edo leunduz. "Bachen fuga" baten antzera, hori esango baitzuen Kandinskyk Taeuber-Arp 1943ko urtarrilaren 12an ikatz-berogailu baten isuriek itota hil zela jakin zuenean. **Claude Weil-Seigeot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

BAUHAUS ESKOLA ETA EMAKUMEAK

INA BELCHEVA

Nola bizi gaitezke, baina, Bauhausean emakumeak eta gizonak berdintzat hartzen zirela dioen gezur horrekin? Galdera hori eginez hasten da *Bauhaus – Un temps nouveau* telesaila, eskola moderno mitiko haren mendeurrenaren kariaz Arte telebista-kate franko alemaniarrak 2019an eskainia. Galdera hori planteatzea zilegi bada, eta areago, publiko zabalari zuzendutako telesail baten kontakizunaren abiapuntu izan badaiteke, duela hamarkada batzuetatik hona Bauhauseko gizon eta emakume artisten arteko berdintasunezko tratamenduak adituentzat interesgarri izateari utzi ez diolako da.

Paradoxa baten aurrean gaude: eskolako programak —Walter Gropius lehen zuzendariak 1919an zabaldua—, sexuen arteko berdintasun osoa aldarrikatzen zuen arren, Bauhausekin historikoki lotutako izen handi gehien-gehienak gizonenak izan dira. Emakumeak salbuespen gisa aipatzen dira. Hala ere, eskolako matrikulazioetan egindako ikerketaren arabera, 1919ko lehen seihilekoan, emakume ikasleen kopurua gizonena adinakoa izan zen ia[1], eta eskolaren historia osoko ikasle kopuruari dagokionez, heren bat baino gehiago emakumezkoak izan ziren[2]. Beraz, gaur egun Bauhausi buruz hitz egiteko dugun modua ez da eskolan emakumerik ez izanaren emaitza, emakume horiek hainbat urtetan eta modu kontzientean ikusezin egon izanaren emaitza baizik, eskolaren onarpen-politika ondo hausnartutik bertatik hasita, hau da, 1920ko hamarkadatik aurrera.

Artearen eta artisautzaren, estetikotasunaren eta funtzionaltasunaren arteko loturak esploratzeko ahaleginaren adierazpen bat izan zen Bauhaus eskola. Han jardun zuten irakasleek —Johannes Itten, Vasily Kandinsky, Paul Klee, László Moholy-Nagy— berrikuntzarekiko sentsibilitatea, esperimentazioa eta sorkuntzaren mugak esploratzeko gogoa sustatu zituzten ikasleengan. Hori posible izan zen atariko ikastaro bat ezarri zelako —ikasle guztientzat derrigorrezkoa, haien ikasketa-maila edo profesionalizazio-maila edozein zela ere—, ikasleak aurreko ohituretatik askatzera eta estetika berrietara menturatzera bultzatzen zituena.

Atariko ikastaroaren ondoren, ikasleek eskolako lantegi espezializatuetako batean jardun zezaketen. Orduan hasten zen serioago planteatzen emakumeek izan behar zuten lekuaren gaia. Anja Baumhoff ikertzaileak azaldu du Walter Gropius ez zegoela oso ados aukera-berdintasunarekin, nahiz eta hark berak horixe aldarrikatu[3]. Eskola Weimarko hirian ospea irabazten hasi berria zenez, kanpora zabaltzen zen irudiak garrantzi handia zeukan hiriarentzat berantzat. Eta emakume ikasleen kopurua esanguratsua izatea profesionaltasun eskasekotzat har zitekeen, garai hartako ikuspegitik. Horregatik, handik ez askora, kupo ofizioso bat ezarri zen, eskolan onartzen zen emakume kopurua doitzeko; eta gela bat sortu zen haientzat (Gunta Stölzl artistak hala eskatuta). Emakumeentzako gela hori da hain zuzen ere ehungintza-lantegiarekin fusionatu zutena. Behin atariko ikastaroa egin ondoren, emakume artistak sistematikoki bideratzen zituzten lantegi horretara, kontuan hartu gabe, askotan, ez haien hasierako zaletasunak, ez ibilbide pertsonalak. Horrek samintasun handia eragin zuen askoren artean, Anni Albersek, Gertrud Arndtek eta beste artista batzuek beren oroitzapenetan azaldu dutenez.

Guztiz diskriminatzailea izan arren, neurri horrek berekin ekarri zuen —Elizabeth Otto ikertzaileak egoki azpimarratu duen bezala— emakumeek hautaketa-prozesu zorrotza gainditu behar izatea (gizonek gainditu behar zutena baino askoz zorrotzagoa), eta, ondorioz, eskolan emakume artista apartak sartzea[4]. Ehungintza-lantegia, bereziki, abstrakzioa esperimentatzeko laborategi bihurtu zen. Irakaskuntza filosofikoek, espiritualek, fisikoek eta teorikoek bazuten aplikaziorik ehungintzan ere. Ehuleak, esperientzia piktorikoetatik etorriak asko, formen eta koloreen harmonia harien eta ehunen ezaugarrietara egokitzen saiatu ziren.

Bauhausean ehundutako abstrakzioak eskolaren bi garai handiekin (Weimarko urteak eta Dessauko urteak) bat datozen barne-eboluzioak izan zituen. Weimarko urteek (1919–25) ale bakarren inguruko lanak eta ehungailu klasikoarekin egindako esperimentazioak izan zituzten ezaugarri nagusi. Artista haiek, Paul Kleeren teorien eraginpean jardunez —Kleek berak ere erakutsi zuen ehungintza ezagutzeko jakin-minik—, formen oreka eta koloreak hartu zituzten aztergai. Tapizen eta dekorazio-ehunen alorra ikertu zuten gehienbat, Gunta Stölzlek gerora "artilezko pinturak" deituko zuena[5]. Garai hartako lanen artean Gropius zuzendariaren bulegorako Gertrud Arndtek egindako tapiza (1924) eta Benita Koch-Otteren oihal zintzilikariak (1924) nabarmentzen dira. Dessauko urteetan (1926–32), eskola beste fase batean sartu zen, industrializazio handiagokoa. Ehungintza-lantegiak hausnarketa bat bultzatu zuen hainbat aletan errepikatzeko sortzekoak ziren diseinuen inguruan. Ehun erresistenteagoak sortzeko modua ere ikertu zen, hari sintetikoak gehituta (*eisengarn* delakoa batez ere, kotoi ezkoztatuzko haria, zeinaren propietateak eta ezaugarriak Margaretha Reichardtek hobetu zituen). Funtzionalismoa zen helburu nagusia, eta Anni Albersek, besteak beste, ehun berritzaileak egin zituen: Bernauko (Alemania) Merkataritza Sindikatuen Eskola Federalaren auditorioko hormak estaltzeko sortu zuen ehuna, adibidez, isolamendu akustikoa hobetzeko eta argia islatzeko gaitasuna zuen.

Dessauko urteetako lanek simetria eta oreka bilatzea zuten ezaugarri: lan horien artean aipagarri dira Anni Albersen 1927ko oihal zintzilikari aparta eta Gunta Stölzlek 1928an eginiko *Bost akorde* (*Fünf Chöre*) tapiza, Jacquard motako tapiz bat. Hausnarketa sakonagoak ere egin ziren, ehun-gaien ezaugarri bereziak eta leuntasun-mailak hobeto ezagutzeko. Alor horretan, Otti Berger artista nabarmendu zen; hari mota desberdinak baliatuz, ukipen-panel bat ere asmatu zuen, formen, koloreen eta ehunduren artean loturak ehuntzeko.

Zalantzarik gabe, Gunta Stölzl izan zen ehungintza-lantegiko artista nagusia, lantegia martxan egon zen denbora guztian ia. Hasieratik jarri zen lantegiko artisten buru, modu natural baina ofizioso batean. Neska askori erakutsi zizkien lan-teknikak, eta lanbiderako ateak ireki. Egindako lanaren aitorpen gisa, ehungintza-lantegiko "maistra gazte" (zuzendaria) izendatu zuten 1927an. Bera izan zen Bauhausean ofizialki postu hori bete zuen emakume bakarra. Bauhauseko ehungintza-lantegia benetako abstrakzio-laborategi bat izan zen 1920ko hamarkadan. Pentsamendu abstraktua artista-talde txiki samar batentzat gorde bazen ere, haren eragina sartuz joan zen etxebizitzetan eta eraikin publikoetan, ehuleen sorkuntza-lanei esker batez ere. Gainera, ekoizpen-mota hori izan zen Bauhauseko eskolaren biziraupen ekonomikoa bermatu zuena.

Asko dira Bauhauseko emakumeen historiarekin zerikusia duten erronka historiko eta artistikoak, baina ez daude guztiak nahitaez ehungintza-lantegira lotuta. Duela bi hamarkada baino gehiagotik hona, hainbat erakusketa eta lan egin dira Bauhauseko emakume haiek bete zituzten lanak eta zereginak —

askotarikoak eta erakargarriak— azaltzeko. Azpimarratu dira arkitektoak eta haien eragina arkitektura garaikidean; azpimarratu dira Bauhauseko irakasleen emazteak berak, senarrekin batera eskolaren historia idazten lagundu zutenak; edota beste lantegi batzuetan jardun zuten izen handiak, hala nola Marianne Brandt eta Alma Siedhoff-Busche, teoria abstraktuak praktika berritzaile bihurtu zituztenak[6]; azpimarratu da, halaber, emakumeen eta emetasunaren inguruan "jokoan dagoen guztia", eta Bauhausean egon ziren garaian emakume haiek egin zituzten esperimentuak eta beren buruaz ikasi zuten guztia. Emakume haiek —benetako emakume moderno, aske, emantzipatu eta sortzaile haiek guztiek— eratu zuten Bauhaus-emakumeen (*Bauhausmädels*) irudia[7].

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Anja Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919–1932,* Frankfurt, Peter Lang, 2001. 53. or.

2. Patrick Rössler, Anke Blümm, "Soft Skills and Hard Facts: A Systematic Assessment of the Inclusion of Women at the Bauhaus", hemen: Elizabeth Otto, Patrick Rössler (ed.), *Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*, New York, Bloomsbury Visual Arts, 2019, 9. or.

3. A. Baumhoff, *The Gendered World of the Bauhaus, op. cit.*

4. E. Otto, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, Cambridge, The MIT Press, 2019, 103. or.

5. Tái Lin Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design,* Mineapolis, University of Minnesota Press, 2014.

6. P. Rösslerrek eta A. Blümmek berriki egin duten azterlanean adierazten dutenez, ehungintza-lantegia gune nagusia izan arren, Bauhauseko artisten jardueren bi heren baino gehiago lantegitik kanpo egiten zen. (P. Rössler, A. Blümm, "Soft Skills and Hard Facts", hemen: *Bauhaus Bodies*, *op. cit.*, 11. or.).

7. Ikus *4 "Bauhausmädels": Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Margarete Heymann, Margaretha Reichardt*, Kai Uwe Schierz, Patrick Rössler, Miriam Krautwurst, Elizabeth Otto (eds.), erak. kat., Erfut, Angermuseum/Dresde, Sandstein Verlag, 2019.

GUNTA STÖLZL

1897, Munich (Alemaniako inperioa) – 1983, Zürich (Suitza)

Gunta Stölzl Bauhauseko figurarik enblematikoenetako bat da. Lantegi baten buru —ehungintzakoa— "maistra gaztearen" postuan aritu zen emakume bakarra izan zen eta bere bizitza osoan Bauhausean lan egin zuen gutxienetako bat, eta, beraz, aztarna garrantzitsua utzi zuen instituzioaren historian.

Ikasketak Munichеko Arte eta Lanbide Eskolan egin ondoren, 1917an Gurutze Gorrian izena eman zuen, boluntario gisa. Esperientzia horrek munduaren ikuspegi berri bat eman zion. Gerra bukatutakoan, Munichеko eskolara itzuli zen, eta geroztik eskola utzi, eta, 1919ko udazkenean, Weimareko Bauhausean sartu zen. Garai hartako hainbat arte-eskolen ereduari jarraiki, eta uste sendo pertsonalez, Stölzlek emakumeentzako ikasgela bat sortzea proposatu zuen 1920an. Walter Gropiusek baietz esan zion, baina beste arrazoi batzuengatik: proposamena guztiz bat zetorren emakumeei lantegi guztietarako sarbidea mugatzeko bere nahiarekin. Ikasgela hori Ehungintzako lantegian sartu zen eta Stölzl bilakatu zen hango figura nagusia: alor hartan zuen jakitea praktikatu eta beste emakumeei transmititu ziezaiekeen. Margoen eta harmoniaren teoriak ehungintzara adaptatu zituen. Stölzlen lanak haren motibo ehunduengatik ziren ezagunak; oso konplexuak ziren sarritan, eta haietan erronka teknikoak formen eta materialen arteko orekaren bilaketari eransten zitzaizkion. Ehungintzako emakumezko ikasleen baldintzarik gabeko babesarekin, 1926an Stölzl "lantegiko maistra" izendatu zuten, eta, hurrengo urtean, Bauhauseko lantegi bat zuzenduko zuen emakume bakarra izango zen ofizialki. Eskola Dessaura eraman zutenean, Stölzlen rolak garrantzi handiagoa hartu zuen, hark gorpuzten baitzuen berrikuntza ehungintzaren ofizioan. Lanaren modernizazio teknikoaz arduratu zen, batez ere ehunak premia berrietara egokitzeari zegokionez: hauskaitzagoak, argiari ez hain sentikorrak, erabilera modernoetara hobeto egokituak.

Garai hartakoa da haren maisulana: *Bost akorde* (*Fünf Chöre*). Izenburua, T'ai Smith arte-historialariak argitu zuen bezala, hitz-joko bat da, hala musikaren (*Chöre* hitzak *abesbatzak* eta *akordeak* esan nahi du) nola Jacquarden ehundegiaren aipamena egiten duena, zeina soka-sistema baten bitartez funtzionatzen baitu. Era horretara, bat egiten zuten harmonia musikalak, formen simetria perfektuak eta ehundegiaren jakite teknikoak.

1931n, Stölzl Bauhausetik joan zen Ehungintzako lantegian jasaten ari zen jazarpenagatik. Hamabi urtetan zehar lantegirik garrantzitsuenetako bat sortu zuen. Haren ekarpenak aztarna sakon bat utzi zuen ehungintzako abstrakzioaren historian. **Ina Belcheva**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

ANNI ALBERS

1899, Berlin (Alemania) – 1994, Orange (CT, AEB)

Anni Albers (ezkongaietan Annelise Fleischmann) da, inondik ere, Bauhauseko Ehungintza lantegiko artistarik ezagunena. Familia burges batean hazi zen, eta pintura-ikasketak egin zituen. Konbentzio artistikoen kontra errebelatuz, eskolak emateko eskatu zion Oskar Kokoschkari, baina hark pintura uzteko gomendatu zion. Etsi ez zuenez, Weimareko Bauhausean sartzea eskatu zuen, baina lehendabizikoan ez zuten onartu, eta 1922ko apirilean lortu zuen azkenean sartzea.

Ehungintzako lantegiak hasieran sortu zizkion errezeloak gorabehera (handik urte batzuetara gogoratuko zuen ikasgai hura "afeminatuegia" iruditu zitzaiola), berandu baino lehen aurkitu zuen han bere lekua. Ofizioan berria zenez, Gunta Stölzlen aholkuei esker gauza asko ikasi zituen. Hasierako prestakuntzarik ez izatea zen, hain zuzen, sormenezko espiritua askatu ahal izateko funtsezkoa iruditzen zitzaiona.

Bauhausko garai hartako ikasle gehienak bezala, Paul Kleeren irakaspenek liluratuta zeukaten Albers, eta bere erreferenterik garrantzitsuenetako bat bihurtuko zen berarentzat. Kleeren formen harmonien teorian inspiratuta, Albers ehunaren egituran eta bere materialtasunean zentratu zen. Gama kromatiko murriztuago bat erabiltzen hasi zen eta ehunen produkzio teknikoaren posibilitate anitzak aztertzen.

1925ean Josef Albersekin ezkondu zen, zeina hiru urte lehenago ezagutu baitzuen, eta bion lana ikerketa komunek artikulatuta geratuko zen, batzuetan bereizten zailak zirenak, batez ere erretikulak planteatzen zituzten konposizioetan.

Dessaun, Albersek zentzu funtzionalez garatu zituen ehunak, praktikotasuna eta erresistentzia elkartuz. Gogotik lan egin zuen Jacquarden ehundegian diseinu mota hori zehatz ekoizteko. *Oihal zintzilikaria* (1927) garai hartako adibide bikaina da. Materialen (kotoia eta zeta) oreka formen orekan islatzen zen. Emaitza liluragarriagatik da obra hau artistaren enblematikoenetako bat. 1920ko hamarkadaren amaieran, hari sintetikoaren erabilera bereganatu zuen. Hannes Meyerek egindako Bernauko Merkataritzako Sindikatu Alemanen Eskola Federalaren eraikinerako Albersek entzunaretoko paretak tapizatzeko ehun bat diseinatu zuen, haren ezaugarri nagusia isolamendu akustikorako eta argia islatzeko gaitasuna zena.

1929ko eta 1931ko udazkenean, aldi baterako ordezkatu zuen Gunta Stölzl Ehungintzako lantegiaren zuzendaritzan. 1933an Alemaniatik joan eta Ipar Carolinan hartu zuen bizilekua Josef Albersekin, Black Mountain College berrian, non ehungintzako lantegi bat sortu baitzuen. 1938an Bauhauseko Ehungintza lantegiko lehenengoetako "historialarietako" bat bilakatu zen, Herbert Bayeren, Walteren eta Ise Gropiusen, *Bauhaus 1919–1928*[1] obran agertzen den bere testu bati esker. Ehungintzako arteari buruzko bere teoriak bi obra handitan adierazi zituen, gainera: *On Designing* (Diseinuaz, 1959) eta *Ehungintzaz* (1965). Estatu Batuetako garaian egin zituen sorkuntzek nazioartean ospea eman zioten artistari. **Ina Belcheva**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Anni Albers, "The Weaving workshop", hemen: Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius, *Bauhaus 1919–1928,* New York, The Museum of Modern Art, 1938, 143–47. or.

GERTRUD ARNDT

1903, Racibórz (Polonia) – 2000, Darmstadt (Alemania)

Nerabezarotik espiritu errebeldea zuenez, Gertrud Arndtek (ezkongaietan Hantschk) garbi zituen ideiak emakume moderno gisa bizitzan izan nahi zuen posizioaz. Gizarte tradizionalak esleitzen zion lekuari uko egiten baitzion, arkitektoa izatea zen Gertruden ametsa. 1919an hasi zuen prestakuntza Karl Meinhardtekin, Erfurten bizilekua hartutako arkitektoarekin. Gertrud marrazki eta idazkaritza lanetan ariko zen gehienbat, baina esperientziak amestutako lanbidearekin oso erlazio estuan egoten uzten zion, eta aldi berean jakintza ematen zion, barruko diseinuaren alorrean, batik bat. Garai hartan ikusi zituen lehendabizikoz Paul Kleeren eta Vasily Kandinskyren obrak, Erfurteko Museoan. Erakunde horretako zuzendariak Weimareko Bauhausean izena ematea iradoki, eta udalaren dirulaguntza bat lortu zion.

1923ko erakusketa handiaren ondoren eta *Haus am Horn* etxea aurkeztu ondoren matrikulatu zen Arndt Bauhausean. Etsipen handia hartu zuen jakin zuenean eskolari ez zitzaizkiola nahikoak iruditzen arkitekturaz zituen ezagutzak eta prestatze gelan sartu behar zuela. Adolf Meyeren marrazki eskolak jarraitu zituen, baina, emakume bakarra zenez, ez zegoen gustura, eta, beraz, amore eman zuen ehungintzako lantegian izena emateko, langintza horrekiko zaletasunik inoiz izan ez bazuen ere.

Handik gutxira Ardnt lantegiko alfonbra-sortzaile nagusietako bat izan zen, Benita Koch-Otterekin batera. Haren bigarren alfonbra Walter Gropius zuzendariaren bulegoan jarri ere egin zuten, eta hori sekulako aintzat hartzea zen. Alfonbra hori, prestakuntzazko marrazkiei esker birsortu zena, guzti-guztiak gorde zirenez, Arndten maisulanetako bat dela esan izan da, haren ikerketen gailurra, Paul Kleeren teorien uberan.

1927an, Alfred Arndtekin ezkondu baino lehentxeago, ezkontza-kontratu original bat idatzi zuen. Bikoteko rol tradizionalekiko ironiagatik ospetsua zenez, baina baita ere senarraren eta emaztearen arteko berdintasunari ematen zion enfasiagatik, dokumentuak artistaren jarrera islatzen zuen.

1929an Alfred Arndt Dessauko Bauhauseko irakasle izendatu zutenean, Gertrudek feminitatea auzitan jartzeko aldi bati ekin zion 43 autoerretratu mozorrotuko sail baten bitartez, orduz gero enblematikoa dena. Protagonista gisa posatuz, rol femenino desberdinak bereganatuz, emakumeak gizartean zuen egoera auzitan jartzen zuen irudi-korpus bat sinatu zuen Ardntek. **Ina Belcheva**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

BENITA KOCH-OTTE

1892, Stuttgart (Alemania) – 1976, Bielefeld (Alemania)

Benita Koch-Ottek (ezkongaietan Benita Otte) marrazki, josketa eta gimnasia ikasketak egin zituen irakaskuntzan jarduteko xedez. Azterketak gainditu ondoren, bolada batean bigarren hezkuntzako irakaslea izan zen 1920an, 28 urterekin, Weimareko Bauhausean sartu baino lehen. Emakumeen gelan aurkitu zuen bere lekua eta, handik gutxira, Gunta Stölzlen adiskide egin zen. 1921ean Paul Klee Bauhauseko partaide izan zenean, Benitak haren ikastaroetan eman zuen izena, eta aztarna sakona utzi zioten. Kleek, bere aldetik, interes bizia agertu zuen Koch-Ottek formak eta koloreak ehungintzaren esparruan aplikatzeko zuen moduaz. Kleek Koch-Otteri egin zion zirrara handia begien bistakoa da 1924–28ko *Oihal zintzilikaria*n. Oreka kromatiko fin-fineko lan zehatzak, erritmo musikal bat gogora dakarrenak, Paul Kleeren konposizio jakin batzuen antza du.

Margoaren lanketa izugarri garrantzitsua da Koch-Otteren obran. 1922an ehunen kolorazio ikastaroak egin zituen Stölzlekin batera. Bauhausean sartuko zuten gero biek jardun hori, eta bai aldaketa handia ekarri ere lantegiko ehungintzako produkziora. 1925 arte ez zuen Koch-Ottek lortuko bere sorkuntzen oinarria izango zen kolore-gama. Haren konbinazio kromatikoei oreka emateko erabiliko zuen.

1923an Bauhausean egindako erakusketa handiaren karietara, *Haus am Horn etxearekin,* Koch-Ottek esparru desberdinetan aditzera eman zuen bere burua. Alde batetik, George Muchek hala eskatuta, etxearen altxaera eta haren proiekzio isometrikoa egin zuen: emaitza erabateko artelana izan zen. Beste alde batetik, sukalde funtzionala diseinatu zuen Ernst Gebhardtekin batera, garai hartarako eredu bilakatuko zena. Beste arkitekto moderno batzuek adibide hori bereganatuko zuten gerora. Ehungintzaren alorrean, Koch-Ottek umeentzako alfonbra garbigarri bat egin zuen, gaur egun Weimareko Bauhausen Museoan dagoena. Hala bere forma geometrikoengatik, jostailuak iradokitzen baitituzte, nola ezaugarritzat duen harmoniagatik Bauhauseko garai hartako maisulan bat da.

Koch-Ottek Bauhaus uzteko hautua egin zuen erakundea Dessaura aldatu zenean, ez zuelako ofizioen industrializazioan parte hartu nahi. Ehungintzako lantegiko zuzendari artistikoaren karguan aritu zen Halleko Burg Giebichenstein eskolan. 1933an, erregimen naziak irakaskuntzako bere jarduerak uztera behartu zuen, baina, hurrengo urtean, 1934an, alarguna dagoeneko, zuzendaritzako postu bat lortu zuen Bielefeldeko Betheleko Institutu Psikiatrikoko Ehungintzako lantegian.

1976an bere obraren atzerabegirako handi bat antolatu zen Berlingo Bauhaus- Archiven. Eskolako emakume artista bati eskainitako lehenengoetako erakusketa monografikoa izan zen. **Ina Belcheva**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

ELSA THIEMANN

1910, Thorn-Mocker (Alemaniako inperioa) – 1981, Hanburgo (Alemaniako Errepublika Federala)

Elsa Thiemann (ezkongaitan Franke) *Bauhausmädel* bat zen (Bauhaus neska): Weimareko errepublika bitartean karrera artistiko batekin amets egiten zuten emakume aleman askok bezala, 1929an Dessauko Bauhausean sartu zen. Ia ziur da Margarete Kubicka, haren marrazki irakaslearekiko harremanek eragin zutela Elsa Franke neska gaztearengan prestakuntza zeharo moderno baterantz bere burua orientatzeko gogoa. Izan ere, Kubickak, Stanislaw Kubicki pintore espresionistaren emazteak, harreman handia zuen Berlingo giro abangoardistekin, dadaistekin, batik bat. Bauhauseko bere lehen sei hilabetekoan, Josef Albersen eta Vasily Kandinskyren eskoletara joan zen Thierman, eta, gero Paul Kleeren eta Joost Schmidtenetara, Inprimatze eta Publizitate departamentuan. 1930an Argazkigintzakoan sartu zen, Walter Peterhans zuzendari zuena. 1931n diploma lortu zuen, merezimendu handiz, zeren eta kontuan hartu behar baita emakumezko ikasleek nekez amaitzen zutela bi urteko prestakuntza hura.

1930eko hamarkadan, haren sorkuntza fotografiko abstraktuek bi aldaera izan zituzten. Lehenengoan, haren argazkiak Objektibotasun Berriaren kode estetikoaren esparruan zeuden. Bigarrena, berriz, Bauhausean eta Hannovereko Gebrüder Rasch fabrikan sortzen ziren dekoraziorako paper margotuetarako eredu gisa erabiliko ziren fotogramak ziren. Haren estetika Ikuspen Berriarenetik hurbilago zegoen.

Lehenengo kasuan, artistak bere irakasle Peterhansek irakatsitako irakaspen zorrotza eta argazkigintzaren planteamendu zientifikoa praktikan jarri zuen; bigarrenean, kamerari uko egin zion apaindurazko konposizioak egiteko, motiboak tinta zuriz errepasatuz eta haien zati bat koloreztatuz batzuetan. Haren *Irudi enigmatikoek* (*Rätselbilder*) koadroratze oso hurbil baten bitartez atzemandako eguneroko erabilerako objektuak aurkezten dituzte. Lehen plano ausart horiek estetika txundigarri bat sortzen dute, abstrakzio fotografikoaren hasierak gogorarazten dituena: beren testuren konplexutasuna eta beren ñabardura eta kontraste guztien materialtasuna azpimarratzen duen argi baten pean aurkezten zaizkio objektuak haiei begira dagoen pertsonari. Paper margotuko bozetoetarako, artistak loreak, lumak, adarrak eta baita frutak ere erabili zituen, zeinak simetrikoki eta erregulartasunez antolatzea, paper margotuaren konposizio-arauak betez, erabateko erronka baitzen eta, era berean, konposizioen ezaugarri originala.

Artistak 1960an eman zien amaiera bere jarduera fotografikoei, haren senar Hans Thiemann pintorea Hanburgoko Arte Ederren Eskolako irakasle izendatu zutenean. **Laura Weber**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

FLORENCE HENRI

1893, New York (NY, AEB) – 1982, Compiègne (Frantzia)

Florence Henri argazkilari gisa ezaguna zen, baina baita pintore gisa ere, eta artista modernoaren figura gorpuzten zuen. Kosmopolita zen, Frantzian, Alemanian, Ingalaterran, Austrian eta Suitzan zehar bidaiatzen ibili ohi zen, baina berritzen ausartzen ziren artisten hurbil ibili zen beti, eta ingurune desberdin haietan guztietan inspirazioa aurkitu zuen. Lehen Mundu Gerra bukatu ondoren piano-jotzaile karrerari uko egin ondoren, pintura-ikasketak egin zituen Berlinen, Düsseldorfen eta Weimaren, non Paul Kleeren eta Vasily Kandinskyren ikastaroetara joan baitzen Bauhausean.

1924–25an Parisen bizi izan zen eta André Lhoteren akademian eta Fernand Légeren arte modernoko akademian matrikulatu zen. Garai hartako haren koadroek abstrakzio geometrikoaren posibilitateak esploratzen zituzten. Mugimendu abangoardistak biltzen zituzten hainbat emanaldien esparruan aurkeztu zituen Henrik bere koadroak, batik bat *L'Art d'aujourd'hui*-n (Paris, 1925).

1927an, Margarete Schall adiskideari Dessauko Bauhausean egin zion bisita batean, László Moholy-Nagyren eta Josef Albersen sarrerako ikastaroan matrikulatu zen. 34 urterekin argazkia aurkitu, eta bere paletari atxiki zion, eta mintzaira berri horrekin jarraitu zituen bere ikerketa abstraktuak. "Argazkiarekin, pinturarekin egiten dudan bezala konposatu nahi dut batik bat irudia. Bolumenek, lerroek, itzalek eta argiek nire borondatera makurtu beharra daukate eta nik esatea nahi dudana esan behar dute"[1].

Bere esperientzia piktorikoan inspiratu zen, eta espazioa zatitzen eta antolatzen duten ispiluen bitartez eraiki zituen sarritan konposizioak. Collagera jo zuen estilo kubistako bere natura hilak egiteko. Errealitatean forma geometrikoak bilatzean, negatiboaren esposizio bikoitza erabiltzen zuen, balioak alderantzikatzen zituen eta ikuspuntuak kulunkatzen zituen, Argazkigintza Berriaren kodeen arabera.

Haren argazki puristek, modernoak eta originalak zirenez, berehala izan zuten arrakasta. Argazkigintza modernoaren historiako hiru gertaera funtsezkotan parte hartu zuen: *Fotografie der Gegenwart*, Essengo Museum Folkwangen 1929an; *Film und Foto* (*Fifo*), urte hartan bertan Stuttgart Deutscher Werkbundek antolatua; eta *Das Lichtbild,* Munichen 1930ean egindakoa.

Ordurako argazkilari profesional gisa Parisen hartua zuen egoitza, eta han estudio bat zeukan, non erretratuak egiten, argazkigintzako ikastaroak ematen eta publizitateko enkarguak egiten baitzituen, bere estilo modernoa aplikatuz hari guztiari. Haren jarduera fotografikoa ahuldu egin zen 1950eko hamarkadan; Henrik pinturari berrekin zion, figuratiboa edo abstraktua, eta, tarteka, *patchwork*eko piezak eta collageak egiten zituen. Baliabide desberdinen arteko joan-etorri haiek elikatu zuten haren artea, zeinak osorik hartutako analisi bat merezi baitu. **Karolina Ziebinska-Lewandowska**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Florence Henri, hemen aipatua: *Florence Henri: miroir des avant-gardes, 1927–1940*, erak. kat., Paris, Jeu de Paume, 1915, 11. or.

KATARZYNA KOBRO

1898, Mosku (Errusiako inperioa) – 1951, Łódź (Polonia)

Eskultura modernoan mugarri diren abangoardiako figuren artean, Katarzyna Kobro ezinbesteko izena da gaur egun. 1917an hasi zituen Moskun ikasketak Arte Ederren Akademian, zeina hurrengo urtean Svomas I eta II bihurtu baitziren [Irakaskuntzako lantegi libreak], non irakasten baitzuten Kazimir Malevichek, Vladimir Tatlinek eta Pevsner anaiek. Haren ikaskideetako bat, Vladislav Strzeminski, bere senar eta bikotekide artistiko bihurtuko zen. Bere lehen obretarako, Kobrok barren eta metalezko xaflen gisako material industrialak eta elementu mekanikoak, kristala edo egur margotua erabili zituen. Eskulturarako forma berriei buruzko bere ikerketak hasi zituen, hasieratik abstraktuak izan ziren bere lehen obretan erabiltzeko. 1920tik aurrera artista iraultzaileen erakusketetan parte hartu zuen eta arte berria transmititzeari eman zitzaion Strzeminskirekin batera. Errusiar abangoardiako adar produktibistaren garaipenaren ondoren, bikoteak Polonian bizileku hartzea erabaki zuen, non Kobro poloniar abangoardia artistikoko taldetan inplikatu baitzen, hala nola Blok, Preasens eta gero a.r., bera sortzailekidea zuena; haietariko bakoitzarekin erakusketak egin eta haien aldizkaritan argitaratu zuen.

Haren eskulturak berehala iritsi zuen muturreko xalotasunaren forma. 1921– 22eko bi *Eraikuntza eskegiak* eskulturek, berreraikitzeen bitartez ezagutu direnak, kontuan zeukaten jadanik espazioa, mugimendua eta proiektatutako itzalaren funtzioa. Oinarri horren gainean teoria bat garatu zuen, arkitektura eta eskultura espazioan integratutako formatzat zeukaten teoriekin elikatua, eta obrari begira dagoenaren mugimendua aintzat hartzen zuena. 1931n atera zen argitara *Espazioaren konposizioa: erritmo espazio-tenporalaren kalkulua* liburua, Strzeminskirekin batera idatzi zuena. "Sculpture et bloc" (*Europa*, 2. zk., 1929) eta "Fonctionnalisme" (*Forma*, 4. zk., 1936) bere testuak gero argitaratu ziren. Gogoeta horien ondorioz egindako obren artean *Konposizio espazialak* (1925–31) ziren ezagunenak, forma geometriko irekiak, gainazal lauak kurbekin eta hutsuneekin konbinatzen zituztenak, zuriz edo oinarrizko margoekin pintatuak. Europan zehar bidaiatu ezin bazuen ere baliabiderik ez zuelako eta senarra zaindu behar zuelako, gerrako zaurien ondorioz elbarri geratu baitzen, internazional modernoko partaidea zen: Abstraction-Création taldeko kidea zen eta Charles Siratóren *Manifestu dimentsionista*ren sinatzailea, eta haren obra Poloniatik kanpo erakutsi eta argitaratu zen.

1930eko hamarkadan forma organikoagoetarantz bira egin zuen bere sorkuntzetan, nahiz altzairuzko xaflak erabiltzen jarraitzen zuen, baina tamaina txikiko bere pinturetan ere agertzen ziren. 1936an alaba jaiotzeak eta geroago gerrak ez zioten utzi intentsitate berarekin lan egiten. Bikotearen baitako liskarrek eta Strzeminskirengandik jasaten zuen indarkeriak dibortziora eraman zuten. Gerraren ondoren miseria gorrian murgildurik, ez zituen egin igeltsu figuratibo batzuk baizik, 1920ko hamarkadan egin zituen biluziak gogorarazten zutenak. Minbiziz hil zen 1951n. Haren eskultura gehienak gerra bitartean galdu edo suntsitu ziren. **Karolina Ziebinska-Lewandowska**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

GERMAINE DULAC

1882, Amiens (Frantzia) – 1942, Paris (Frantzia)

Gaur egun, Germaine Dulac *Oskola eta apaiza* (*La Coquille et le clergyman*, 1927) lehenengo film surrealista egin izanagatik da batez ere ezaguna. Horrekin ahaztu egiten da kazetari feminista konprometitua, militante sozialista, zinemaren teorialaria, abangoardiako film askoren ekoizlea eta egilea ere izan zela.

Militarren familia aberats batean jaio, eta prestakuntza literario eta musikal sendo bat izan zuen. 1905ean Albert Dulac nobelagile sozialistarekin ezkondu zen, baina 1920an dibortziatuko zen harengandik. Emakumeen boto eskubidearen aldeko militantea zen, eta 1906an idatzi zuen bere lehen artikulua *La Française* astekari feministan, non 1913 arte aritu baitzen elkarlanean; 1926an emakumeek bakarrik idatzi, editatu eta banatutako *La Fronde* egunkarian lanean hasiko zen, non kritika zinematografikoan espezializatu baitzen. Stacia de Napierkowska bere maitalearekin Erroman eginiko egonaldi baten ondoren, Dulacek zineman aritzea erabaki zuen. 1915ean bere lehen filma zuzendu zuen, *Les Soeurs ennemies* (Ahizpa etsaiak), eta 1916an ekoizpen-etxe bat sortu zuen, Delia Film. 1917an Louis Delluc filmegilea ezagutzea gertaera erabakigarria izan zen. Harekin egin zuen *La Fête espagnole* (Festa espainiarra) eta zinema abangoardista bati ekin zion orduan, non ikerketa estetikoa kontakizunari eta aktoreen interpretazioari nagusitzen baitzaio. Hortik aurrera, Dulac filmak zuzentzen, zinemari buruz idazten eta hitzaldiak ematen aritu zen.

1927an *Schémas* aldizkaria sortu zuen, ale bakarra argitaratuko zuena, eta non "zinema aratzari" buruzko bere teoriak garatuko baitzituen: "Zuzenean eboluzionatzen duten lerroak, gainaldeak, bolumenak, ebokazioaren artifizioa gabe, beren formen logikaz, edozein zentzu gizatiarregiz gabetuak abstrakziorantz hobeto goratu ahal izateko [...]: erabateko zinema"[1].

Dulacentzat, abstraktua denak ez zuen figuratiboa dena baztertzen. Film batek bere emozioa bibrazio bisualez osatutako irudietatik ateratzen duelako printzipiotik abiatuta, "zinema aratzeko" hiru film labur egin zituen 1929an: *Diskoa 957* (*Disque 957*), "zirrara bisualak", non Chopinen *Preludioek* Loïe Fuller-en[2] dantzetan inspiratutako argi eta itzal joko bat eszenaratzeko esparru gisa balio baitute; *Arabesko baten gaineko estudio zinegrafikoa* (*Étude cinégraphique sur une arabesque*), "ikusmenaren musika"[3], non Debussyren *Arabeskoek* forma argitsuak elkartzen baitituzte, objektu mugikorrekin kontaktuan osatu eta desegin egiten direnak: zuhaitz adarrak, ur zurrustak, loreen petaloak edo ehunak haizetan; eta *Gaia eta bariazioa* (*Thème et variation*), doinu klasikotan oinarritua.

Zinema soinudunaren etorrerak baliogabetu egin zituen Germaine Dulacen teoriak. Zinema hori antzerkira itzultze bat zela uste izanik, eszenaratzea utzi zuen eta albisteen zineman aritu zen hil zen arte. **Nathalie Ernoult**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Germaine Dulac, "Du sentiment à la ligne", *Schémas*, 1. zk., 1927ko otsailak 17, 26–32. or.

2. Ikus Tami M. Willams, "Germaine Dulac. Du figuratif à l'abstraction", hemen: Nicole Brenez eta Christian Lebrat, *Jeune, dure et pure!: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française/Milán, Mazzotta, 2001, 78–82. or.

3. G. Dulac, *op. cit.*

GERMAINE KRULL

1897, Wilda, Poznań (Alemaniako inperioa) – 1985, Wetzlar (Alemaniako Errepublika Federala)

Germaine Krull argazkigintzak Parisen gerra arteko aldian bizi zuen berrikuntza estetikoko mugimenduaren figura enblematiko bat da; mugimendu horrek Ikuspen Berri aleman eta sobietarraren teoria modernoen efektu konbinatuaren eragina izan zuen, baina baita ere prentsa ilustratuarena, irudien "irrikaz" baitzegoen. Krullek Europako hainbat hiritan igaro zuen haurtzaroa, Munichen 1912an bizilekua hartu aurretik. Han argazkigintza ikasi zuen, Lehr-und Versuchsanstalt für Photographien, eta giro artistiko eta intelektualetan ibili zen. Ezker erradikalaren baitako Krullen konpromiso politiko aktiboak markatu zituen urte haiek.

1920an Bavariara kanporatu zuten Sobietarren Errepublikan parte hartu zuelako; in extremis libratu zen heriotza-zigorraz handik bi urtera Moskun. 1922an Berlinen hartu zuen bizilekua, argazkigintzan zentratu zen berriz, eta estudio bat ireki zuen. *Neska adiskideak* izenburuan duen saileko biluzi femeninoengatik atentzioa eman zuen, egikera piktorialista klasikokoak izan arren, tentsio erotikoz beteta baitzeuden. 1923an Berlindik alde egin zuen Herberehetara bizitzera joateko Joris Ivens holandar filmegilearekin, zeinarekin maitasun-harreman bat baitzuen. Amsterdamgo eta Rotterdamgo portuetako arkitektura industrialak zirrara egin zion, eta hango zubi, txirrika, zutoin eta garabiak fotografiatzen hasi zen, bere "burdinak" deitzen zielarik.

1926an Krull Parisera joan zen eta moda-estudio bat ireki zuen Luigi Diazekin. Bere bezero batek, Sonia Delaunayk, estetika simultaneistako bere hainbat jantziren klixeak enkargatu zizkion. Robert Delaunayri, berriz, haren "burdinak" interesatu zitzaizkion, eta bai 1928an Salon de l'Escalieren erakutsi ere. Eli Lotarekin batera —errumaniar jatorriko argazkilaria, bere maitale eta laguntzaile izango zena—, Krullek jarraitu zuen Parisen paisaia urbanoa eta industriala ikertzen, eta hura Ikuspegi Berria korronteak hain maitea zuen pertzepzioaren erreferentzia puntu klasikoak ezegonkortzen zituzten angelu berriez —pikatuak, kontrapikatuak, lehen planoak, desenkuadreak— itxuraldatzen. Itzalen eta enkuadreen jokoek paisaiaren efektu grafikoa azpimarratzen dute, eta objektu batzuk erabateko konposizio abstraktu dira azkenean, Eiffel dorreari buruzko haren sailean edo Marseillako zubi transbordadorearenean gertatzen den bezala.

Haren "burdinak" abangoardiako hainbat aldizkaritan, *Variétés edo L'Art vivant, eta zabalpen orokorrago batzuetan, VU*, argitaratu ziren. Multzo aukeratu bat *Metal*en bildu zen, 64 irudiko karpeta batean, zeinak, 1928an argitaratu zen unean, izugarrizko oihartzuna izan baitzuen argazkilarien artean eta giro artistiko eta intelektualetan, "pelikulako walkiriaren" —hala deskribatu zuen Florent Felsek (*L'Art vivant*, 1928)— ezusteko bisualak goraipatu baitzituzten. Sail bitxi horrekin artistak izan zuen ospeak aukera ugari eskaini zizkion, batik bat erreportajean eta argitalpen ilustratuan, eta horiek izan ziren bere karreraren ardatza. Aitzindaria izan zen, Albin-Guillot bezala, eta haren ibilbidea paradigmatikoa da, erakusten baitu zer posibilitate ireki zitzaizkien emakume argazkilariei 1930eko hamarkadan, emantzipazio profesionalaren eta aintzat hartze artistikoaren bidegurutzean. **Damarice Amao**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

MIKROARGAZKIGINTZA MODELO, EDERGAILU ETA ABSTRAKZIO GISA

KATHRIN SCHÖNEGG

Eskuarki, argazkigintza abstraktuaren sorrera artearen historiaren arabera berreraiki izan da[1]. Ez da gauza bera gertatu mikroargazkigintzarekin; izan ere, haren aplikazio-eremuak etengabe zabaldu ziren 1900etik aurrera: dokumentu zientifikoak, margolariek erabiltzeko modeloak, ehungintza-diseinurako motibo-errepertorioa, abangoardia eta gerraondoko artisten irudi autonomoak, etab.[2] "Argazkigintza zientifikoa edo esperimentala ez da ezer berria; artearen esparruan erabiltzea [...] aurkikuntza modernoa da"[3], irakur daiteke 1930ean, *Arts et métiers graphiques* aldizkarian, non mikroargazki zientifikoak eta artistikoak agertzen ziren, balio bera emanez biei. 1931n Laure Albin-Guillotek argitaratutako *Micrographie Décorative* lanak ageri-agerian jarri zuen zientzia artetzat hartzeko joera berri hori. Liburu hori artisautzarako egindako esperimentuen tradizioan kokatzen da, piktorialismoaren eta abangoardiaren arteko elkargunean. Bi korronte horiek abantaila atera zuten argazkigintza artistikotik kanpo zeuden askatasun-espazio formaletatik, abstrakzioaren prozedura gisa finkatu aurretik.

XIX. mendetik aurrera, txosten zientifiko eta irudiz lagundutako hitzaldi ugaritan azpimarratu zen irudi mikroskopikoen edertasuna[4]. Hala ere, artearen alorrean, liburu ilustratuaren bidez izan zuten sarbidea irudiok. 1899–04 bitartean, Ernst Haeckelen *Naturaren forma artistikoak* (*Kunstformen der Natur*) lana argitaratu zen, organismo mikroskopikoen kolorezko irudiez hornitua, eta, handik aurrera hasi ziren mikroargazkiak sartzen margolarien modelo-bildumetan, haiek beren errepertorio formala aberastera bultzatzeko. Landare eta lore, koral eta maskorrez gain, Martin Gerlachek gelatina-geruza intumeszenteen fototipia handituak aurkeztu zituen bere *Formen mundua naturaren erreinuan* (*Formenwelt aus dem Naturreiche*, 1902–04) lanean, "prestakin mikroskopikoetan oinarrituta berariaz egindako lehen 'produktu artistiko' benetakotzat" hartu zirenak[5]. 1900 inguruan, zenbait margolarik fotokimikaren akatsetan bilatu zuten inspirazioa, 1930eko hamarkadan kristalizazioaren fenomenoak *Naturaren filosofia* (*Naturphilosophie*) delakoaren inguruko eztabaidetan sartzen hasi eta gerraosteko argazki esperimentaleko kimigrametan zabaldu baino lehen.

Horrekin batera, mikroargazki abstraktuak egiten hasi ziren, tratamendu optikoak erabiliz. Alemaniako Werkbund elkarteak 1914an Kolonian antolatutako erakusketan, "Naturornament" (Ornamentu naturalak) atalean, mikroargazki zientifikoak jarri ziren ikusgai, batetik; eta, bestetik, Erwin Quedenfeldten kristalizazioaren printzipioari jarraituz errepikatutako motiboak ageri zituzten diseinuak. Romanus Schmehlikek, zeinak irudi zientifiko batzuk aurkeztu zituen Werkbundeko erakusketa horretan bertan, errepikapena eta isla baliatu zituen 1927an ere, "bitarteko optikoekin konposatutako mikrofotogramak" egiteko, "motibo simetrikoetan oinarrituta"[6]. Dekorazio-prozedura horiek arte aplikatuetara ere bideratzen ziren: alfonbrak, zoruak eta paper margotuak diseinatzeko modelo bezala erabili ziren, eta landare-motiboekin aberastu ziren, batez ere Elsa Thiemann eta Margaret Watkinsen

lanetan, 1960ko hamarkadan "formaren teorian" (*Gestaltungslehre*) berriro agertu aurretik. Adibide horiek arte aplikatuetatik eta dekoraziotik datoz. Hala ere, Schmehlikekin kategoria-aldaketa bat gertatu zen, klixe zientifikoen forma zirkularra alde batera utzi —1914ko Werkbundeko erakusketako mikroargazkiak formatu horretan eginda zeuden— eta irudi-formatu angeluzuzenen alde egin zuelarik.

Laure Albin-Guillotek leku berezia du eremu horretan, neurri berean praktikatu baitzituen arte aplikatua eta arte autonomoa. Haren motiboak, *Micrographie décorative* lanean fotograbatu fantastiko gisa aurkeztuak, liburu-azalak, hauts-kaxak eta lanpara-pantailak apaintzeko erabili ziren[7], eta *Salon des artistes décorateurs* erakusketan egon ziren ikusgai, 1929an[8]. Abangoardiako kanonetara ere egokituak, 1920ko hamarkadaren amaieran Ikuspegi Berria (Neues Sehen) mugimenduarekin agertu zen argazki zientifikoaren pertzepzio berri baten paradigma izan ziren. Ornamentazio-elementuen modeloak ez bezala, haien motibo erregularrak irudiaren mugetatik harago ere zabal baitzitezkeen, argazki horiek enkoadraketari esker lortzen zuten abstrakzio-erako efektua, eta markoaren barnean kopiatutako forma geometriko batzuen (zirkulua, triangelua, karratua) eta irudiaren formatu angeluzuzenaren arteko kontrastearen bidez berretsi ziren obra autonomo gisa. Prozedura horrek Objektibotasun Berria (Neue Sachlichkeit) mugimenduko lanen parean jarri zituen argazkiok; izan ere, mugimendu horrek errealismoa zeukan programatzat, baina efektu harrigarriak lortu zituen formalki abstrakziotik oso gertu zeuden hurbil-hurbileko ikuspegien bidez (Aenne Biermannen edo Lotte Jacobiren kristalen irudiak, kasurako). Obra horiek artearen bidea ireki zioten mikroargazkigintzari, zeinak arrakasta handia izan zuen gerraostean, obra autonomo gisa, argazkigintza subjektiboaren testuinguruan.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ikus, adibidez, *Shape of Light: 100 Years of Photography and Abstract Art*, erak. kat., Londres, Tate Modern, 2018; Gottfried Jager (ed.), *Die Kunst der abstrakten Fotografie*, Stuttgart, Arnoldsche, 2002; eta *Abstrakte Fotografie*, erak. kat., Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld/Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.

2. Ikus Kathrin Schonegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Colonia, 2019, Walther, 150–220. or.

3. Waldemar George, "Photographie. Visiondu monde", *Arts et métiers graphiques*, 16. zk., 1930, 5–20 eta 131–61. or., hemen 154. or.

4. Ikus Jules Girard, *La Chambre noire et le microscope. Photomicrographie pratique*, Paris, F. Savy, 1869, 69. or.

5. Hugo Hinterberger, "Die Mikrofotografie im Dienste der Kunst", *Jahrbuch für Photographie und Reproductionstechnik*, 1902, 192–95. or., hemen 194. or.

6. Romanus Schmehlik, "Auf optischem Wege zu symmetrischen Mustern geordnete Mikrophotogramme", *Photographische Rundschau*, 1927, 184. or.

7. Ikus Delphine Desveaux, "Un art decoratif", hemen: *Laure Albin-Guillot: L'enjeu classique*, erak. kat., Paris, Jeu de Paume/ La Martiniere, 2013, 103–23. or.

8. Ikus Albin-Guillot, "Notes sur la photomicrographie", (1929ko ekainean datatua), *Arts et Métiers graphiques*, "Photographie" zenbaki berezia, 16. zk., 1930eko martxoak 15, 164. or.

LAURE ALBIN-GUILLOT

1879, Paris (Frantzia) – 1962, Paris (Frantzia)

1931n, *Mikrografia dekoratiboa* (*Micrographie décorative*) argitaratu zuen Draeger argitaletxeak, formatu handiko karpeta bat; guztira, 350 ale atera zituzten. Lanak hitzaurre bat zekarren, Pariseko Arte Ederren Goi Mailako Eskola Nazionaleko zuzendari orokor Paul Léon-ek idatzia, eta hogei lamina biltzen zituen, paper tindatu eta metalizatuaren gainean egindako heliograbatuekin: Laure Albin-Guillot argazkilariak eginak ziren, mikroskopio baten laguntzarekin. Argazkilariak, leiarraren bitartez, forma harrigarriak hauteman zituen: kristalizazioak, zelula begetalak eta animalia-organismoak; lehen begi-kolpean ikusezinak zirenak.

Karpeta argitaratu zenerako, Albin-Guillot argazkilari eta dekoratzaile ospetsua zen jada. Lanbide Liberal eta Komertzialen Batasun Femeninoko lehendakaria zen; 1932an, berriz, Frantziako Arte Ederren Zuzendaritza Orokorreko argazkilaritza-artxiboa zuzentzeko hautatu zuten; ondoren, Frantziako Zinemateka Nazionaleko zuzendaria izan zen, 1933tik 1940ra. 1922tik aurrera, moda-argazkiak argitaratu zituen erregularki hainbat aldizkaritan (*Vogue*, *Les Modes*, *L'Officiel de la couture*...); halaber, estudio bat ireki zuen, zeinean erretratuak egiten baitzituen: lehenik, Ranelagh kalean (Paris, XVI. barrutia), eta, ondoren, Beauséjour bulebarrean.

Albin-Guillotek, bestalde, biluztasuna arakatu zuen: bere konposizioetan, gorputzen lehen planoak erakusten ditu —emakume zein gizonak—, eta enkoadraketa zabalagoak ere; hala, agerian geratzen da estilo klasikoa hobesten zuela, bere garaiari zegokion eran. Bere mikroargazkien arrakastak zerikusia du, orobat, garaiko gustuarekin; izan ere, sasoi hartan zaletasun handia zegoen argazki-ikonografia zientifikoarekiko. 1928tik aurrera, bere mikroargazki harrigarriak erakutsi zituen Albin-Guillotek, Parisen, Salon d'Escalier famatuan —Argazkilaritza Modernoko Lehen Areto Independentea—. Pariseko publikoak, gainera, arte- eta dekorazio-aretoetan ere ikus zitzakeen argazkilariaren lanak, objektuen tankeran sarri: Albin-Guillotek motibo horiek aplikatzen zituen, edo zuzenean moldatzen, hainbat objektutan, hala nola bionboak, koaderno-azalak, makillaje-hautsen kutxak eta lanpara-pantailak. Garaiko komunikabideetan biak goresten zituzten: argazkiak zein objektuak.

Hainbat artikulu kaleratu ziren horiei buruz, era askotako argitalpenetan: arte- eta dekorazio-aldizkarietan (*L'Art Vivant*, *Art et décoration*, *Arts et métiers graphiques*), aldizkari ilustratu orokorretan (*L'Illustration*, *Vu*...) eta argazkilaritzari berariaz eskainitako hedabideetan (*Bulletin de la Société française de photographie*, *Le Photographe*...). Iruzkingileek azpimarratzen zutenez, motibo garaikideak zerabiltzan Albin-Guillotek, eta dekorazioaren estetika sakonki eraberritzea ahalbidetu zuen horrela; bestalde, argazkilariak berak, zeinak, bere jardunari buruzko artikuluak plazaratzen baitzituen tarteka-marteka, bere argazkigintzaren izaera artistikoa nabarmendu zuen. **Julie Jones**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

LOTTE JACOBI

1896, Toruń (Alemaniako Inperioa) – 1990, Deering (NH, AEB)

Argazkilari-familia bateko alaba izanik, Lotte Jacobi —izen osoa: Johanna Alexandra Jacobi—, bere aitaren estudioan hasi zen lanean, Berlinen, 1921. urtean. Argazkigintzaren gaineko ezagutza teknikoa perfekzionatu zuen, eta zinematografiaren munduan sartu zen Municheko eskola batean —Staatliche Höhere Fachschule für Phototeknik—, 1925etik 1927ra; ondoren, aitaren estudioaren zuzendaritza lortu zuen. Garai hartan, moda-modako erretratu-egilea zen Jacobi; bestalde, bere irudiak argitaratu zituen zenbait hedabidetan, hala nola *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Die Dame* eta *Der Querschnitt* agerkarietan. Beste emakume batzuekin batera —Florence Henri, Germaine Krull eta Lucia Moholy, adibidez— erakusketa abangoardistetan parte hartu zuen: *Fotografie der Gegenwart* (1929-30) eta *Das Lichtbild* (1930). 1930eko udan, SESBen barna bidaiatzen ari zela, bere estudioa utzi zion Tina Modotti argazkilari komunista erbesteratuari. 1935ean, berriz, New Yorkera joan, eta estudio bat ireki zuen bertan.

Hurbilekoa zuen hiriko emigranteen komunitate artistiko eta intelektuala; halaber, beste argazkilari batzuk ezagutu zituen, Alfred Stieglitz eta Berenice Abbott, esaterako. Brooklyn Museum-ek bakarkako erakusketa bat eskaini zion azkar samar: 1937an. 1940ko hamarkadaren erdialdean, gauza esperimentalagoak egiteari ekin zion Jacobik, kamerarik gabeko argazkiak egiten ikasi baitzuen Leo Katz artistaren eskutik. Jacobik denboraren dimentsioa txertatu zuen teknika horretan: linterna bat eta bestelako objektu batzuk astintzen zituen paper sentikorraren gainean; horren harira, zera esan zuen: "Betidanik entzun ditut [Albert] Einstein eta bere kideak dimentsio-aniztasunaz hitz egiten; bada, neronek ere probatu nahi nuen"[1]. Irudi horiei *photogenics* izena jarri zien Katzek (1962)[2], eta gerraosteko korronte baten baitan kokatzen dira, zeinean argazkilaritza abstraktua lantzen baitzen, garai hartako berrikuntza piktorikoekiko paraleloan. Artistak mugimendu horrekiko zuen interesaren haritik, keinuen abstrakziora gerturatu zen bereziki, baina baita dantza garaikidera ere; diziplina horren argazkiak egin zituen hogeita hamarreko hamarkadan. Jacobiren esperimentuak Europan aurkeztu ziren bi erakusketatan: *Subjektive Fotografie 2* (1954–55) eta *Subjektive Fotografie 3* (1958); bestalde, AEBko erakusketa garrantzitsu batzuetan ere erakutsi ziren bere lanak, New Yorkeko MoMA museoak antolatutakoetan, adibidez: *In and Out of Focus* (1948), *Photographs by 51 Photographers* (1950), *Abstraction in Photography* (1951) eta *The Sense of Abstraction* (1960). 1955ean, Deering-en ezarri zen (New Hampshire): ordutik aurrera, argazkiak egiten jarraitu zuen, eta beste argazkilari eta artista batzuen obrak erakusten zituen bere estudioan: Minor White, Louise Nevelson eta Albert Renger-Patzsch, besteak beste. **Julie Jones**

Oharrak

1. Lotte Jacobi en Gaylen Moore "Lotte Jacobi: Born with a Photographer's Eye", *The New York Times*, 1979ko irailak 16, SM atala, 11. or.

2. Leo Katz, "Lotte Jacobi", *Aperture*, 10. bol., 1962, 1. zk.

GEORGIA O'KEEFFE

1887, Sun Prairie (WI, AEB) – 1986, Santa Fe (NM, AEB)

Georgia O'Keeffe artistaren sorkuntza abstraktuek betidanik bilatu dute naturaren funtsa mamitzea, Texaseko espazio handietatik Mexiko Berriko desertura: loreak eta hezurdurak, ibai idorrak eta lautada harritsuak. Errealitatean sustraitzen badira ere, artista honen konposizio minimalistetan kolore puruak eta trazu sendoak agertzen dira, zeinek erakusten baitute zer-nolako emozio sakonak sentitzen dituen artistak bizitzaren energia immanentearen agerpenen aurrean, bere sen bitalistaren aurrean; bulkada hori orobat aurkitu dugu Henri Bergson filosofoaren lanean; hark, ordea, "élan vital" edo bizi-grina deitzen dio. Motibo errepikakorrak erabiltzen ditu O'Keeffek, ikusgai dagoenetik haraindiko erritmoak hautemateko ahaleginean, "arimaren bibrazioen" bila –hala deitzen zien Vasili Kandiskik–, eta honela deskribatzen ditu: "Marrak eta koloreak dira, zeinak, batera jarriz gero, zerbait esan nahi izan baitezakete. Niretzat, horixe da margolaritzaren oinarria. Sarritan, abstrakzioa da nire barnean dagoen alderdi ukigaitz hori adierazteko biderik aproposena, eta margolaritzak bakarrik ematen dit hori argitzeko aukera"[1]. 1915eko urrian, O'Keeffek marrazki abstraktuen sorta berritzaile bat egin zuen, motibo organikoak irudikatuz; marrazki horiek eten errotiko bat erakusten dute bere formazio klasikoarekiko. Zoruan bertan egin zituen, sukar batean, eta "funtsean, emakume baten emozioak"[2] adierazten dituzte, egileak berak emandako azalpenaren arabera. Alfred Stieglitzek, marrazki haiek ikusirik, zera esan zuen —harrezkero ospea hartu duen iruzkin bat—: "Emakume bat paperaren gainean, azkenean". Stieglitzek erabaki zuen O'Keefferen irudiak erakustea bere galerian —Galerie 291—, eta emakumeak fama lortu zuen berehala horren ondorioz.

Trazu gorri, hori eta beltza lanean (*Red, Yellow and Black Streak*, 1924), ilunabarreko eguzkia islatzen da George lakuaren gainean, eta energia-zirimola indartsuak sortzen ditu mihisearen bi aldeetan. Arrastiriaren esperientzia sentsoriala barneratuz, forma osoak baliatzen ditu O'Keeffek, gorputzaren tolesak nola kiribiltzen eta jariatzen direnak. Konposizioak apenas duen paisaia erreal baten trazarik. Disoziazio horren bidez, O'Keefferen obra abstraktuak aitzindari bihurtu ziren, eta argiaren distira iraunkorra dugu horren erakusgarri. 1929an, Mexiko Berriko paisaia txundigarriak deskubritu zituen artistak, eta ezagutza horrek areagotu zuen forma argi eta sintetikoekiko joera. Horren ostean, garezurrak, talaiak eta zeru estaliak margotu zituen, argitan blaiturik eta garbi-garbi; lan horiek osatzen dute bere ibilbideko faserik errotikoena, gupidagabea, eta 1960ko hamarkadan AEBko artean sortzear zen estilo minimalistaren aurrekariak izan ziren. **Anna Hiddleston-Galloni**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Georgia O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe*, New York, The Viking Press, 1976; berredizioa: New York, Penguin Books, 1988, or. Gabe.

2. *Georgia O'Keeffe: Art and Letters*, Jack Cowart eta Juan Hamilton (ed.), Washington, D. C., National Gallery of Art/Boston, New York Graphic Society Books, 1987, 147. or.

BARBARA HEPWORTH

1903, Wakefield, Yorkshire (Erresuma Batua) – 1975, St Ives, Kornualles (Erresuma Batua)

Barbara Hepworth artistarentzat, honako forma hauek ziren denetan garrantzitsuenak: forma bakarra (paisaian ageri den figura), bi formak ("elkarren ondoan dauden izaki bizidunen arteko samurtasuna", artistaren beraren hitzetan), eta forma itxia, hala nola obaloa, esfera edo forma zulatua —azken horrekin lotu ohi dugu artista—[1].

Royal College of Art eskolan ikasi zuen, Londresen; ondoren, Italiara joan zen Hepworth, non ikasketak egin baitzituen orobat. Londresera itzulirik, John Skeaping-ekin ezkondu zen, zeina eskultorea baitzen, Hepworth bezala, eta harekin aritu zen lanean eta erakusketak egiten. Hepworthek sona lortu zuen berehala, tailatze zuzenak egiten iaioa zelako, tradizio modernoan sustraituriko praktika bat. 1930eko hamarkadan, Hampstead deritzon auzoan bizi izan zen, eta bertan egin zuen lan; 1932tik aurrera, berriz, Ben Nicholson margolariarekin partekatu zuen estudioa, zeinarekin ezkondu baitzen 1938an.

Hepworthen lehen *Forma zulatua* (*Pierced Form*) 1932. urtekoa da, eta, lehen aldiz aurkeztu zuenean, *Abstrakzio* izendatu zuen (*Abstraction*): eskultura biomorfo bat da, eta abstraktua hein txiki batean. 1934–1935 urteen bitartean sortu zituen Hepworthek eskultura guztiz abstraktuak lehen aldiz, hirukiak izan eta gero. Obra horiek, purutasun formal handikoak, estu lotuta daude Nicholsonek garai berean egin zituen obrekin: erliebe zuri nabarmenak. Parisera joanda, hirian bizi ziren margolarietako batzuk ezagutu zituen —Pablo Picasso, Georges Braque, Constantin Brancusi, Jean Arp eta Piet Mondrian—, eta haien eraginak susperturik, abstrakziora jo zuen. Abstraction- Création taldean sartu zen, Nicholsonekin batera, eta biak ala biak funtsezko eragileak izan ziren hogeita hamarreko hamarkadan Londresen piztu zen nazioarteko mugimenduan —arte abstraktuari zegokion—, eta mugimendu horren aldizkari bereizgarrian: *Circle. International Survey of Constructive Art* (1937). Bikotearen bultzadaren eraginez, Londresen ezarri zen Mondrian 1938an, bi artistengandik hurbil.

Hepworthek eta Nicholsonek alde egin zuten hiriburu ingelesetik, eta St. Ives herrira joan ziren bizitzera, Kornuallesera, 1939ko gerra piztu atarian. Herri horretan, hain zuzen ere, artista abstraktuen komunitate bat ezarri zen, eta bikotearen laguntza jaso zuten. Hepworth bera St. Ivesen geratu zen bizi osoan, inspirazio-iturri sakon bat aurkitu baitzuen eskualde horretako paisaietan, historiaurreko aztarnaz beteak baitaude. *Emakumeak abstrakziogile* erakusketa honetan, 1940ko hamarkadan egindako eskultura-sorta bat ikus daiteke, besteak beste Hepworthen ibilbideko garrantzitsuenetako batzuk: forma huts obalatuak dira, zeinak zulatuak izan baitira beren barreneko espazioak erakuts ditzaten; zenbait sakonunetan, koloreak agertzen dira. Ondoren, formatu handiko lan batzuk egin zituen artistak; aipagarriak dira, esaterako, Guareako egurrarekin egindako eskultura-sorta bat, brontzezko pieza itzel bat, *Forma bakarra* izenekoa (*Single Form*, 1961–64), zeina Nazio Batuen egoitzaren parean baitago, New Yorken; eta beste eskultura-multzo bat, *Gizonaren familia* izenekoa (*The Family of Man*, 1970).

Hepworthen iritziz, elkarren osagarriak ziren ikuspegi femeninoa eta maskulinoa. Ez zitzaion gustatzen emakume artistei soilik eskainitako erakusketa kolektiboetan parte hartzea, *sculptress* terminoa gutxiesten zuen (eskultoresa), eta bere lanak merituaren arabera aintzat har zitezela nahi zuen. Sophie Bowness

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. 1954ko testua, hemen aipatua: Sophie Bowness (ed.), *Barbara Hepworth: Writings and Conversations,* Londres, 2015, 95. or.

CERCLE ET CARRÉ TALDETIK ABSTRACTION-CRÉATION

FANNY DRUGEON

1920ko hamarkadan, abstrakzioa defendatzen zuten zenbait artista kokatu ziren Parisen; Piet Mondrian eta Theo van Doesburg, adibidez, 1923an. Beste batzuek formazio bila jo zuten hirira, Académie Scandinave, André Lhote edo Fernand Léger akademia pribatuetara, kasurako. Horietako asko, emakumeak. 1925ean, abangoardiako nazioarteko lehen erakusketa handia inauguratu zen, *L'art d'aujourd'hui*, 1930ean Cercle et Carré taldea izango zenaren aurrerapen bat, emakumeen presentzia urriarekin. Hala ere, 1926ko uztailaren 1ean, adibidez, Léonce Rosenberg galeristak Légerri idatzi zion, haren ikasleek Galerie d'art contemporain-en aurkeztutako erakusketarengatik zoriontzeko; bereziki nabarmendu zituen, gainera, bi ikasle, lan abstraktu banaren egile: Marcelle Cahn eta Franciska Clausen[1].

Cercle et Carré taldetik Abstraction-Création elkartera, Surrealismoaren aurkako giro batean, Abstrakzio Geometrikoaren praktika era maskulinoan defendatu zen[2], hainbat eskolaren arteko norgehiagokak lagunduta[3]. Lehen taldea Joaquín Torres-García margolariak sortu zuen, 1929an, eta hari Michel Seuphor batu zitzaion ondoren. 1930eko apirilean, Van Doesburg artistaren inguruan, Art Concret jaio zen; haren sorrera-manifestuaren arabera, artistak "gogoan sortu behar du artelana, hura gauzatzen hasi aurretik". Azkenik, 1931ko otsailean, Abstraction-Création elkarteak berretsi egin zituen nolabait eztabaidak, nazioarteko abangoardiaren korronte ez-figuratibo nagusiak bata bestearekin lotzean. Izen bereko aldizkariaren lehen alean, 1930eko martxokoan, honela zioen Michel Seuphorrek: "Hausnartzeko behar beste denbora hartu ondoren, zirkulua eta karratua proposatzen ditut taldearen ezaugarri bezala. Hori da, nire uste, gauzen osotasuna irudikatzeko ikurrik soilena. Mundu arrazionala eta mundu sentsoriala, antzinako Txinako sinbolismoaren Lurra eta Zerua, geometria zuzena eta geometria lerromakurra, gizona eta emakumea, Mondrian eta Arp"[4]. Lehen talde-erakusketa 1930eko apirilaren 18tik maiatzaren 1era egin zen, Parisko Galerie 23an. Parte hartu zuten 46 artisten artean, hamar emakume zeuden —Ingibjörg H. Bjarnason, Marcelle Cahn, Nadia Chodasiewicz-Grabowska (gerora Nadia Léger izenez ezaguna), Franciska Clausen, Alexandra Exter, Vera Idelson, Nechama Szmuszkowic, Sophie Taeuber-Arp, Adya van Rees eta Wanda Wolska—, katalogoko 130 obretatik 30 egin zituztenak. Aldizkarian ere parte-hartze txikia izan zuten. Lehen zenbakian, Adya van Rees herbeheretar ehungintza-artistak eta Vera Idelson margolari errusiarrak testu labur bana idatzi zuten, eta Alexandra Exterren ballet-dekoratu bat erreproduzitu zuten. Bigarren alean, Idelsonek sakon eta zabal aztertu zuen "Antzerki modernoaren inguruko arazoak" zirela-eta egina zuen hausnarketa, eta bere jantzietako baten erreprodukzio bat eta Florence Henriren eta Sophie Taeuber-Arpen argazki bana ere sartu zituen. Azken alean, Arpek Café Aubette-rako egindako lanaren ikuspegi bat erreproduzitu zen soilik. Hainbat artistek agerian utzi zuten taldeko giro misoginoa, eta haien artean Clausenek eta Cahnek bakarrik aipatu zituzten izandako harreman teorikoak[5]. *Cercle et Carré*

aldizkariaren lehen zenbakian, Michel Seuphorrek hierarkizazio nabarmen bat egin zuen: "Edertasun naturalak (emakumeak) adeitasunez hartzen gaitu eskutik, eta materiaren altzora eramaten; eta, aldiz, benetakotasunaren erakarpenak (gizonak) pentsamendura bultzatzen gaitu, eta abstrakziora igotzen".

Seuphorren gaixotasunaren ondoren, Cercle et Carré taldea gain behera etorri zen, baina hamar bat artista, eta Van Doesburgen Art Concret-en ibilitako beste bi, Abstraction-Création-era batu ziren, Auguste Herbinek, Jean Hélionek eta Georges Vantongerlook 1931ko otsailaren 15ean sortu zuten elkartera. Taeuber-Arpez gain (1934an erretiratu zen, ez zegoelako ados elkartearen politika sobera kuantitatiboarekin), hauek ere parte hartu zuten adierazpenetan: Sonia Delaunay, Laure Garcin, Florence Henri, Barbara Hepworth, Irlandako modernotasunaren aitzindari Evie Hone eta Mainie Jellett, Katarzyna Kobro, Hannah Kosnick-Kloss, Marlow Moss (Mondrianen bidez sartuta) Alexandra Povórina eta Paule Vézelay. Hala ere, erakusketetan eta aldizkarian —bost zenbaki 1932tik 1936ra bitartean—, emakumezkoak gizonezkoak baino askoz gutxiago izan ziren beti, eta zuzendaritza-batzordean ez zen inoiz emakume bakar bat ere izan.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. "Emakumeek, uztarpetik askatzean, gizateria aberasten dute balio gehigarri eta ustekabekoekin. Horren froga berri bat dugu zure akademiaren erakusketa. Izan ere, bi artista interesgarrienak, nire uste apalean, bi emakume dira: Clausen andereñoa eta Cahn andereñoa". (Leonce Rosenbergek Fernand Legerri egindako gutuna, 1926ko uztailaren 1ekoa, Centre Pompidou/MNAM-CCI/Bibliotheque Kandinsky/Fonds Leonce Rosenberg – Galerie L'Effort moderne).

2. Ikus, bereziki, Maria Lluisa Faxedas, "Women Artists of Cercle et Carre: Abstraction, Gender and Modernity", *Woman's Art Journal*, 36. libk., 1. zk., 2015eko udaberria/ uda, 37–46. or.

3. Ikus *París 1930: arte abstracto-arte concreto, Cercle et Carré*, Valentzia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1990, eta *Abstraction Création 1931–1936*, erak. kat., Munster, Westfalisches Landesmuseum fur Kunst und Kulturgeschichte, 1978 (kat. elebiduna, aleman-frantses).

4. Aldizkariaren hiru zenbakiak 1994an berrargitaratu zituen Jean-Michel Placek. — **5.** Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1984, 72. or.

5. Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1984, 72. or.

MARLOW MOSS

1889, Londres (Erresuma Batua) - 1958, Penzance, Cornualles (Erresuma Batua)

Marjorie Jewell Mossek St John's Wood School of Art eskolan izena ematea erabaki zuen 1916an, eta ordura arteko ikasketetan izandako hezkuntza-ingurune kontserbadore aberatsetik aldendu zen horrela. Hurrengo urtean, Slade School of Art eskolan matrikulatu zen, baina bertan behera utzi behar izan zituen hango ikasketak 1919an, depresio larri baten eraginez, eta Cornuallesen babestu zen. Londresera itzuli zenean, familiarekiko harremanak eten, genero neutroko izen bat aukeratu (Marlow), ilea larru-arras moztu, eta gizonezko arropaz janzten hasi zen.

Garai hartan, British Museumen orduak eta orduak ematen hasi zen artista, heziketan zituen hutsuneak nolabait osatzeko. Ekonomikoki independentea zen 1917an osaba hil zitzaionetik, eta denboraldi batzuetan Penzancen bizi ohi zen, non egin baitzituen lehen urratsak eskulturan; aurrerago, 1926an, Parisen finkatu, eta Fernand Léger akademia modernoan sartu zen.

Piet Mondrianen obra ezagutu zuen, baita holandar pintorea bera ere, aurrez aurre, eta elkarrizketa emankorrak izan zuen harekin 1929 eta 1938 artean; harreman hark eraginda bat egin zuen Neoplastizismoarekin. Moss bere konposizioak senez asmatzen eta lege geometrikoetan oinarrituta erregelaz eta konpasaz marraztutako irudien bidez gauzatzen hasi zen orduan. 1930ean, lerro bikoitza txertatu zuen bere konposizioetan, haiek dinamizatzeko, eta handik bi urtera Mondrianek bere egin zuen berrikuntza hura.

1935etik aurrera, koloretako hariez, lehenik, eta sokez, ondoren, ordezkatu zituen gainazal lau beltzak, eta monokromo zuriak landu zituen. Paris eta Gauciel (Normandia) artean bizi izan zen, eta Sobreindependenteen Saloian parte hartu zuen; Abstraction-Création taldearen sortzaileetako bat izan zen, eta arte abstraktu edo konstruktiboari loturiko ekitaldi handietan parte hartu zuen, hala nola Basileako *Konstruktivisten* erakusketan, 1937an.

1939an, Groot Valkenissera joan zen (Zeelanda), etxe bat baitzuen han bere bikotekide Antoinette J. Nijhoff holandar idazleak. Eta egurrezko erliebe batzuk eskatu zizkion hango arotz bati. Judua, homosexuala eta britainiar herritarra izanik, gudaroste alemanak Herbehereak okupatu ondoren handik ihes egin behar izan zuen, bakarrik.

1941ean Cornuallesen finkatu zen, Lamornan. Han, arkitekturako eskolak hartu zituen eta bere lehen eskulturak sortu zituen, Max Bill, Jean Gorin eta Georges Vantongerlooren obren hurbilekoak batzuk. Bonbardaketen eraginez, galdu egin ziren Mossen gerra aurreko mihise gehienak, Gaucielen gordeta zituenak, baina artistak bere zenbait konposizio berregin zituen.

1951an, Paule Vézelayk gonbidatuta, Espace taldean sartu zen, eta abstrakzioari buruzko zenbait talde-erakusketatan parte hartu zuen. Hannover Galleryk Mossi buruzko bakarkako bi erakusketa antolatu zituen, 1953an eta 1958an.

Ez zuen harremanik izan St Iveseko artistekin, ezta Victor Pasmoreren Londresko zirkulukoekin ere, eta, hala, haren obra salbuespen kontinentala bihurtu zen garai hartako britainiar abstrakzioaren barruan. Mossen arabera, "elementu abstraktua presente dago artelan handi orotan; ezaugarri hori da, hain zuzen ere, obra bere garaitik haratago daramana [...] elementu inpertsonala, zeinak eusten baitio artistaren nortasun aginduzkoegiari"[1], baina ikerketa feministetan egindako aurrerapenei zor die arte modernoaren aitzindari gisa lortutako ospe berantiarra. Anne Montfort-Tanguy

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. "The abstract element is in every great work of art, it is precisely this quality that carries it beyond its own epoch [...] it is the impersonal element, holding in check the all too assertive personality of the artist", Marlow Moss, eskuizkribua, Nijhoff/Oostheok bilduman kontserbatua (Zürich), hemen errepr.: Lucy Howarth, *Marlow Moss (1889–1958)*, doktore-tesia, Sam Smilesek zuzendua, Plymoutheko Unibertsitatea, 2008ko abendua (3. lib., 3. eranskina, 2ii gehigarria).

VERENA LOEWENSBERG

1912, Zürich (Suitza) – 1986, Zürich (Suitza)

Verena Loewensberg Basileako Arte eta Lanbide eskolako ikaslea izan zen 15 urterekin; hain zuzen ere, ehungintza, marrazkia eta kolorearen teoria landu zituen eskola hartan. 1929an, balleteko eskolak hartu zituen Zürichen. 1934an adiskidetasunezko harreman bat hasi zuen, luze iraun zuena, Max Billekin eta haren emazte Biniarekin —argazkilaria, Lucia Moholonyren ikaslea—. 1935ean, Billi esker, Abstraction-Création taldearen inguruan zebiltzan artistekin harremana egin zuen Parisen, eta Georges Vantongerloo ezagutu zuen; funtsezko harremana izan zen hura Loewensbergentzat.

1930eko hamarraldiaren hasieran, marrazki figuratiboak nahiz abstraktuak egin zituen. 1936ko *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* [Suitzar pinturaren eta eskulturaren gaur egungo problemak] erakusketan parte hartzeko gonbita jasotzen emakume artista apurretakoa izan zen; Züricheko Kunsthausen aurkeztu zuten erakusketa hura, eta funtsezkoa izan zen suitzar arte modernoarentzat. Sophie Taeuber-Arp baino belaunaldi bat geroagokoa izan arren (1889an jaioa baitzen hura), haren antzeko prestakuntza jaso zuen —ehunen diseinua eta balleta—, eta pentsamendu irekia izan zuen, hark bezalaxe. 1937an, Allianz taldea sortzen parte hartu zuen (talde sortzaileko emakume bakarra izan zen); suitzar artista modernoak elkartu zituen talde hark, eta haren kide izan ziren, besteak beste Taeuber-Arp eta Meret Oppenheim.

"1936an, koadro konkretuak margotzen hasi nintzen, eta harrezkero ez naiz gelditu"[1]. Askoz ere aurrerago, zera adierazi zuen: "Obsesionatuta nengoen nire arazo plastikoekin"[2]. Oso elkarrizketa gutxi egin zizkioten Loewensbergi, eta haren inongo adierazpenetan ez da ageri Züricheko Konkretuak (Zürcher Konkreten) taldeko laukoteko artista gisa edo emakume bakar gisa egindako lanaren berri. Ez zuen teoria artistikorik aditzera eman: Max Bill eta Richard Paulen esku utzi zuen manifestuak idazteko eta teorizatzeko ardura. Konposizio-molde xehe eta egituratua erabiltzen zuen arren, Camille Graeserren antzera, askatasun formal eta kromatiko poetikoagoak eta ia musikalak aitortu zizkion bere buruari.

Loewensbergen obraren katalogo arrazoituan, 1944ko data du haren lehen olio-pinturak, eta, harrezkero, Arte Konkretuaren protagonista erabatekoen artean nabarmendu zen. 1960–63 inguruan inflexio-puntu bat gertatu zen Loewensbergen ibilbidean; hirurogeita hamarreko urteetan, Arte Konkretuaren kanonetatik haratago hedatu zen haren pintura. Hala, haren koadroek —bi kolore monokromora mugatuak, maiz— harrezkeroko haren lana Kolore Eremuen Pinturarekin eta Minimalismoarekin lotzeko bidea ematen dute. Loewensbergen ekoizpenean beti nabarmendu bazen ere kolorearen zentzu zorrotza, lan berantiarretan kolorista bikain gisa agertu zen Abstrakzio Geometrikoko ordezkarien artean.

1970eko hamarkadaren amaierara arte, Arte Konkretua izan zen nagusi Züricheko eta Suitzako artearen esparruan. Bill, Graeser eta Lohse haren lankide gizonezkoei bai, baina Loewensbergi sekula ez zioten eman Züricheko hiriaren Arteen Saria (Kunstpreis). **Beat Wismer**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Verena Loewensberg, 1976an Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA) erakundeak aurkeztu zion galdetegiari erantzunez, Verena Loewensbergi buruzko dokumentazioa, SIK-ISEA, Zürich.

2. V. Loewensberg, hemen aipatua: Margit Weinberg Staber, "V. Loewensberg – Protokoll über ein Gespräch mit der Malerin/V. Loewensberg – Notes from a conversation with the painter" (1977ko maiatzean grabatutako elkarrizketa), Éditions Médiak argitaratutako karpetan, Neuchâtel, 1979, 4. or.

“SORMENEZKO ARGAZKIGINTZA” TEXAS WOMAN’S UNIVERSITY-N[1]

JULIE JONES

1962an, Carlotta M. Corpron argazkilari eta irakasleak “Light as a Creative Medium” artikulua argitaratu zuen *Art Education* aldizkarian[2]. Bertan, argazkigintzari buruzko bere ikuspegia emateaz gain, Dentongo Texas Woman’s University-n ematen zuen irakasgaiaren (“sormenezko argazkigintza”) pedagogia azaltzen zuen. Aztertu, modelatu, eraldatu eta islatu beharreko lehengaitzat zeukan berak argia. Argazkigintzaren planteamendu esperimental eta aske baten alde egiten zuen. Haren ustez, argiak bakarrik berma zezakeen emaitzen originaltasuna. Beraz, gai figuratiboak bigarren mailan utzita, abstrakzio formalari eman zion lehentasuna, artikulu hau ilustratzen duten ikasleen argazki-sorkuntzek erakusten duten bezala.

1935ean, Texas Woman’s University-ra iritsi berri, diseinuari, publizitateari eta artearen historiari buruzko eskolak eman zituen. Handik gutxira, argazkigintza-ikastaro bat martxan jartzeko eskatu zion zuzendaritzak. Argazkigintzaren oinarriak menderatzen ez zituenez, 1936ko udan hobekuntza-ikastaro batzuk egin zituen Los Angeleseko Art Center Schoolen.

Woman’s University-k bazituen, XX. mendearen hasieran sortu zenetik, irakaskuntza tekniko eta zientifikoetan erabiliak izateko argazkigintza-tresna batzuk, baina Corpron iritsi arte ez zen ezarri benetan baliabide horren planteamendu pedagogiko eta artistikoa. Unibertsitateko Arte Saileko zuzendari Mary Marshallek erabateko babesa eman zion ikaskuntza-adar berri hori. 1910eko eta 1920ko hamarkadetan, Marshallek arte-ikasketak eginak zituen New Yorken —garai hartako arte-sorkuntzaren erdigunean—, Pratt Instituten eta Columbian. Chicagoko New Bauhaus/Institute of Design zentroan ere ibilia zen, eta han ezagutu zuen László Moholy-Nagy, bertako zuzendaria eta Alemaniako Bauhauseko irakasle izandakoa[3].

Woman’s University-ra iritsi zenetik, 1948an joan zen arte, Marshallek Arte Saila modernizatzen laguntzen jardun zuen denbora guztian. Bere eskoletan, arreta gehiago eskaintzen zitzaion “arlo artistikoari eta gizabanakoaren garapenari”, adibidez, teknikari berari baino[4]. Marshallen zuzendaritzapean, diplomatura-ikasketak eskaini ziren hainbat alorretan: pintura, zeramika, ehun-gaien diseinua, barrualdeko dekorazioa, ilustrazioa, publizitate-diseinua eta argazkigintza[5].

Marshallek gogotsu babesten zuen bitarteko horren erabilera. Corpronek gogoraraztzen duenez “[...] mundu guztiak egin beharko lituzke argazkilaritza-ikastaroak, mundua leku zirraragarri gisa ikusten ikasteko”[6]. 1968ra arte, Corpronek berak zuzendu zuen ikastaroa, ikerketa-lanak egiten jarraitzeari utzi gabe. Estudioan zein kanpoan ateratzen zituen argazkiak, eta hasieratik bertatik sentiberatasun berezia erakutsi zuen forma abstraktuekiko eta argiaren eta itzalaren arteko aurkakotasun-jokoak sortutako

espazio-sentsazioarekiko. Gainera, esposizio anizkoitzarekin, solarizazioarekin, negatiboarekin eta ikuspegi ez-konbentzionalekin esperimentatu zuen.

Moholy-Nagy eta György Kepes ezagutzea erabakigarria izan zen berarentzat (1942ko udan ezagutu zuten lehen, Dentonen argazkigintza-lantegi bat zuzentzera gonbidatu zutenean, eta 1944an bigarrena): ordutik aurrera, fotogramen edo kamerarik gabe egindako argazkien azterketa funtsezkoa bilakatu zen haren eskoletan, *lightmodulator* edo argi-moduladorearekin egindako esperimentuak bezala: argi-moduladorea kaxa bat da, hainbat puntutan zulatua, eta barruan hainbat objektu izaten dituena, angelu desberdinetatik eta argi-iturri desberdinak erabiliz argazkiak egiteko.

Alison D. Stauverrek Corpronen pedagogiari eskainitako unibertsitate-lan batean adierazten duen bezala, "argazkigintzaren irakaskuntzaren historiako une garrantzitsu eta berezi bat" izan zen hura, lehen aldia zelako "emakumeentzako eskola batean lanean ziharduen emakume argazkilari batek, argazkilaritzaren oinarriak eta teknikak ez ezik, esperimentazioa, abstrakzioa, adierazpen indibiduala eta sormen-aukerak erakusten zizkiela bere ikasleei"[7]. Eta hori dena herrialdeko zentro artistiko garrantzitsuetatik urrun gertatzeak are balio handiagoa ematen zion gertaerari.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Unibertsitate honek izena hainbat aldiz aldatu duenez, 1957tik daukana hartu dugu guk: Texas Woman's University.

2. Carlotta Corpron, "Light as a Creative Medium", *Art Education*, 15. libk., 5. zk., 1962ko maiatza, 4–7. or.

3. Michael Ennis, "Lady on the Edge", *Texas Monthly*, 1983ko uztaila, 148. or.

4. C. Corpron in *Recollections, Ten Women of Photography*, Margaretta K. Mitchell (ed), erak. kat., New York, International Center of Photography/The Viking Press, 1979 , 49. or.

5. Ikus Jo Williams, *Pioneer Modernism, TWU Women Artists, 1920s-1970s*, Denton, Center for the Visual Arts, 2010.

6. C. Corpron en *Recollections*, *op. cit.*, 49. or.

7. Alison D. Stauver, "The Photographic Instruction of Carlotta M. Artist and Teacher", doktore-tesia, City College of the City University of New York (CUNY), 2014, 2. or. Corpronen irakasle-lanari buruz, ikus halaber Christian John Gerstheimer, *Texas Bauhaus: The photographs of Carlotta Corpron, Barbara Maples, Ida Lansky*, erak. kat., El Paso (TX), El Paso Museum of Art, 2006.

CARLOTTA CORPRON

1901, Blue Earth (MN, AEB) – 1988, Denton (TX, AEB)

Carlotta M. Corpron Minnesotan jaio zen, baina Indian egin zituen ikasketak, britainiar barnetegietan, harik eta 19 urte zituela AEBra itzuli zen arte. Han, arteko ikasketak egin zituen, eta irakasle gisa lan egin zuen, Alabamako Woman's Collegen lehenik (1926–28), Cincinnatiko Unibertsitatean gero (1928– 35) eta Dentoneko Texas Woman's Universityn azkenik (1935–68).

Diseinu, publizitate eta artearen historiako irakaslea izan zen, eta irakaskuntzan "argazkilaritza kreatiboa" —ingurunearen ikerketan oinarritua— landu zuen lehenengoetakoa: "Oso gaztetatik, ezkontzeari buruz baino gehiago nire karrerari buruz pentsatzera adoretu ninduen amak. [...] Ez naiz sekula ezkondu, ezta inoiz gogorik izan ere. Aske sentitzen nintzen, mugimendu feminista baino askoz ere lehenago"[1].

Corpron baliagarritasuna bilatuz praktikatzen hasi zen argazkilaritza (bere eskoletarako lagungarri gisa), baina berehala sortu zitzaion ingurune hark eskaintzen dituen adierazpen-aukerekiko interesa, abstrakziorako joera bereziki nabarmenaz. 1940ko hamarkadaren hasieran, László Moholy-Nagy eta György Kepes ezagutu zituen; Chicagoko New Bauhaus/Institute of Designen eskolak ematen ari ziren, eta akuilu gertatu ziren Corpronen planteamendu esperimentalerako.

Argiak liluratuta, zeina lantzen baitzuen lehengai modura, biderkatu egin zituen solarizazioak, marrazki argitsuak, handigailuan negatiboak gainjartzeak eta ispilu, prisma, paper ebaki, kristalezko kubo edo veneziar errezelak erabili zituen askotariko objektuen gainean (oskolak, moldurak, arrautzak...) argia errefraktatzeko, deformatzeko eta islatzeko, haiei argazkiak atera aurretik.

Corpron bakartuta zegoen geografikoki, baina haren obrak, garai hartan argazkilaritzak izan zuen garapen-mailarekin bat, aitortza lortu zuen 1940ko hamarkadaz geroztik. Bakarkako erakusketa batzuk egin zituen, eta argazkilaritzaren esparruko abstrakzioari buruzko erakusketa nagusietan parte hartu zuen, bereziki MoMak antolatutakoetan —hala nola *Abstraction in Photography* (1951)—.

Gainera, argazkiak argitaratu zituen garai hartako argitalpen ospetsuenetan: esate baterako, Kepesen *The Language of Vision* (1944), Moholy-Nagyren *Vision in Motion* de (1947), Katherine Kuhen *Art Has Many Faces* (1951) edo Ladislav Sutnarren *Design for Point of Sale* (1952). Hirurogeiko hamarkadatik aurrera, Marcuse "Cusie" Pfeifer galerista izan zuen agente New Yorken, eta honako erakusketa hauetan parte hartu zuen: *Women of Photography – An Historical Survey* (San Francisco Museum of Art, 1975) eta *Recollections: Ten Women of Photography* (International Center of Photography, New York, 1979). **Julie Jones**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Carlotta Corpron, hemen aipatua: *Recollections: Ten Women of Photography*, Margaretta K. Mitchell (arg.), erak. kat., International Center of Photography, New York/New York, The Viking Press, 1979, 50. or.

IDA LANSKY

1910, Toronto (Kanada) – 1997, Dallas (TX, AEB)

Ida Lansky, sortzez kanadarra, New Yorken finkatu zen 1928an, eta, New Yorkeko Unibertsitatean, Brooklyn Jewish Hospitalen eta Cornelleko Unibertsitatean ikasketak egin ondoren, Osasun Publikoko diploma eskuratu zuen. Dentonera aldatu zen, Texasera, eta bost urtez aritu zen Dentoneko Texas Women's Universityn ikasten (1954–59 bitartean), unibertsitate haren Visual Art Studies Program programaren barruan.

Argazkilaritzan espezializatu zen Carlotta Corpronekin. László Moholy-Nagy eta György Kepesek Chicagoko New Bauhausean egindako irakaspenen tradizioari jarraituz, Corpronek lehengai gisa interpretatu zuen argia, eta ingurunearen planteamendu esperimentala sustatu zuen (fotogramak, distortsioak, solarizazioak, fotomuntatzeak...).

Andreas Feiningerren eta Heinz Hajek-Halkeren irudien eraginpean, halaber, gaia bigarren mailan uzten duten irudiak landu zituen Lanskyk: haren obra batzuk figuratibotzat hartzen jarrai baliteke ere —batzuetan, izenburuaren laguntzaz ezagutzen dira leihoa, uraren islak, objektuak edo arkitektura elementuak—, abstrakzioaren aldeko apustua egiten du artistak ia beti.

Argi-itzalen jokoak interesatzen zaizkio, batik bat. Hautu hori bereziki nabarmentzen da fotomuntatzeen eta fotogramen sailetan —argazkilaritzako tresnarik gabe egindako irudiak—, non eraikitzen baititu askotariko konposizioak objektuen bidez (arropa esekitzeko pintzak, amianto-hautsa...), objektuak paper fotosentikorraren gainean jarriz. Orobat egin zituen argazki harrigarriak irudia errebelatzean argazki-emultsioa erretikulatuz.

Ikasketak amaitutakoan, 1959an, haren lanari buruzko erakusketa monografikoa egin zuen San Frantziskoko Gateway Galleryk (*Camera Abstractions by Ida Lansky*). Eta, urte hartan bertan, Henry Holmes Smith argazkilariak Indianako Estatu Unibertsitateko Art Center Galleryn (Bloomingtonen) antolatutako *Photographer's Choice* erakusketan ere parte hartu zuen. Carlotta Corpron, Minor White, Clarence John Laughlin, Ansel Adams, Frederick Sommer, Harry Callahan, Van Deren Coke eta garai hartako argazkilaritzaren esparruko beste irudi ospetsu batzuen argazkiekin batera egon ziren ikusgai Lanskyren esperimentuak.

Azken erakusketa 1960an egin zuen, Dallasko Black Tulip Galleryn (*Photographs by Ida Lansky*). Harrezkero, argazkilaritza alde batera utzi, eta liburuzaintzako ikasketak hasi zituen Texas Women's Universityn. Ibilbide laburra egin zuen argazkilaritzan, beraz, baina Ipar Amerikako eta Europako hainbat bilduma pribatutan jasota daude haren argazki-abstrakzioak, baita erakunde publikoetan ere, honako hauetan besteak beste: Amon Carter Museum of American Art (Forth Worth, TX), El Paso Museum of Art (Dallas) eta New Yorkeko Liburutegi Publikoa. **Julie Jones**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

BARBARA MAPLES

1912, Temple (TX, AEB) – 1999, Dallas (TX, AEB)

Barbara Maples Templen jaio zen, eta Arte Plastikoetako ikasketak egin zituen Mary-Hardin Baylor Unibertsitatean, Beltonen (Texas), 1933an, eta, aurrerago, Columbian (New York), 1939an. Lawrence Barretten ikaslea izan zen Colorado Springs Fine Arts Center ikastegian. 1930eko hamarkadaren hasieratik, eskolak eman zituen Templeko eta Dallasko zenbait ikastetxe publikotan, eta, aurrerago, Dallas Museum of Fine Arts Schoolen, 1940tik 1954ra. Dallasko Southern Methodist Universityko Irakaskuntza Artistikoen Sailaren zuzendaria izan zen 1965etik 1978ra.

Pintore, grabatzaile eta zeramista peto-petoa izan zen Maples, eta hirurogeiko hamarkadaren erdialdera argazkilaritzako ikasketak hastea erabaki zuen, bere eskoletarako diapositibak lortzeko xedez. Modu informalean bada ere, Carlotta Corpronek —garai hartan Dentoneko Texas Woman's Universityko irakasle baitzen— argazkilaritzaren oinarriak irakatsi zizkion, eta bere planteamendu esperimentala nahiz abstrakziorako interesa transmititu zizkion, László Moholy-Nagyk eta György Kepesek 1930eko eta 1940ko hamarkadetan Chicagoko New Bauhauseanen emandako irakaspenekiko zuen mirespenaren eraginpean.

Maplesek irudi oso grafikoak landu zituen, kontraste bizikoak. Aurre-aurreko lehen planoen koadratzeak erabiltzen ditu, eta intentsitate handiz argitzen dituen gaiak. Baliabide horiek aukera ematen diote argi-itzalen jokoak indartzeko eta bere irudiei sakontasun sentsazioa atxikitzeko. Zuzeneko erreferentea bigarren mailan gelditzen da. Lausotze hori bereziki ikusgarria da haren irudi abstraktuenetan, alanbre kiribilduez, lumez edo kez egindakoetan

Gainera, erregulartasunez praktikatzen du fotogramaren teknika, argazki-kamerarik gabe ateratako irudia, objektuak jarriz —plastikozkoak, maiz— paper fotosentikorrean. Maplesek argazki harrigarriak lortu zituen, halaber, ura eta olioa kristalezko bi xaflaren artean konprimatuz.

Ez zituen bere irudiak jendaurrean erakutsi 1990era arte; hain zuzen ere, Dallasko Allen Street Galleryk *Photographic Abstractions: Barbara Maples & Carlotta Corpron* erakusketa antolatu zuen arte. Haren obrak bilduma pribatu askoren parte dira, eta orobat kontserbatzen dira Texasko museo batzuetan, hala nola Dallas Museum of Art eta El Paso Museum of Art museoetan. Maplesen argazkilaritzako obra xumea bada ere —corpusari eta ikusgarritasunari dagokienez—, Texas Woman's Universityn Corpronek emandako irakaspenen esparruan egin zituen esperimentuak Chicagoko New Bauhausek sortutako formaren eta teoriaren adibide aipagarria dira Estatu Batuetan. **Julie Jones**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

MARY ELLEN BUTE

1906, Houston (TX, AEB) – 1983, New York (NY, AEB)

Mary Ellen Bute, Estatu Batuetako zinemako abangoardiaren aitzindaria, funtsezko artista izan zen haren historian. Hain zuzen ere, AEBko zinema abstraktuko lehen zinemagile emakumezkoa izan zen, 1930ean, eta aitzindaritzat hartua da, halaber, ikonografia elektronikoarekiko esperimentazioan. Harengan eragin nabarmena izan zuten Joseph Schillinger musikagile eta teorialariarekin eta Theremin errusiar ingeniari eta asmatzailearekin izandako topaketek, Vasily Kandinskyren obrak eta Oskar Fishingerren zinemak, eta, eragin haietatik abiatuta, ikasketaz argiztapen-teknikari zen margolari honek erritmo bisualen eta soinu-erritmoen sintesi bat egiteko aukera ikusi zuen irudi mugimendudunean.

Argia, forma, mugimendua eta musika erabiliz enkoadratzearekin elkarreragiten duten elementu dinamiko modura, Butek bere ingurunearen propietate sinestesikoa ikertu zituen bere filmetan, musika bisual berri baten oinarriak formulatzeko.

Tarantella, 1940an sortua zinemagilearen beraren jatorrizko marrazki sorta batetik abiatuta, haren ikerketa plastikoen luzapena izan zen; hain zuzen ere, kolorearekiko esperimentaziorako luzapena. Animaziozko film hura, zeinaren izenburua baitator Italia hegoaldeko herri-dantzaren izenetik, forma abstraktuen eta geometrikoen errepertorio baten bilgune da (diskoak, lerroak, triangeluak...), zeinak mugitzen baitira aske, uniformeki koloreztatutako hondo batzuetan, Edwin Gerschefskiren konposizio musikal baten erritmoan.

Butek matematikarekiko eta teknologia berriekiko interes bizia baitzuen, animaziozko teknika tradizionalen eta elektronikoki sortutako konposizioaren arteko hibridazio ordura arte ezezaguna egin zuen *Abstronic* (1952) filmean. Osziloskopioa, Bell laborategietan fabrikatua, tresna ideala da, Buteren aburuz, efektu bisualen gaineko bere ikerketetan sakontzeko: "argi-arkatz benetakoa", esan zuen. Zinemako film batean fotografiatuta, atzealdea betetzen duten konposizio abstraktuen sorta batean inprimatuta erreproduzitzen dira seinale elektrikoaren distortsioak. Gai horiek, zeinak dinamizatzen baitute planoaren gainaldea beren uhindura elektrikoekin, Aaron Coplanden eta Don Gillisen doinu musikal alai eta arinen arabera mugitzen dira.

Aitzindaria eta erabakigarria izanik ere, Buteren obra abangoardiako zinemaren historiak ahantzita egon da urteetan. 1940tik aurrera New Yorkeko MoMara gonbidatutako emakumezko zinemagile bakarra izan da —europar artista garaikideekin batera aurkeztu zituen han bere lanak—, eta ikusi zuen nola proiektatzen zituzten bere filmak herrialdeko areto komertzialetako aurre-programa modura, publiko zabalaren aurrean; Ted Nemeth senar eta lankidearen laguntzaz, zinema abstraktuaren sustatzaile handi eta aktiboenetakoa izan zen Bute. **Jonathan Pouthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

HILLA REBAYK ETA PEGGY GUGGENHEIMEK UTZITAKO ONDARE HILEZKORRA

LEKHA HILEMAN WAITOLLER

Guggenheim deitura artearen sinonimo bilakatu da dagoeneko, izen hori daramaten museoen eragile eta sustatzaile izan ziren pertsonen aparteko nortasunari esker. Deiturak nazioartean duen garrantzi iraunkorrari lagundu diotenen artean Marguerite Guggenheim —Peggy ospetsua— eta Hilla Rebay von Ehrenwiesen baronesa —Hilla Rebay izen soilez ezaguna— daude. Artearen munduan gizonak nagusi ziren garai batean, emakume horiek aparteko lekua bete dute museotako bildumak eratzeko historian. Europako abangoardiarekin eta Amerikako Estatu Batuetako Espresionismo Abstraktuaren estilo erabat berriarekin hartu zuten konpromiso hautsiezinaren bidez, bien ala bien ikusmoldeak eta eraginak markatuta dago artearen historia. Aitzindari miresgarri horiek, Guggenheim familiaren aberastasunak eta arte-merkatari gisa egindako bide paraleloek elkartuta, arrasto ezabaezina utzi dute XX. mendeko artean.

Estrasburgon (Alemania, garai hartan), ofizial prusiar baten familian jaioa, Hilla Rebay aristokratak (1890 – Wesport, AEB, 1967) pintura ikasketak egin zituen gaztetan, eta goi-burgesiako kideen erretratuak egiten ateratzen zuen bizimodua. Aldiz, bere estudioan bere gisa jarduten zuenean, lexiko abstraktu oso bat asmatu zuen, pinturan, marrazkian eta geroago collagean erabiliko zuena. Jean Arpen bitartekotzari esker, Zürricheko eta Berlingo dadaistak ezagutu zituen, eta bere lana haiei ezagutarazteko aukera izan zuen. 1916an, Rudolf Bauer margolari abstraktua haren bizitzan sartu zen, talde dadaisten eta Galerie Der Sturm-en bidez. Harreman luze eta konplexu bat hasi zuten, Rebay sakon markatu zuena. Bauerrek Rebayrengan zuen eraginak eta haren lanari buruz zuen iritzi txarrak Rebayren ibilbide artistikoa zapuztu zuten, azkenean. Neska gazteak, sorkuntza pixkanaka alde batera utzi, eta beste artista batzuen ordezkari gisa jardun zuen lanean. Hala ere, Rebayk bere arima bikitzat zeukan Bauer, eta luze eztabaidatu zuen harekin arte ez-objektiboaren garrantziaz eta arte hori erakusgai jartzeko museo-tenplu mota berri baten beharraz[1]. Alemanian lanean hasita, hainbat artistarekin hitz egin zuen, hala nola Vasily Kandinskyrekin eta Die Krater (1920) taldeko kideekin, eta haiekiko harremanak arte ez-objektiboa forma artistiko nagusitzat jotzera eraman zuten, bere alderdi musikalagatik eta dimentsio intuitibo espiritualagatik bereizten zen arte-modu gailentzat. Handik aurrera, ikuspegi ideologiko batek elikatu zuen Rebayren ibilbidea, eta arte ez-objektiboa sustatzera erabat emana bizi izan zen, arte-aholkulari, bildumagile, kontserbatzaile, museo-zuzendari eta espezialista gisa lan eginez.

1927an, New Yorken kokatu zen, eta Irene Guggenheimen enkargua jaso zuen Solomon senarraren erretratu bat margotzeko. Oso topaketa emankorra izan zen hura, erretratua margotzeko lan-saioetan Rebayk arte ez-objektiboaz hitz egin ahal izan baitzion bere modeloari. Berehala jarri zuten abian bilduma bat sortzeko asmoa. Irene eta Solomon Guggenheimek maiz bidaiatu zuten Europara, Hilla

Rebayrekin batera, artistak eta arte-merkatariak ezagutzeko eta obrak erosteko, artistengandik zuzenean askotan. Bidaia haietan, harreman estua eta funtsezkoa izan zuten Kandinskyrekin, eta haren margolan asko eskuratu zituzten, gaur egun Guggenheim Bildumaren muina osatzen dutenak. Kandinskyren margolanen eta idazlanen miresle handia baitzen, Rebayk "ia dimentsio erlijiosoko profeta" bezala kalifikatu zuen hura[2].

Museum of Non-Objective Painting-ek 1939ko ekainaren 1ean zabaldu zituen ateak, eta Rebay izan zen bertako kontserbatzailea eta zuzendaria hamahiru urtez. Inaugurazio-erakusketan (*Art of Tomorrow*), bildumako 725 lan aurkeztu ziren, aurreko hamar urteetan eskuratuak eta New Yorken ordura arte inoiz erakutsi gabeak guztiak. 1930eko eta 1940ko hamarkadetan, AEBetako publikoak eszeptizismoz hartzen zuen arte abstraktua, askok errealitatetik aparteegi zegoela irizten baitzioten. Gainera, bertako prentsak Europako artearekiko ezinikusia adierazi zuen, eta gogor kritikatu zuen Rebayk koadroak eskegitzeko zuen metodo ez oso ortodoxoa: izan ere, altuera baxuan jarrita aurkeztu zuen obra. Hala ere, museoaren bilduma apartak eta arte garaikideko programazio bikainak oso harrera ona izan zuten ikusleen artean. Zuzendari zela, Rebayk berrogeita zazpi erakusketa kolektibo antolatu zituen, artista gazte edo ezezagun asko ezagutzera emanez. Laguntza ekonomikoa eman zien garai zailak pasatzen ari ziren artistei, museorako edo bere bilduma pribatuko obrak eskuratuz, materialak erosteko hileroko diru-sariak emanez, eta Guggenheimeko funts berezietatik ateratako bekak eta diru-laguntzak eskainiz[3]. 1943an, Rebayk Frank Lloyd Wright aukeratu zuen Guggenheim Bildumarako erakustoki iraunkor bat eraikitzeko. Arkitektoak eta zuzendari-kontserbatzaileak ikuspegi bera zuten arte ez-objektiboari eskainitako tenplu edo domo bat eraikitzeko moduari buruz, eta hamasei urte beranduago gauzatu zuten ideia. Bai Guggenheim, bai Wright, eraikina inauguratu baino lehen hil ziren. Rebayk Museoarekin eta Guggenheim Fundazioarekin zuen harremana hoztu egin zen, eta bere postua utzi zuen Solomon hil eta hiru urtera. 1959an, New Yorkeko Bosgarren Etorbidean, Solomon R. Guggenheim Museum ikusgarriak ateak zabaldu zituenean, Rebay ez zen gonbidatua izan inaugurazio-ekitaldira. Zoritxarreko amaiera hori gorabehera, Hilla Rebayk AEBetako aberastasun kulturalari egin zizkion ekarpenek indarrean diraute gaur egun ere, haren hamarkadetako pertseberantzia ameslariari eta konpromisoari esker.

1937an, berrogei urte zituela, Peggy Guggenheimek (New York, AEB, 1898 – Camposampiero, Italia, 1979) bizitzan serioski zerbait egin beharra planteatu zion bere buruari. Esperientziarik batere ez izan arren, arte modernoko galeria bat ireki zuen, Guggenheim Jeune izena jarri ziona. 1938ko urtarrila eta 1939ko ekaina bitartean, Londresko galeria honetan, hogei erakusketa antolatu ziren; baina ekimena ez zen errentagarria izan. Gainera, Guggenheim berehala nekatu zen lanaren alderdi komertzialaren inguruko gorabeherez; hobeto pasatzen zuen artistekin lan egiten eta haiei laguntza ematen. Horrek arte modernoko museo bat sortzeko aukera planteatzera bultzatu zuen; asmoa etenda gelditu zen gerra lehertzean, baina aurrerago gauzatzera iritsi zen. Peggy Guggenheimek aparteko dohainak zituen pertsona ezohikoak tratatzeko eta haiengandik informazio baliotsua lortzeko, eta trebetasun berezi hori giltzarri gertatu zen, bildumagile gisa, galerista gisa, eta museo baten sortzaile gisa izan zuen arrakastan. Bide horretan laguntza eman zioten aholkulari garrantzitsuenen artean, garaiko artista, kontserbatzaile, arte-merkatari eta aditu hoberenak zeuden, hala nola Alfred H. Barr Jr., André Breton, Nelly van Doesburg, Marcel Duchamp, Howard Putzel, Herbert Read eta James Johnson Sweeney. Londresko galeria itxi ondoren, Guggenheim Parisen kokatu zen, eta bere etorkizuneko museorako obren bilduma osatzen hasi zen. Hurrengo bi urteetan, pintura eta eskultura-lan asko erosi zituen, surrealistak eta

abangoardiakoak, gehien-gehienetan artistei berei zuzenean, eta nazien legea hausteko mehatxupean beti. Naziek Paris hartu zutenean, berak alde egin zuen hiritik. Aurrena, Vichytik gertu ezkutatu zuen bere bilduma, eta geroago, Grenobleko Museoan. Baina, ez berarentzat, ez bere obrentzat, leku segururik inon ez egonik, 1941ean AEBak aldera itsasoratu zen, obra guztiak berekin hartuta.

1942an New Yorken inauguratua, haren Art of This Century museo-galeriak oihartzun eta arrakasta handia izan zuen kritikaren artean. Egoitza, Frederick Kiesler arkitekto abangoardistak diseinatua, bere altzari eta barne-dekorazio paregabeagatik nabarmendu zen garaiko beste erakustokietatik. Margolanek, markorik gabe eskegita, arin flotatzen zutelako inpresioa sortzen zuten, eta bisitariek bertatik bertara goza zitzaketen. Europako bilduma osatzeko, Guggenheimek hirurogeita hamar lan baino gehiago erosi zituen AEBetan, Art of This Century zabaldu aurretik. Susan Davidson erakusketa-komisarioak nabarmendu duen bezala, "AEBetan, jendeari irekitako bilduma gutxi zeuden Peggyrenaren parekoak. Hiru hamarkadako arte-esperimentazioa jarri zen ikusgai bertan, eta estetika modernoaren lehen ikuspegi ulerkorra izateko aukera eskaini zitzaion haren bidez estatubatuar askori"[4].

Art of This Centuryren eragina nabarmena izan zen, bai artista askoren karreretan, bai AEBetako Espresionismo Abstraktuaren arrakastan. Guggenheimen Bilduma zoragarria aurkezteaz gain, 1942 eta 1947 bitartean aldi baterako berrogeita hamabost erakusketa antolatu ziren bertan, ehun eta berrogeita hamar bat artistaren lanak ikusgai jarrita: Robert Motherwell, Alice Rahon Paalen, I. Rice Pereira, Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Janet Sobel eta abar, haietako asko ezezagunak artean. "Aukera horiek eskaintzean, gerraosteko mugimendu artistiko estatubatuar baten abangoardia ia osoa prestatzea lortu zuen Peggyk, eta mugimendu horren eragina indarrean dago oraindik ere"[5], adierazi du Jasper Sharp kontserbatzaileak. Peggy Guggenheimek emakume artisten bi erakusketa antolatu zituen, haien artean batzuk ordurako bidea egina zutenak, eta beste batzuk ezezagun samarrak. Izan ere, 1943an antolatutako *Exhibition by 31 Women* izan zen AEBetako emakume artistei bakarrik eskainitako lehen erakusketa. *The Women* izenekoa etorri zen gero, 1945ean[6]. Harrigarria bada ere, Art of This Centuryn obra erakusgai jarri zuten artisten ia %40 emakumeak ziren[7].

Europako abangoardia AEBetako publikoari aurkezteak aparteko ondorioak izan zituen. Peggy Guggenheimek, gero, alderantzizko norabidean errepikatu zuen operazioa, Europari AEBetako Espresionismo Abstraktua ezagutaraziz. Bai berak, bai bere galeriak AEBetako artistei eskaintzen zizkien posibilitateak eta finantza-laguntzak beraren eragin-ahalmena sendotu zuten. Beraz, ez da harritzekoa 1947an Venezian kokatzeko erabakia hartzeak hutsune handi bat utzi izana, Clement Greenberg arte-kritikariak adierazi zuenez: "Guggenheim andereñoa joan izana galera handia da AEBetako egungo artearentzat. Haren bizitzak berak eta arte 'ez errealista' defendatzeko erakutsi duen alaitasun ustekabekoak nahasmena eragin dute agian. Hala ere, New Yorken galeria baten buru jardun duen hiruzpalau urteko bere ibilbidea herrialde honetan artista berri on gehien ezagutarazi den garaia izan da. [...] Ziur nago Peggy Guggenheimek AEBetako artearen historian duen lekuak garrantzi handiagoa hartuko duela denborak aurrera ahala eta beraren babespean hazitako artistak heldutasunera iritsi ahala"[8].

Greenberg ez zebilen oso oker. Peggy Guggenheimen bildumak 1948ko Veneziako Bienalean parte hartzeko zeharkatu zuen azkenekoz Atlantikoa. Obrak handikiro sartu ziren Greziako pabiloian, 136 objektuz osatutako erakusketa batean. Bildumako artista estatubatuar askok —Pollock, Rothko, Still—

ez zuten obrarik erakutsia AEBetatik kanpo, Karole Vailek gogoratzen duen bezala: "Peggyren bildumak arte abstraktu eta surrealistaren ikuspegi osoa eskaintzen zuen, Italian inoiz ikusitako osoena. [...] Hari esker, Europako publikoak aukera izan zuen abangoardiako artearen azken urteetako onenaz jabetzeko eta 1950eko hamarkadan artearen mundua menderatuko zuten margolari newyorktarrak ezagutzeko"[9].

Hilla Rebayk eta Peggy Guggenheimek familiarteko loturak eta grinak partekatu zituzten arren, elkarren arerio izan ziren, ezinikusia zioten batak besteari. 1939an, Guggenheim Jeune galerian, Kandinskyri eskainitako erakusketa batean, Peggy harremanetan jarri zen Rebayrekin eta Solomon Guggenheimekin, erosteko asmoa zuten haren lehen margolanetako bat eskaintzeko. Rebayren erreakzio arduragabeak, familia-deiturarekin salerosketan aritzea leporatzen baitzion Peggyry, haien arteko harremanaren nondik norakoa ezartzen du[10]. Urte batzuk geroago, New Yorken, Peggyk izeba Ireneri iradoki zion erre zitzala Museum of Non-Objective Painting museoan erakusgai zeuzkaten "Bauer eskerga eta zatar" haiek, beren "zilarrezko marko astunak eta guzti"[11], jakinaren gainean egonda Rebayk neurrigabeko mirespena ziola Bauerri. 1930eko hamarkadan, Rebay Kieslerrekin batera aritua zen inoiz gauzatzera iritsi ez zen museo haren planoetan lanean. 1942an, Guggenheimen Art of This Century galeria —Kieslerrek diseinatua— zabaldu zenean, Rebay sutan jarri zen. Baina Guggenheimen museo-galeriaren izenak Museum of Non-Objective Painting museoaren irekiera-erakusketaren izenburua, *Art of Tomorrow*[12], gogorarazten zuela ikusteak are gehiago haserretuko zuen, ziur asko.

Nolanahi dela ere, eta desadostasunak gorabehera, emakume biek bazuten zerbait komun: eginbeharraren zentzu sendoa, batetik, eta beren bildumak guztien ongiaren mesedetan eratuak zituztelako ustea, bestetik. Guggenheimek artistak babesteko eta XX. mendeko artearen historiako adibiderik onenak gordetzeko nahiak bultzatuta jardun zuen. Rebayrentzat, arte ez-objektiboa espirituala zen funtsean, munduaren zorigaitzetatik ihes egiteko eta edertasun-espazio batean babesteko bitartekoa. Azken buruan, haien bizitzen emaitza, ikuspuntu pertsonalak, ausardia eta XX. mendeko abstrakzioan izandako eragina ukaezinak dira guztiz.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Brigitte Salmen, "The Path to Non-Objective Art", hemen: *Art of Tomorrow: Hilla Rebay and Solomon R. Guggenheim*, erak. kat., New York, Guggenheim Museum, 2005, 60. or.

2. Karole P. Vail, "Rhythmic Delight: A Quest for Non-Objectivity", hemen: *ibid.*, 131. or.

3. *Ibid.*, "A Museum in the Making: Two Artists and Their Patron – Hilla Rebay, Rudolf Bauer, and Solomon R. Guggenheim", hemen: *The Museum of Non-Objective Painting. Hilla Rebay and the Origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Guggenheim Museum, 2009, 45–46. or.

4. Susan Davidson, "Focusing an Instinct: The Collecting of Peggy Guggenheim", hemen: *Peggy Guggenheim & Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*, erak. kat., Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004, 75. or.

5. Jasper Sharp, “Serving the Future: The Exhibitions at Art of This Century 1942–1947”, hemen: *ibid.*, 288. or.

6. S. Davidson, “Focusing an Instinct...”, hemen: *ibid.*, 77. or.

7. J. Sharp, “Serving the Future...”, hemen: *ibid.*, 289. or.

8. Clement Greenberg, *hemen*: K. P. Vail, *Peggy Guggenheim. A Celebration*, New York, Guggenheim Museum, 1998, 72. or.

9. *Ibid.*, 76. or.

10. Peggy Guggenheim, *Confessions of an Art Addict*, Hopewell (NJ), The Ecco Press, 1997, 52–54. or.

11. *Ibid.*, 95. or.

12. Don Quaintance, “Erecting the Temple of Non-Objectivity”, hemen: *The Museum of Non-Objective Painting...*, *op. cit.*, 188. or.

ONDO AMAITUTAKO MARGOLANAK, LISOAK, KARAMELU BAT: NEW YORKEKO ESKOLAKO MARGOLARIAK

ELEANOR NAIRNE

2010ean, New Yorkeko Arte Modernoaren Museoan, Barnett Newmanen *Vir Heroicus Sublimis* (1950–51) mihisearen aurrean, Peter Schjeldahl arte-kritikaria hain zegoen ziur bere irizpideaz, non jendeak obra hura ikustean sentituko zuena iragartzera ausartu baitzen: "Hasieran, barre egingo diote, eta gero, zalantzarik gabe, hunkitu egingo dira. Lan honek Bachen akorde batek bezala betetzen eta goratzen gaitu"[1]. Newmanek aukeratutako izenburuak —*Gizona, heroikoa eta sublimea*— hasierako irrizko une hori luzatzen laguntzen du, mihisea bera ausardiaz eta arrandia musikal antzeko batez goratzen hasi (irakur bedi: ikusle feminizatua zerraldo erori) baino lehen. Ez da hori izaten nire lehen erreakzioa zerrenda bertikal mehek zeharkatutako laukizuzen gorri bare horren aurrean, baina zer axola horrek? Horrelakoa zen —eta da oraindik ere— Espresionismo Abstraktuan —Ameriketako Estatu Batuetako gerraosteko pintura-mugimendu enblematikoan— nagusi zen hizkera-modua New Yorkek "arte modernoaren ideia ostu zuenean"[2]. Margolariei ez zaie inoiz gehiegi gustatu etiketa hori. Hala ere, 1940ko hamarkadaren hasieran, kritikak bere egin zuenean, berehala zabaldu zen haren erabilera; izan ere, oso praktikoa zitzaien Europako mugimendu moderno arerioen artean (surrealismoaren eta abstrakzioaren artean, eta are harago ere) tarte bat aurkitzeko zeukaten nahia eta gogoa adierazteko[3].

Garai hartako gorabeherak kontatzen dituzten testuetan, argazki bera agertzen da beti: *Haserrekorrak* (*The Irascibles*), Nina Leenek 1950eko azaroaren 24an *Life* aldizkarirako egindako argazki bat —hamalau gizon trajez jantzita eta aurpegiak serio, haien artetik gailen agertzen den emakume baten inguruan bilduta—. Argazki haren harira, hau adierazi zuen Sternek: "Haserre zeuden ni argazkian agertzen nintzelako; denak hain gizon petoak izanda, emakume baten presentziak jendeak argazkia serio ez hartzea eragingo ote zuen beldur ziren"[4]. Komentario horrek ezin hobeto laburtzen du gerraosteko urteetan emakumeen estatusak izan zuen bilakaera eta artista haiek sentitzen zuten larritasuna benetan ez hartuak izateko aukeraren aurrean. Izan ere, Cedar Tavern eta The Club-eko[5] gau-mozkorraldietako gizon-irudi haien atzean, "lehen planoko" eta "bigarren eremuko" pintoreen hizkuntza kodetuaren azpian —artistak "ligatan" sailka daitezkeen futbolariak balira bezala—, hedabideek izar amerikar peto haien alde egindako adierazpen hiperbolikoen azpian, gramatika bisual bat sortzeko ahaleginean zihardutenen sortzaileen koalizio ezohiko bat baino ez zegoen, basakeria gertatu berriei eta aro atomikoak berekin ekar lezakeen hondamendiari erantzun nahi ziona.

Espresionismo Abstraktuaren sinonimo bihurtu ziren gizonezko artista haiek —Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Clyfford Still— ez ziren hain mutil gaiztoak ere. Michael Lejak ausardiaz azaltzen duen bezala, haien kezkak bat zetozen, erabat, Gerra Hotzaren politikak dena menderatzen

zuen garai hartakoekin: "Gizakiaren bulkada primitibo eta inkontzienteak aldarrikatzeak modernitatearen esperientziaren bortizkeria eta basakeria naturalizatzeko, psikologizatzeko eta indibidualizatzeko balio zuen"[6] (eta, haiek aitzakiatzat hartuta, baita subjektua edozein erabaki kontzientetik absolbitzeko ere). Baina zein zen "gizon modernoaren" diskurtso garaikide horrek emakume artistentzat gordetzen zuen lekua? Lejaren arabera, "Espresionismo Abstraktuak dio emakumeek harreman pribilegiatuak dituztela primitibotasunarenekin (ugalkortasunaren jainkosa) eta inkontzientearekin (*arima*), baina, aldi berean, subjektutasunetik kanpo uzten ditu, hau da, kategoria horiei lehentasuna ematen dien egoeratik kanpo"[7]. Hau da, emakumeak, definizioz, ez dira gai unean uneko dilema existentzial larrienei aurre egiteko. Zein ekarpen egin dezakete, beraz, Philip Wyliek *Sugekumeok!* (1942) liburuan hain modu gordinean adierazitako beharrari: "Geure burua aintzat hartzea maila basati horretan, kolektiboki eta indibidualki, orain eta beti [...] [noiz eta] zibilizazio, erlijio, eraikuntza, jakintza eta itxaropen gisa definitzen dugun guztia geure izaera instintiboaren amildegian zintzilik dagoen petrolio-molekula bakar bat bezain gardena denean"[8].

Arrazoibide horrek agerian uzten du horrela ikusten zutela beren burua emakume artistek, eta horretan datza arazo guztia[9]. Gehienek uko egiten zioten beren burua artistatzat hartzeari, eta beren homologo gizonezkoen interes bera zuten barne-bizitzaren sakontasunak esploratzeko. Lee Krasnerrek Carl Jungen *Nortasunaren garapenaz* irakurri zuenean, 1940ko udan, hau pentsatu zuen: "Zoragarria da berak ere nire hizkuntza bera hitz egitea"[10]. Janet Sobelek titulu kosmikoak jarri zizkien zipriztinez betetako bere lakei: *Esne Bidea* (*Milky Way*), adibidez. 1940ko hamarkadaren amaieran, Michael [Corinne] Westek *Nihilismoa* (*Nihilism*, 1949) eta antzeko estiloko beste margolan batzuk egin zituen, gizateriaren balizko autosuntsipenari buruzko hausnarketa moduko bat plazaratuz. Hedda Sternek bere adopzio-herriaren botere oldarkorraren metafora bihurtu zituen AEBetako errepideen eta etxe-orratzen arkitektura. Oraindik ondo zehaztu gabe dagoen indar bat darie, adibidez, Joan Mitchellen pintzelkada multzo dentsoei ("Pintura heriotzaren kontrakoa da, bizirik irauten laguntzen du"[11], azaldu zuen artistak). Aitzitik, inprimaziorik gabeko mihisean margo-orbanak zabalduz, Helen Frankenthalerrek esperientzia sentsual baten inpresioa sortzen duela dirudi.

Artista haiek ezin zuten inola ere saihestu gizarteak ezarritako kategorizazioa: "emakume margolari" ziren. Garai hartan gailendu ziren galerien artean, bakan batzuek baino ez zieten eskaini bakarkako erakusketak egiteko aukera, oso gutxi saltzeko beldurrez. 1943an, Peggy Guggenheimek *31 Women* erakusketa antolatu zuenean, hautaketa-batzordea gizonez osatuta zegoen, gizonez bakarrik. Guggenheim emakumeen aukerengatik kezkatuta zegoelako ideia ezbaian jarrita, Krasnerrek uko egin zion erakusketan parte-hartzeari. Krasnerrek, Elaine de Kooningekin batera, Sidney Janisen galerian erakutsi zuen bere obra, 1949an, *Artists: Man and Wife* erakusketan. Tituluak berak ezkontidearen menpeko bihurtzen zituen emakumeak (egoera are ironikoagoa da kontuan hartuta urte hartan bertan argitaratu zela Simone de Beauvoirren *Bigarren sexua* ospetsua). Era horretako adierazpenek misoginia sustatzen zuten, garai hartako arte-kritikarien artean jada oso errotuta zegoen jarrera. Clement Greenberg, Helen Frankenthaler, Lee Krasner eta Jackson Pollockekin batera igarotako gau-jai baten ondoren, Grace Hartiganek honela idatzi zuen bere egunerokoan: "Clem 'emakume margolarien' kontura dibertitzen da. Beti berdin. Gutxirekin kontentatzen da, 'ondo amaitutako margolanak, lisoak, karamelu bat'. Lehen emakume margolari handiaren garaikidea izatea gustatuko litzaiokeela dio. A zer txorakeria! Lehena litzateke hura gaitzesten"[12]. Iragarpena hitzez hitz bete zen: Hartigan bere belaunaldiko margolari talentudunetako bat izan arren, Greenbergek mespretxuz tratatu zuen, 1953an,

hark pintura figuratiboaren aldeko hautua egin zuenean [begitan hartuko zituen Krasner eta haren *Gaueko bidaiak* (*Night Journeys*) saila ere, 1959an][13].

Barnett Newmanek zioen "margolaritza inoiz existitu izan ez balitz bezala margotu" nahi zuela berak[14]. Bazen akaso beste aukerarik emakume artista haientzat? Ama-bideko herentzia artistikoa oso txikia zenez AEBetan, emakumeek —Georgia O'Keeffez gain— askatasunez jardun zezaketen berrikuntzak egiten, beren etapetan estilo ezagun bati lotuta egon beharrik izan gabe. Krasnerrek bere "Lauza grisak" (*Gray Slabs*) sortu zituen hasieran, 1946an *Irudi txikiak* (*Little Images*) lanarekin nolabaiteko sona lortu baino lehen: mihisea mukuru betetzeko nahiak bultzatuta egindako lan sorta bat zen hura, trementina-esentzian diluitutako olio-pinturaz margotua. Hala ere, ez zen Krasner izan *dripping* delakoaren "asmatzailea": David Alfaro Siqueiros fresko-margolari mexikarrak hainbat artistari —Pollocki, besteak beste— erakutsi zien teknika hori New Yorkeko bere lantegian, 1936an; Hans Hofmannek ere, Krasnerren irakasle izandakoak, teknika hori baliatu zuen 1940tik aurrerako bere lanetan; eta Sobelek bere *drip paintings* edo pintura isuriz egindako margolanak erakutsi zituen New Yorken, 1944tik aurrera. Hala ere, Krasnerrek teknika hori erabiltzeko duen modua —hondo beltz bat, marra zuri finek zeharkatua eta koloretako orban txikiek titakatua— oso pertsonala da. Beste horrenbeste esan daiteke Joan Mitchelli buruz edo Frankenthalerri buruz ere: Mitchellen lehen margolanak Philip Guston eta Willem de Kooningen trazuekin alderatu izan baitira batzuetan; eta Frankenthalerrek ez zuen inoiz ukatu Pollocken estudiora egin zuen bisitak inspiratuta asmatu zuela, 1952an, *soak-stain* (xurgatu-orbandu) teknika[15]. *Inorekin* elkarrizketan aritzeak ez du zertan esan nahi *inoren* jarraitzaile izatea (zer deklinabide-marka hautatu da kontua).

1970eko hamarkadan, bigarren feminismo olatu batek New Yorkeko Eskolako emakumeenganako interesa piztu zuen berriro, eta aukera eman zuen emakumeak "nork zer egin duen eta noiz" erako jolas matxistetatik urruntzeko. Bestalde, artistek, batzuetan, mespretxuz planteatzen zuten emakumeen askapen-mugimendua, uste baitzuten beranduegi zebilela jada, baldin helburua haien lanak sortzeko, erakusteko, kritikatzeko eta, aukera izanez gero, saltzeko baldintzak hobetzea bazen. Jada ez zuten kanona zuzentzeko tresna izateko gogorik. Barbara Rosek feminismoari buruz egindako galdera bati, gezurrezko segregazioa ezeztatuz erantzun zion Krasnerrek: "Ez daukat askoz argiago 'gai femenino' bat zer den, 'gai maskulino' bat zer den baino. Onartzen dut diskriminazio higuingarria dagoela hor. Ez nuke gehiago babestuko arte feminista bat arte estatubatuar bat baino"[16]. Emakume margolariek beren obren ondoan (are gainean ere) posatu bazuten ere garai hartako aldizkarietako argazkilarientzat, ez zuten zalantzarik izan beren sorkuntza-lanen garrantzia aldarrikatzeko eta historiari bere atzerapena berreskuratzen uzteko. Irving Sandlerrek Hartigani galdetu zionean ea margolariren batek inoiz esan ote zion gizon batek bezain ondo margotzen zuela, hark labur erantzun zion: "Behin, baina ez bitan"[17].

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Peter Schjeldahl, "Big Bang", *The New Yorker*, 2010eko urriak 18.

2. Neure egiten dut hemen Serge Guilbauten liburu baten izenburu eztabaidagarria: *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide* (Nola lapurtu zuen New Yorkek arte

modernoaren ideia. Espresionismo Abstraktua, askatasuna eta Gerra Hotza), Nimes, Jacqueline Chambon, 1988 (ingelesez argitaratua aurrena: *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Arthur Goldhammerrek frantsesetik itzulia, Chicago (IL), University of Chicago Press, 1983).

3. Alfred Barrek "Espresionismo Abstraktua" izendapena adoptatu zuen 1929an; izendapen hori Berlinen erabili zen lehen aldiz, 1919an, Vasily Kandinskyren lehen obra abstraktuak deskribatzeko. "New Yorkeko Eskola" sortu berriaren testuinguruan, Irving Sandlerren arabera, Robert Coatesek erabili zuen lehen aldiz izendapen hori ("The Art Galleries", *The New Yorker*, 1946ko martxoak 30, 83. or), eta uste horrek indarrean jarraitu zuen urteetan, baina Guilbautek diosku ezen Hilda Lovemanek, 1945ean, Whitney Museum-eko urteroko erakusketaren berri ematean, "pinturaren joera espresionista abstraktuak" ekarri zituela gogora. Ikus Hilda Loveman, "Progress at the Whitney", *Limited Edition*, 6. zk., 1945eko abendua, 5. or.

4. Hedda Sterneren eta Phyllis Tuchmanen arteko elkarrizketa grabatua, 1981eko abenduak 17, Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D. C. Kontuan izan behar da, elkarrizketa hartan, Mark Rothko izan zutela hizpide, Mark Rothko Foundationek finantzatutako ikerketa-proiektu baten baitan.

5. Greenwich Villageko (New York) kafetegi-jatetxe bat zen Cedar Tavern, margolari espresionista abstraktuen bilgune 1950eko hamarkadan. Garai hartan, The Club artista-talde bat zen, Cedar Tavernetik oso urruti ez zegoen toki batean biltzen zena [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra].

6. Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, Yale University Press, 1993, 16. or.

7. *Ibid.*

8. Philip Wylie, *Generation of Vipers*, New York/ Toronto, Farrar & Rinehart, 1942, hemen: *ibid.*, 58–59. or.

9. Ikus New Yorken gerraostean lan egiten zuten emakume artisten aurkezpen zehatz bat Mary Gabrielen lan eder honetan: *Ninth Street Women: Lee Krasner, Elaine De Kooning, Grace Hartigan, Joan Mitchell, and Helen Frankenthaler – Five Painters and the Movement that Changed Modern Art*, Boston, Little, Brown and Company, 2018.

10. Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*, Londres, Thames & Hudson, 2019, 147. or.

11. Hedda Sterne, hemen: *Joan Mitchell: Choix de peintures 1970–1982*, erak. kat., Paris, Musee d'art moderne de la Ville de Paris, 1982.

12. William T. La Moy eta Joseph P. McCaffrey (ed.), *The Journals of Grace Hartigan 1951–1955*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 2009, 18. or.

13. Grace Hartigan izan zen *The New American Painting as Shown in Eight European Countries* erakusketan parte hartu zuen emakume bakarra; erakusketa, New Yorkeko Arte Modernoko Museoak antolatuta, Europako zortzi hiritan ikusi ahal izan zen 1958–59 bitartean.

14. *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, John P. O'Neill (ed.), Berkeley, University of California Press, 1990, xxiv. or.

15. Pigmentuak trementina-esentzian diluituz akuarela-efektua sortzeko teknika. [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra].

16. Lee Krasner, Barbara Roserekin elkarrizketa, ca. 1975, Barbara Roseren Artxibotak (10. kutxa, C77), Getty Research Institute, Los Angeles.

17. Joan Marter (ed.), *Women of Abstract Expressionism*, erak. kat., Denver/New Haven, Denver Art Museum/Yale University Press, 2016, 69. or.

HEDDA STERNE

1910, Bukarest (Errumania) – 2011, New York (NY, AEB)

XX. mendean zeharreko bere ibilbide luzean, Hedda Sternek beti egin zion uko "fabrika-marka" bat hartzeari[1]. Heddak (Hedwig Lindenberg ezkontaurreko izenez) Bukaresten, Vienan eta Parisen egin zituen ikasketak, filosofia ikasi zuen Bukaresteko Unibertsitatean, eta artea Marcel Jancoren eta Fernand Légerren estudioetan. Hans Arpek ezagutarazi zion Peggy Guggenheimi Sterneren lana, eta Peggyk haren collageetako bat sartu zuen 1938an Londresen egindako erakusketa kolektibo batean. 1941ean, Ameriketako Estatu Batuetara (AEB) iritsi zen, Bukaresten juduen kontra egindako pogrom batetik ihesi, eta Guggenheimek migratzaile artistekin eta New Yorkeko pintura-eszenara iritsi berri zirenekin harremanetan jartzen lagundu zion.

1942an, André Bretonek haren obraren aurkezpena egin zuen *First Papers of Surrealism* erakusketan —Marcel Duchampen *Le fil (Hamasei milia lokarri)* [*Le fil (Sixteen Miles of String)*] delakoak eman zion ospea erakusketa hari—. 1943tik aurrera, Guggenheimek toki bat egin zion beti bere galeriako (Art of This Century, Frederick Kiesler arkitektoak diseinatua) erakusketa kolektiboetan. Betty Parsons arte-merkatariak, Sterneren artelanen beste defendatzaile goiztiar batek, haren lehen bakarkako erakusketa antolatu zuen, 1943an, Wakefield Gallery and Bookshop erakustokian. 1946tik aurrera, beste erakusketa askotan parte hartu zuen, Parsonsen galerian. Sternek —errumaniarra New Yorken— surrealisten (hirira iritsi berriak, Guggenheimen orbitakoak) eta espresionista abstraktu modernoen (Parsonsen galeriako erakusketetan parte hartzen zuten margolarietako asko izendatzeko 1946an sortutako izendapena) artean erdibidean zegoen artista bezala agertu zuen beti bere burua, ez batzuen ez besteen alde egin gabe.

Garai hartako lanetan, Sternek agerian utzi zuen bere ingurune berriarekiko (erabat estatubatuarra) sentitzen zuen lilura; haren hitzetan esateko, "inoiz gelditzen ez den tiobibo erraldoi bat da, islen eta soinuen koreografia konplexu baten eragilea"[2]. 1950eko hamarkadan, errepide-sarean inspiratutako margolan batzuk egin zituen, aerosol-pinturak baliatuz (auzoko burdindegi batean erosiak seguruenik), eta, hartara, modu berritzaile batean agertu zuen automobilen hara-hona zoroa, metropoli bateko bizitza modernoaren euforiaren irudikapen baten bidez deskribatuta. Beste mihise batzuetan, askotariko elementu arkitektonikoak —zutabeak, galtzadan margotutako seinaleak, sute-eskailerak, teilatuak eta kai-muturrak— bata bestearekin elkartzen zituen, gerraosteko urteetako eraikuntzaren *boom*aren aztarnak eta Konstruktibismoaren bektore dinamikoen aipamenak biltzen zituzten hiri-paisaia ezinezkoak osatuz.

1950ean, Sternek saritua ikusi zuen bere lana, *Life* aldizkariak orrialde osoko ilustrazio bat argitaratu ziolarik, 36 urtetik beherako estatubatuar margolari nabarmenei buruzko erreportaje baten baitan. Parsonsek gezurra esan zuen, nonbait, artistaren adinari buruz, erreportajean parte hartu ahal izan zezan. Nolanahi dela ere, Nina Leenen *Haserrekorrak* (*The Irascibles*) argazki ezaguna (1951ko urtarrilaren 15ean *Life*n argitaratua) izan zen Sterneri benetako ospea eman ziona, hura izanik argazkian

agertzen den emakume bakarra, aurpegi serioko gizon talde baten erdian gailen. Kontua kontu, irudiak merezi baino arreta gehiago piztu zuen, artistak espresionista abstraktuekin izandako loturak nabarmentzen baitzituen, haren ondorengo lana —paisaia opaleszenteetatik letxugen estudio irrealetara— bigarren mailan utzita. "Gehiago ezagutzen naute argazki horrengatik laurogei urteko lanagatik baino"[3], esan ohi zuen Sternek. Eleanor Nairne

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ikus Michael McNay, "Hedda Sterne Obituary", *The Guardian*, 2011ko apirilak 14; in: https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/apr/14/hedda-sterne-obituary.

2. Hedda Sterne, hemen: Sarah L. Eckhardt, *Uninterrupted Flux: Hedda Sterne*, erak. kat., Champaign (IL), Krannert Art Museum, 2006, 17. or.

3. H. Sterne, hemen: Barry Schwabsky, "Inside Out", *The Nation*, 2015ko maiatzak 25, 27–30. or.

JANET SOBEL

1893, Ukraina – 1968, Plainfield (NJ, AEB)

43 urterekin, Janet Sobel, bere semearen margoak hartu, eta margotzen hasi zen. Janet (Jennie Lechovsky ezkontaurreko izenez) 1908an atera zen Ukrainatik, haren aita pogrom batean bortizki eraila izan ondoren. 1937an, buru-belarri arteari ekin zion urtean, Brooklynen zen bizitzen, Max bere senarrarekin (imitaziozko bitxien modelogilea zuen senarra). Janeten hasierako margolanak, jantzi tradizionalez jantzitako giza irudiak, ukrainar arte herrikoiaren estiloaren barruan kokatu ziren. Ondoren, saiakuntza abstraktuagoak egin zituen, kristalezko pipetak (senarraren lantegikoak) eta lehortze azkarreko esmalteak baliatuz, eta, horrela, pintura-zurrustez egindako margolan dentsoak sortu zituen, gau-zeru izarratuak gogorarazten dituztenak.

Janeten seme Solek honela deskribatu zuen haren sormen-prozesua: "Koadroaren hondoa prestatzen zuen, eta hondoak 'ideia' bat pizten zion beti [...], eta pintura isuri, mihisea inklinatu, eta putz egiten zuen laka hezearen gainean"[1]. Metodo hori bat zetorren automatismo surrealistarekin, inkontzientera iristera ahalbidetzen zuen horrekin, bai eta artista autodidakten ustezko "benetakotasuna" ezagutzeko gerraosteko joerarekin ere[2]. Solek New Yorkeko kulturako pertsona ospetsuei ezagutarazi zien amaren lana, besteak beste Max Ernst margolariari, André Breton idazleari, Sidney Janis arte-merkatariari eta John Dewey filosofoari. Azken horrek testu bat idatzi zuen Sobelen bakarkako lehen erakusketarako (Puma Gallery, 1944). Urte hartan bertan idatzitako gutun batean, "alde handiz, Estatu Batuetako margolaririk onena" zela adierazi zuen Peggy Guggenheimek artistari buruz[3].

Clement Greenberg arte-kritikariak Sobelen margolanei buruz esan zuen berak "ikusitako lehen '*all-over*' lanak" (euskarri osoa hartzen zuten margolanak) zirela, eta adierazi zuen "pintura haiek biziki hunkitu zutela onartua zuela" Pollockek berak ere. Baina, segidan, "etxekoandretzat" eta margolari "primitibotzat" jo zuen artista[4]. Edozein arrisku uxatzen zuen horrela! Pollockek[5] pintura zurrustaka isuriz margotzen esperimentatu zuen 1943an, eta 1947tik aurrera berriro berreskuratu zuen teknika hori, Sobelek inspiratua beharbada, bere tantazko pintura (*dripping*) ospetsuak egiteko. Sobel New Jerseyn kokatu zen urte hartan, eta haren obra ahanzturan erori zen berehala. Gaur egun ere, "Jack The Dipper" —izengoiti hori jarri zion *Time* aldizkariak[6]— hartzen da teknika ospetsu horren asmatzaile bakartzat. **Eleanor Nairne**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Janet Sobelen *Esne Bidea* (*Milky Way*, 1945), New York, MoMA: https://www.moma.org/collection/works/80636?sov_referrer=artist&artist_id=5503&page=1.

2. Sobelek ez zuen arte-heziketarik jaso, baina margolarien monografiak eta erakusketa-katalogoak zituen. Ikus Sandra Zalman, "Janet Sobel: Primitive Modern and the Origins of Abstract Espressionism", *Woman's Art Journal*, 36. libk., 2. zk., 2015eko udazken–negua, 23. or.

3. Peggy Guggenheimek David Porterri egindako gutuna, 1944ko azaroaren 17koa, David Porter artxiboak, *Archives of American Art (AAA)*, Smithsonian Institution, Washington D. C.

4. Greenbergek dio Pollockek eta biek 1944an bisitatu zutela "Peggy Guggenheimen galeria", baina Sobelek 1945ean hartu zuen parte Art of This Century galeriako *The Women* (2. zatia) erakusketan. Beharbada, *Abstract and Surrealist Art in the United States* erakusketaz ari da (1944an ikusi zuen, Sidney Janisen galerian), edo datak nahasten ditu. Clement Greenberg, "'American- Type' Painting" [1955], *Art and Culture*, Boston, Beacon Press, 1961, 218. or. Azpimarratu beharra dago, halaber, testu horren jatorrizko edizioan (1955) ez dela Sobelen aipamenik egiten; bai, ordea, berrikusitako eta 1961ean argitaraturiko bertsioan.

5. Pollockek erabiltzen duen teknika horren lehen adibideetako bat: *Pintura zurrustaka isuriz egindako konposizioa II* (*Composition with Pouring* II, 1943), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D. C.

6. "Art: The Wild Ones", *Time*, 1956ko otsailak 20. "Jack the Dripper" izengoitia, hitzez hitz "Jack tanta-isurlea", beste harako "Jack the Ripper" ("Jack Tripa-ateratzailea") ospetsu hartatik asmatua da [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra]

LEE KRASNER

1908, New York (NY, AEB) – 1984, New York (NY, AEB)

Lee Krasnerrek intuizioan sinesten zuen: "Sekula ez dut neure burua behartzen, sekula ez... Begirunea diot ene barruko ahotsari"[1]. 14 urterekin, Lee Krassnerrek (Lena Kraser ezkontaurreko izenez) margolari izateko desira bizia sentitu zuen, eta Washington Irving High eskolan matrikulatzea eskatu zuen. Garai hartan, hura zen neskei arte ederretako ikasketak egiteko aukera eskaintzen zien ikastetxe bakarra New Yorken. Ez zen erabaki hutsala izan, Errusiatik emigratutako judu ortodoxo batzuen alabarentzat. Cooper Union-en ibili ondoren, National Academy of Design-en ikasi zuen, eta hango "giro antzua" eta irakaskuntza kontserbadorea borrokatu zituen[2]. 1937an, arte modernoaren jarraitzaile Hans Hofmann margolariarengana jo zuen, eta Kubismo Analitikoaren hastapenak ikasi zituen harekin, hark 9 Mendebalde kalean zuen eskolan. Krasnerrek behin baino gehiagotan aipatu zuen Hofmannek beraren lan baten aurrean behinola egin zion laudorio badaezpadakoa: "Hain da ona, inork ez bailuke esango emakume batek margotua denik"[3].

1930eko hamarkadako krisi handian, Lee Krasnerrek Federal Art Project-en egin zuen lan, freskoen sailean[4]. Politikoki konprometitua izan zen, eta soldata-igoeren eta eskubide-aitorpenen alde eta kaleratzeen aurka manifestatu zen. Manifestazio horietako baten ondoren, atxilotu egin zuten (izen-deiturak eskatu zizkiotenean, 'Mary Cassat'[5] zuela izena esan zuen), eta Mercedes Matter margolaria ezagutzeko egokiera izan zuen ziegan. American Abstract Artists elkarteko kide aktiboa izan zen, eta 1942an, John Grahamek McMillen Galleryn antolatutako *American and French Paintings* erakusketan parte hartu zuen, Willem de Kooning, Stuart Davis eta beste artista batzuekin batera. Jackson Pollock zen ezagutzen ez zuen bakarra, eta hura ikustera joatea erabaki zuen (izan ere, haren estudioa etxetik gertu zeukan). Liluratuta geratu zen. 1945ean ezkondu ziren, eta XIX. mendeko etxalde batean jarri ziren bizitzen, Long Islandeko arrantzale-herri batean: Springs.

1946an, inguruko naturak inspiratuta, Krasner *Irudi txikiak* (*Little Images*) izenekoak sortzen hasi zen: bitxien antzeko irudi txikiez beteriko margolan delikatu batzuk. Mihisea mahai gainean zabalduta margotzen zuen, pintura tututik zuzenean edo trementinarekin diluituta aplikatuz, parpaila-itxurako efektua lortzeko. Harrotasunez eskegi zituen obra haiek gonbidatuen geletako hormetan, haien lagunek (Clement Greenberg arte-kritikariak eta beste hainbatek) miretsi ahal izan zitzaten. 1951n, erakusketa bat egin zuen, Anne Ryanrekin batera, Betty Parsonsesen galerian. 1955ean, "collage-pintura" distiratsuak aurkeztu zituen, Stable Galleryn, bakarkako erakusketa batean. 1956an, Pollock auto-istripu batean hil zelarik, haren estudio edo margolari-etxolan instalatu zen, eta formatu handiko pinturak egiten jardun zuen, eduki psikologikoz beteak. 1973an Whitney Museumek eta 1984an MoMAk haren obraren erakusketa handiak antolatu zituzten arren, Lee Krasnerren obra haren senarrarenaren itzalpean geratu da sarri. Emakumeen askapen-mugimenduaz hitz egiten ziotenean, zera esan ohi zuen Krasnerrek: "Lastima hogeita hamar urte lehenago gertatu ez izana. [...] Zinez lagungarri izango zitzaidan"[6]. **Eleanor Nairne**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lee Krasner, hemen: Gaby Rogers, "She Has Been There Once or Twice: An Interview with Lee Krasner", 1977, 4. or., Lee Krasnerren artxiboak, *Archives of American Art (AAA)*, Smithsonian Institution, Washington, D. C. Gaztelaniaz: *Lee Krasner. Color vivo*, erak. kat., Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbo, 97. or.

2. L. Krasner, hemen: Gail Levin, *Lee Krasner: A Biography*, Londres, Thames & Hudson, 2019, 54. or. Gaztelaniaz: *op.cit.*, 13. or.

3. Hans Hofmann, hemen: *ibid.*, 129. or. Gaztelaniaz: *op. cit.*, 193. or.

4. Baliabide artistikoetan enplegua sortzen laguntzeko programa, AEBetako 1929ko krisiaren ondoren, *New Deal* politika ekonomiko berriaren barruan sustatua. [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra]

5. Mary Cassatt (1844–1926) margolari estatubatuar bat izan zen. Frantzian eman zuen bizitzaren parte handi bat, inpresionismoaren mugimenduari eta munduari atxikia. [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra]

6. L. Krasner, hemen: Cindy Nemser, "Lee Krasner's Paintings 1946–49", *Artforum*, 1973ko abenduak 12, 65. or.

ELAINE DE KOONING

1918, New York (NY, AEB) – 1989, Southampton (NY, AEB)

Elaine Fried, newyorktarra jaiotzez, bost urte zituela hasi zen hiriko museoak bisitatzen. Hunter College-n ikasi ondoren, Leonardo da Vinci Art Schoolen matrikulatu zen. Hogei urte bete berritan, Willem de Kooning margolari holandarra ezagutu zuen, Manhattango kafetegi batean. Ezaguna zuen ordurako De Kooningen lana, eta haren eskoletara joaten hasi zen, hark loft batean zuen estudiora, 22 Mendebalde Kaleko 156. zenbakian. Handik gutxira, bikote-harreman bat hasi zuten, estudioa partekatu zuten, eta ezkondu egin ziren (1943). Elainek garaitsu hartan egin zituen bere lehen autorretratuak, baita anaien eta senarraren erretratu batzuk ere.

1948an, Elaine de Kooningek Black Mountain College irakaskuntza esperimentaleko zentroan eman zuen uda. Han, Josef Albers artistak kolorearen teoriari buruz eman zituen ikastaroetara eta Richard Buckminster Fuller arkitektoaren eskoletara joan zen. De Kooning The Club[1] taldeko kide egin zen, 1949an, eta 1950eko hamarkadan, New Yorken, talde-erakusketa garrantzitsuetan parte hartu zuen: besteak beste, Leo Castellik Greenwich Villageko denda huts bateko erakusleihoan antolatu zuen *Ninth Street Show* ospetsuan. Bakarkako lehen erakusketa Eleanor Warden Stable Galleryn egin zuen, 1954ko apirilean. Modu ezohiko batean, erretratugintzari aplikatu zion bere keinu-marrazketa ausarta. Hainbat pertsona ospetsu izan zituen modelo: Frank O'Hara poeta, Ornette Coleman saxofoi-jotzailea, Pelé Brasilgo futbolaren idoloa, etab. 1962an, John F. Kennedy presidentearen erretratua egiteko enkargu instituzionala jaso zuen.

1948tik aurrera, arte-kritikari gisa ere aritu zen, *ARTnews* aldizkarirako. Bera ere artista izanik, beraren testuek sentiberatasun berezia erakusten dute sormen-prozesuarekiko. Adibidez, David Smithen obrari buruzko bere artikulua eskultorea Bolton Landingen lanean (Adirondack mendietatik gertu) nola ari zen deskribatuz hasi zuen: "hor dihardu buru-belarri, orain metalezko pieza bat gabiarekin jotzen, orain azetilenozko pistola batekin mozten, orain zatiak elkarrekin soldatzen"[2]. 1956an senarrarengandik banandu ondoren, irakasle-kargu garrantzitsuak bete zituen, Mexiko Berriko Unibertsitatean, Cooper Unionen, Pratt Instituten eta Yaleko Unibertsitatean. 1981ean, Espresionismo Abstraktuko artistei buruzko atzerabegirako batean, honako hau esan zuen: "Norbaiten lana ikusten dudanean, pertsona horren haloa ikusten dut nik [...]. Niretzat, artelan oro autorretratu bat da"[3]. **Eleanor Nairne**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ikus Eleanor Nairneren saiakeraren bosgarren oharra katalogo honetan bertan.
2. Elaine De Kooning, "David Smith Makes a Sculpture", *ARTnews*, 50. libk., 5. zk., 1951eko iraila, 38. or.
3. E. de Kooningekin grabatutako elkarrizketa, 1981eko abuztuak 27. Archives of American Art (AAA), Smithsonian Institution, Washington, D. C.

JOAN MITCHELL

1925, Chicago (IL, AEB) – 1992, Neuilly-sur-Seine (Frantzia)

Chicagoko School of the Art Institute-n diplomatu ondoren (1947), Joan Mitchellek Parisera eta Proventzara bidaiatu zuen ikasketa-beka batekin. Geroztik lotura sendoa eta iraunkorra mantendu zuen frantses kulturarekin. Aire zabalean margotuak zituen biluziei "oso frantses" iritzi zien, eta adierazi zuenez: "Matissek bezala margotzerik banu, paradisua izango litzateke"[1]. 1949an, New Yorkera itzulita, The Clubeko emakume kide bakarretakoa izan zen, eta maiz biltzen zen beste artista batzuekin Cedar Tavernera[2]. 1951n, *Ninth Street Show* erakusketa ospetsuan parte hartu zuen. Franz Klinek eta Willem de Kooningek, haiek ere erakusketan parte hartu baitzuten eta oso estimu handitan baitzuten haren lana, Mitchellek toki bat izan zezan lortu zuten. 1952ko urtarrilean, haren lehen bakarkako erakusketak (44 Mendebalde kaleko New Galleryn antolatua) ikusmina eta inbidia piztu zuen beste margolari batzuen artean. Noizbait geroago, espresionista abstraktuen taldeko kide ohi batek Thomas Hess arte-kritikariari aitortu zionez, "nik hemezortzi urte behar izan nituen Joan Mitchellek hilabete gutxitan lortu zuen mailara iristeko"[3].

Mitchellen pinturari halako sentiberatasun berezi bat dario alde guztietatik. Hondo zurietatik abiatuta, artistak kolore biziko *crescendo*ak eraikitzen ditu, pintzelkadak indarrez aplikatuta energia potentzial baten inpresioa emateko. Haren margolanak, lirismoz beteak, intentsitate bizikoak dira, eta oroitzapen bereziak ekartzen dituzte gogora. Mitchellek berak zioenez, "bertso bat hitz lauzko esaldi batetik bereizten duten ezaugarriak" agerrarazten saiatzen zen bere lanaren bidez[4]. Bestalde, artista maiz joaten zen New Yorkeko Eskolako poetak ikustera, John Ashbery eta Frank O'Hara gehienbat. Azken horri omenaldi bat egin zion *Portuko gidariari* (*To the Harbormaster*, 1957) lanarekin, haren olerki batetik hartu baitzuen izenburua. Joan Mitchellek familia naturaltzat zeuzkan olerkari horiek, haren ama bera ere, Marion Strobel, olerkari lirikoa eta *Poetry* aldizkariko erredaktorea izana zelako. Ezkonduta egon zen denboraldi labur batez institutuko garaitik ezagutzen zuen lagun batekin, gero Grove Press argitaletxearen jabe eta sustatzaile izan zen Barney Rossetekin.

1950eko hamarkadan zehar, bakarkako erakusketak egin zituen Eleanor Ward arte-merkatariaren Stable Galleryn, eta, 1958an, Whitney Museum of American Art erakundeak *Astaperrexil* (*Hemlock*, 1956) mihisea erosi zion. Hamarkada horren erdialdetik aurrera, Frantziaren eta New Yorken artean bizi izan zen. 1959an, Parisen kokatu zen, Frémicourt kalean (XV. barrutia), eta 1968an, Île-de-Franceko Vétheuil herrira joan zen bizitzera, herri ospetsua 1878tik 1881era Claude Monetek buru-belarri margotzen jardun zuelako bertan. 1974an, Marcia Tucker komisarioak haren obraren erakusketa handi bat antolatu zuen, lehen aldiz, museo garrantzitsu batean: Whitney Museumen (Tuckerrek berak Lee Krasnerren mihise handi batzuk ekarraraziak zituen aurreko urtean). Mitchell feminismoaren aurkakoa zen, aldekoa baino gehiago. 1986an, honela azaldu zion horri buruzko bere jarrera Linda Nochlin arte-historialariari: "Batzuetan, etsiak hartuta, neure buruari galdetzen nion egia izango ote zen emakumeok ez genuela margotzeko gaitasunik, gizon guztiek guri buruz esaten zuten bezala. Eta beste batzuetan, esaten nuen neure artean: 'Doazela pikutara!', ezta?"[5]. **Eleanor Nairne**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Joan Mitchell, Linda Nochlinekin grabatutako elkarrizketa, 1986ko apirilak 16, *Archives of American Art (AAA)*, Smithsonian Institution, Washington, D. C.; hemen: Judith Bernstock, *Joan Mitchell*, erak. kat., New York, Hudson Hills Press, honekin lankidetzan: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1988, 143. or.

2. Ikus Eleanor Nairneren saiakeraren 5. oharra katalogo honetan bertan.

3. Thomas Hess, "Sensations of Landscape", *New York Magazine*, 51. or., 1976ko abenduak 20, 76. or.

4. Irving Sandler, "Mitchell Paints a Picture", *ARTnews*, 56. libk., 6. zk., 1957ko urria.

5. J. Mitchell, Linda Nochlinekin elkarrizketa, *op. cit.*

HELEN FRANKENTHALER

1928, New York (NY, AEB) – 2011, Darien (CT, AEB)

Umetan, Helen Frankenthalerrek atsegin hartzen zuen urez beteriko konketa batean azazkal-esmalte tantak isurtzen, eta uraren gainazalean koloretako zerrendak nola eratzen ziren ikusten. Bospasei urterekin, New Yorken, klarionezko bere "lehen marra" egin zuen, Metropolitan Museum of Artetik etxeko sarreraraino, 74 Kalean[1]. Helen New Yorkeko familia aberats batean jaio zen, eta Dalton Schoolen egin zituen ikasketak. Han, Rufino Tamayo margolari mexikarra izan zuen irakasle, eta hura lanean ikusteko parada ere izan zuen: Northamptoneko (Massachusetts) Smith Collegeko Arteen Liburutegian fresko bat margotzen, hain zuzen[2]. Gero, Vermonteko Bennington Collegen jarraitu zituen ikasketak, non, beste batzuen artean, Paul Feeley[3] izan zuen irakasle. 1950eko udan, Hans Hofmannen Provincetowneko (Massachusetts) eskolan jardun zuen ikasten, lehenago Lee Krasnerrek eta Elaine De Kooningek bezala.

Haren talentuaren erakusgarri, horra bi datu: hogeita bat urte besterik ez zituen bere lanak *Ninth Street Show* erakusketan ikusgai jarri zituenean, eta hogeita hiru urte, bere bakarkako lehen erakusketa aurkeztu zuenean, Tibor De Nagy Galleryn. 1952an, *Mendiak eta itsasoa* (*Mountains and Sea*) izeneko margolana sortu zuen, ez euskarririk ez inprimaziorik ez zuen kotoizko mihise bat estudioko zoruan bertan zabaldu, eta trementinarekin diluitutako pintura isuriz eta mihise gainean irristatzen utziz. Metodo horrek —*soak-stain* (blaitu-lohitu) deitua[4]— Kenneth Noland, Morris Louis eta beste artista batzuen arreta erakarri zuen, oso irudi garbiak sortzeko aukera ematen zuelako, baina, aitzitik, kritikak keinu-abstrakzioarekiko interesa galtzea eragin zuen. Alexander Nemerovek azaltzen duen bezala, haustura horri esker, Frankenthalerrek "zuzenean antzemango du nolabait bizitza, berez den bezalakoa, eta, hala, artelanean txertatzen duenean hura, ez du bizitako esperientziaren petrifikazio zurbil bat delako sentsazioa sortuko, bizi duguna bezalako bizitza horren beraren aurrean, bizitzaren muinean bertan, gaudelako sentsazioa baizik"[5].

Frankenthalerren lanaren lehen erakusketa instituzionala, Frank O'Hara New Yorkeko Eskolako poetak antolatua, Jewish Museumen egin zen, 1960an. Artistak AEBak ordezkatu zituen Veneziako 33. Biurtekoan, 1966an (Ellsworth Kellyrekin batera, besteak beste). 1969an, haren obraren atzerabegirako bat antolatu zen, aurrena Whitney Museumen, Londresko Whitechapel Galleryn gero, eta Hanoverren eta Berlinen hurrena. Marcia Tucker Whitney Museumeko lehen emakume kontserbatzailea izendatu zuten urte berean antolatu zen atzerabegirakoa. Batzuetan, Frankenthalerrek itzal handiko gizon batzuekin izan zuen harremana nabarmendu ohi da beste gauza batzuen gainetik, Clement Greenberg arte-kritikariarekin eta Robert Motherwell margolariarekin izan zuena bereziki, hark Kolore Eremuko Pintura (Color Field Painting) delakoaren hastapenetan izan zuen paper aitzindaria minimizatzeko. Bere maiseatzaileak zein gero feministen artean izan zituen jarraitzaileak aintzat hartu gabe, zera esaten zuen Frankenthalerrek: "Ez nau gogaitzen emakume margolaria izateak. Ez zait ezertarako baliatzen hori. Nik margotu egiten dut, eta kito"[6]. **Eleanor Nairne**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Grace Glueck, "Helen Frankenthaler Obituary", *The New York Times*, 2011ko abenduak 27; Helen Frankenthaler, Barbara Roserekin grabatutako elkarrizketa, 1968, *Archives of American Art (AAA)*, Smithsonian Institution, Washington, D. C.

2. Joan Mitchell, Linda Nochlinekin grabatutako elkarrizketa, 1986ko apirilak 16, *AAA*.

3. Bennington College ospe handiko arte-eskola da; 1950 eta 1960 hamarkadeetan, Paul Feeley margolaria izan zuen zuzendari. [J.-F Cornu itzultzailearen oharra]

4. Ikus Eleanor Nairneren saiakeraren 15. oharra katalogo honetan bertan.

5. Alexander Nemerov, Helen Molesworthekin elkarrizketa: "Helen Frankenthaler: Let 'er Rip", "Recording Artists: A Podcast from the Getty, Season 1: Radical Women", https://www.getty.edu/recordingartists/season-1/frankenthaler/, 2020ko uztailaren 8an bisitatua.

6. John Gruen, *The Party's Over Now: Reminiscences of the Fifties – New York's Artists, Writers, Musicians, and Their Friends*, New York, Viking Press, 1972, 189. or.

SHIRLEY JAFFE

1923, Elizabeth (NJ, AEB) – 2016, Louveciennes (Frantzia)

1949an, Shirley Jaffek Parisera joatea erabaki zuen, hilabete batzuk pasatzeko asmoz, baina, azkenean, bertan bizitzen gelditu zen. New Yorketik abiatu baino pixkat lehenago —bertan egin zituen ikasketak, Cooper Union unibertsitatea—, MoMAn ikusgai zegoen Pierre Bonnarden atzerabegirakoak txundituta utzi zuen. Dena dela, Jaffek Parisen deskubritu zituen Jackson Pollock eta Willem Kooning, han ezagutu zituen aurrez aurre Jean-Paul Riopelle, Sam Francis eta, geroago, Joan Mitchell, Kimber Smith eta Jack Youngerman, baita Claude Bellegarde eta Frédéric Benrath frantsesen lanak ere.

Munduan zein (*Which in the World,* 1957) izeneko margolanean, agerian utzi zuen bere estiloa: Espresionismo Abstraktua. Luze gabe, baina, bizkarra eman zion etorkizun handiko hasiera hari: 1963-64an lehenik, Ford Foundationen beka bati esker Paristik Berlinera lekualdatzean; eta, geroago, keinu-marrazketa oro baztertu eta forma geometrikoak margotzen hastean. Azken horietan artean daude haren lanik ezagunenak, kolore zuria nagusi duten tonu mateko hondo iradokitzaileak —ez formatzat ez kontraformatzat hartu ezin direnak—, margo biziko bloke irregular batzuen leungarri. Estudioan lan gutxi gordetzen zituen arren, bere mihiserik handiena, *Munduan zein*, berekin atxiki zuen beti; hormara begira jarrita edukitzen zuen, artean amaitu gabe edo lanlekutik irteteko prest zeuzkan beste margolanen ilara ordenatuaren ondoan. Haren izenburu metafisikoa eta garrantzia kontuan hartuta, artistaren geroztikako ekoizpen guztiaren oinarritzat eta artista kondizioari buruzko bakarrizketatzat har daiteke margolan hori.

Jaffe ondo ezagutzen zuen kritikari batek behin tonu probokatzaile samarrean galdetu ziolarik ea ez ote zuen bere burua "espresionista peto-petotzat", honela erantzun zion Jaffek: "Nolanahi dela ere, ez da hori barne-bizimodu baten metafora egokiena. Hori, pinturan, ez zait interesatzen"[1]. Linda Nochlin historialari militantea, Parisera joaten zen bakoitzean, Jaffe ikustera joaten zen, baina Jaffek ez zuen inoiz jarrera pertsonalik defendatu feminismoan. Hala ere, egun batean, hausnarketa hau egin zuen, oso hausnarketa ezohikoa berarengan: "[...] Laudorio edo gaitzespen baten aurrean erreakzionatzea [...] mutilek gaztetan ikasten duten zerbait da. Neskek erreferente gutxi dituzte, eredutzat hartzeko, emakume artista arrakastatsuen artean, eta ez da erraza ikastea ez dugula zertan lotsatu oso femeninoa ez izatearen ospea duen lanbide baten alde borrokatzeaz"[2]. Hitz horiek gorabehera, Jaffek ez zuen inoiz interes berezirik agertu emakume artistei eskainitako erakusketekiko. **Frédéric Paul**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Yves Michaud, "Entretien avec Shirley Jaffe", hemen: *Shirley Jaffe, peintures 1965–1989*, erak. kat., Cases de Pène, Fondation du Château de Jau, 1989, 29–30. or.

2. Merle Schipper, *Woman's Art Journal* aldizkarian argitaraturiko artikulua, *Des Américains à Paris: 1950–1965*, erak. kat., Cases de Pène, Fondation du Château de Jau, 1988, 49. or.

WOOK-KYUNG CHOI

1940, Seul (Korea) – 1985, Seul (Koreako Errepublika)

Korean, 1960ko hamarkadaren ondorengo pintura abstraktuan *Dansaekhwa* ("korear monokromoa") izeneko estiloa nagusi zen garai batean, Wook-kyung Choi izan zen espresionismora jo zuen artista bakarrenetako bat. Haren lanak, bakarra bere generoan, funtsezko garrantzia izan du arte abstraktuaren dibertsitatean. Mendebaldeko arte modernoak —Korean ikusi ahal izan zuenak— eraginda, AEBetara joan zen ikastera, eta zuzenean ezagutu zuen Jackson Pollocken lana. "Pinturan ordura arte ikusia nuen guztiarekin, Errenazimentuaren ikuspegiarekin zein Kubismoko espazio ikusgaiekin, zerikusirik ez zuten gauzak erakusten zituela iruditzen zitzaidan. Espazio eskergak sortzen zituen"[1], adierazi zuen artistak. Errealitatea gainditzen zuen beste mundu baterako aukera ikusi zuen, baina ez zen hura erreproduzitzearekin konformatzen. Haren obra Willem de Kooningen keinu bortitzetara eta ezkutuko kontzientzia-erupzioetara ere hurbiltzen zen: "Artista unean bertan murgiltzen da, ideia eta proiektu berezirik gabe, eta espontaneoki sortutako formetan eta horiek eragiten duten inpresioan kontzentratzen da"[2]. Horiek horrela, ezin da ukatu Choiren 1963-1971 bitarteko obra Espresionismo Abstraktuari dagokiola bete-betean, nahiz eta hark, bere aldetik, eragin horri buruzko aipamen espliziturik egin ez. Koreako Arte Informalak eta Estatu Batuetako Espresionismo Abstraktuak markatuta, Choiren esperientziek espazio dinamikoak sortu zituzten, keinu-pinturaren koloreen eta pintzelkaden arteko tirabira bortitzek nabarmen sekuentziatutakoak.

Choi, mitologia indibidual eta jenio tragiko baten jabe zen artista, goizik hil zen, 45 urte zituela. Seulen jaioa, arte munduarekin erlazio aktiboa zuen familia batean hazi zen. Margolari izatea gaztetik zuen amets bat zen. 1960ko hamarkadaren hasieran, Korea utzi —emakumeek zaila zuten han artista profesional gisa aitortuak izatea— eta AEBetara joan zen, ikastera. Han, baina, Asiako emakume artista onenak herrialde hartako arte-munduaren errealitate gordinari, hau da, gizon zuriaren nagusitasun erabatekoari, egin behar izan zion aurre. *Emakumea ezkutatua* (1966) lana, akaso autorretratu bat izateaz gain, artistaren garaiko erretratua ere bada: gizarte eta arte-mundu androzentriko batean bizi zen edozein emakume "artistarena" eta "asiarrarena". Garai hartan bertan, collage batzuk ere egin zituen Choik: 1968ko *Bakea* (*Peace*) eta *Nor da irabazle gudu odoltsu honetan?* (*Who Is the Winner in This Bloody Battle?*) lanek, adibidez, gogora ekartzen dute 1960ko hamarkadaren amaierako arrazakeria, eta gerraren aurkako manifestazioak. Collage horien bidez, "errealitatea" sarrarazi zuen berriro bere arte abstraktuan, eta bere gordintasun osoan erakutsi zuen zein zen bere jarrera, Asiako emakume artista gisa, AEBetako gizarte-arazoen aurrean. 1979an, hamabost urtez AEBetan bizi ondoren, Koreara itzuli zen, baina ez zuen bere egin garaiko ingurune artistikoa, *Dansaekhwa* eta abangoardiako mugimenduak nagusi zirenekoa. Bere herrian arrotz sentituz, bakarrik jarraitu zuen lanean, azkenera arte. 1985ean hil zen. Emakumeak "artista" gisa aitortuak izatea oso zaila zen garai batean jaioa zen Wook-kyung Choi, eta bera izan lehenengoetakoa gizonen nagusitasuna eta emakumeen zapalkuntza onartzen zituen gizartearen irrazionaltasuna eta aurreiritziak salatzen. Are gehiago, egoera hori gainditzen saiatu zen, artea grinaz bizitzeko bere borondate erabatekoaren bidez.

Sung Won Kim

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Wook-kyung Choi eta Gwanmo Jeong, "The Contemporary Art Situation in the US and Two Exhibitions of Artwork", *Konggan*, 1974ko urtarrila, 30. or.

2. *Konggan*, 1985eko maiatza, 39. or.

ATSUKO TANAKA

1932, Osaka (Japonia) – 2005, Nara (Japonia)

1951tik aurrera, Atsuko Tanakak bertan behera utzi zuen margolaritza figuratiboa, Osakako Arte Museoko Eskolan eta Kiotoko Arteen Unibertsitateko Mendebaldeko Pintura Sailean ikasketak egin bitartean margotutako guztia. Garai hartan, sarritan ibiltzen zen Kanayama Akirarekin, eta haren bitartez sartu zen Zero-kai (Zero Gizartea) taldean, 1953an. Urtebete geroago, Jirō Yoshiharak, Gutai taldearen sortzaile eta teorialariak, mugimendu horrekin bat egitera gonbidatu zuen Zero-kai taldea. 1955eko uztailetik 1958ko apirilera bitartean, hamar bat manifestazio deitu zituen Gutai taldeak, eta *Life* aldizkariak erreportaje bat eskaini zion, 1956ko apirilean. Gutai taldeak (hitzak "zehatza" esan nahi du) kopiaren arbuioa eta berritasunaren bilaketa erradikala sustatzen zuen. Azken hori hainbat esperimentutan gauzatu zen, material eta tresna originalen erabileratik hasi eta gorputzari eta ekintza-kontzeptuari arreta eskaintzea eskatzeraino: Gutai taldearen happeningek eta instalazioek 1960ko hamarkadan egiten zen pintura eta eskultura berriz definitzeko beharra ekarri zuten.

Bere lankideek ez bezala, Tanakak interesa agertu zuen material industrialen energiarekiko, eta artelana hedatzeko baliatu zuen, soinua, denbora eta espazioa ere txertatuta. 1955etik aurrera, *Lana (Kanpaia)* [*Work (Bell)*] izeneko obrarekin (etengailu baten bidez elkarrekin konektatutako 20 bonbilla elektrikoz osatutako soinu-instalazio bat), teknologia txertatu zuen bere lanean. Gerra osteko Japoniak industrializazio azkarra bizi zuen orduan, eta horrek ondorio nabarmenak izan zituen japoniarren bizimoduan eta kontsumoan, bai eta hiri-ingurunean ere. Kaleetako publizitate-kartel argidunen presentzia nonahikoak *Jantzi elektrikoa* (*Denkifutu*, 1956) obra izan zuen emaitza gisa, Gutai taldeak Tokion egindako bigarren erakusketarako sortua. Obra performatibo horretarako, Tanakak 200 bat bonbillez osatutako soineko bat jantzi zuen: binilozko pintura gorriz, urdinez, berdez eta horiz margotutako bonbillak ziren, tutu-formakoak eta biribilak, modu aleatorioan ñirñirka pizten-itzaltzen zirenak. Soinekoak —astuna eta arriskutsua— estutu egiten zuen artistaren gorputza, mugimendu motelak eta mugatuak egitera behartzen. Etengabe aldatuz zihoan argizko koadro baten gisa, soinekoak teknologiaren izaera anbibalentea islatzen zuen, aurrerapenaren eta suntsipenaren sinbolo baitzen aldi berean.

Lan hori preso sartutako emakume-gorputz menderatu bat bezala ulertu izan da batzuetan, baina Tanakak uko egin zion beti bere sortze-lanak ikuspegi feminista batetik aztertzeari. 1998an, honakoa adierazi zuen: "Nire lanek ez dute zerikusirik politikarekin [...]. Ezta generoarekin ere. Berdin dio ni gizon edo emakume izatea"[1]. Tanakak *Marrazki elektrikoz* (*Electric Drawings*) betetako horma baten aurrean jantzi zuen bere obra, 1956an: *Jantzi elektrikoa* prestatzeko egindako zirkuitu elektrikoen diagrametan inspiratutako margolan batzuk ziren *Marrazki elektrikoak*, zirriborroaren eta amaitutako obraren arteko muga-mugan zeudenak. 1957tik aurrera, bere lan piktorikoan, elkar gurutzatzen diren zirkulu eta lerroen hiztegi abstraktu bat landu zuen, zirkuitu elektrikoak edo bizi-fluxuak gogora ekartzen zituena, haren garaikideen artean boladan zegoen keinu-pintura intuitiboaren alternatiba bezala. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Film honetatik ateratako laburpena: *Atsuko Tanaka: Another Gutai*, ekoiz. eta zuz. Aomi Okabe, 45 min., Ufer Films, 1998, Symposium, University of California, Los Angeles, 1998ko otsailak 8; berrargitalpena: Ming Tiamo, "Electrifying Painting", Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, ikus http://belkin.ubc.ca/_archived/tanaka/ming.html.

MARIA HELENA VIEIRA DA SILVA

1908, Lisboa (Portugal) – 1992, Paris (Frantzia)

Maria Helena Vieira da Silvak, lisboarra sortzez, haurtzaro bakartia izan zuen, eta bakardade horretan ikasi zuen bai begiratzen bai marrazten. Bost urterekin Ingalaterrara egin zuen bidaiatik hasi (non *Udagau bateko ametsa* antzezlanaren emanaldi bat ikusteko aukera izan zuen) eta haurtzaroko azulejo eta labirintoetaraino, oroitzapenek osatu zuten behin eta berriz haren obraren bizkarrezurra. Arte Ederretako ikasleentzat Medikuntza Fakultatean ematen ziren anatomia-ikastaroak (1926–27) egin ondoren, eskultura ikasi zuen, eta, aurrerago, baita pintura ere, figuratiboa gehienbat.

Artistak berak azaldu zuenez, 1928an Parisen jarri zen bizitzen: "Pintura ikasteko asmo bakarrarekin. Margolari izan nahi nuen kosta ahala kosta. Parisen urtebete edo bi geratzeko asmoa nuen, baina zer gertatu zen? Bada, betiko geratu nintzela"[1]. Antoine Bourdelleren eskoletara joaten hasi zen, Gran Chaumière akademian, eta gerora senarra izango zuena ezagutu zuen han, Arpád Szenes hungariar jatorriko margolaria. Othon Friesz eta Fernand Légerrekin ikasi zuen, baita Roger Bissièrerekin ere, Ranson akademian. Garai hartan, hainbat artistaren eraginak jaso zituen, hala nola Pierre Bonnardena eta Paul Kleerena, besteak beste.

1933an, bere lehen bakarkako erakusketa egin zuen, Galerie Jeanne Bucher-en. 1935-36an, Vieira da Silvak formen sintesira jotzeko lehen etapari ekin zion, distortsioak eta koloreen gardentasun-efektuak konbinatuz, baina "abstrakzio geometriko arriskutsuaren" bideetan galdu gabe. Garai hartan, aire zabalean marrazten zuen: "Naturaren aurrean jartzen nintzen, haren barruan ezkutatzen zena margoz irudikatu ahal izateko"[2]. Errealitatearekin zeukan harreman estu horrek bultzatuta, ez-figuraziora jo zuen.

1939-1947 bitartean, Portugalen eta Brasilen babestu zen, senarrarekin batera. Bigarren Mundu Gerra amaituta Parisera itzuli zelarik, espazioa laukitxotan zatikatzen hasi zen, Joaquin Torres-Garcíarengandik ikasitako teknika bat erabiliz. Vieira da Silvaren paisaia abstraktuak beste artista batzuenetatik bereiziz joan ziren 1950-60ko hamarkadetan: elementu jariakorrak, egitura arkitektonikoak, irudizko hiriak... Gardentasun-efektuak eta indar-lerroetan oinarritutako konposizioak ere ugalduz joan ziren haren lanetan, non onartutako errepikapen bakarrak erritmoari lotutakoak ziren, *Lorategi esekiak* (*Jardins suspendus*) obrakoak edota beirateari buruzko bere ikerketetan agertuko zituenak bezalakoak. Musikaren eragina, bestalde, funtsezkoa izan zen artistaren ibilbidean. Etengabeko zalantzan bizi zen: "Nire pinturan nabarmena da ziurgabetasun hori, labirinto izugarri hori. Zerua dut labirinto hori, baina litekeena da labirinto horren erdian ziurtasunen bat aurkitzea ere"[3]. **Fanny Drugeon**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Argitaragabeko lekukotasuna, Vieira da Silvak *Paris Match* aldizkarirako idatzia, 1969eko iraila, hemen: Maria João Avillez, "Vieira da Silva: a pintura e a vida", hemen: *Espresso Revista*, uztailak 25, 1981, 22R. or.,

frantsesez berrargitaratua hemen: Marina Bairrão Ruivo, "Lisbonne – Paris, les villes de Maria Helena Vieira da Silva", *Reflexos* [*online*], 004 zk., "Paris-Lisbonne: un dialogue capital, mis à jour le 02/05/2019", ikus http://revues.univ-tlse2.fr/reflexos/index.php?id=541.

2. Daniel Le Comteren programa, *Ombre et lumière. Regards sur l'art abstrait: L'immensité intime*, 1976, INA.

3. "Entretien avec Madame Vieira da Silva", hemen: Georges Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris, La Villetteren argitalpena, 2002, 175. or.

VERA PAGAVA

1907, Tiflis (Georgia) – 1988, Ivry-sur-Seine (Frantzia)

Vera Pagavaren abstrakzio-estiloa definitu nahi izanez gero, esan dezakegu Parisko gerraoste garaiko paisajismo abstraktuaren antzekoa izan zela, batez ere *Hiriak* (*Villes*) saileko lanetan: mundu zehatza abiapuntu gisa hartu eta errealitatetik harago eramaten zuen abstrakzio modu bat. Noblezia liberalaren familia batean hazia, Pagavak hamasei urte baino ez zituen Parisera erbesteratu zenean familiarekin, sobietar erregimenetik ihesi. Dekorazio Arteen Eskolan eta Arte eta Publizitate Eskolan ikasi ondoren, 1929an André Lhoteren lantegian ibili zen, Ranson akademian Roger Bissièreren eskolak hartu aurretik. Han ezagutu zituen paisajismo abstraktuaren ordezkari garrantzitsuenak: Maria Helena Vieira da Silva, Árpád Szenes, Jean Le Moal eta, aurrerago, Alfred Manessier eta Jean Bazaine.

1938an, Témoignage taldean sartu zen, Jean Bertholle, Le Moal, Étienne-Martin eta Vieira da Silvarekin, eta marrazkiak egin zituen animalien eta landareen motiboekin estanpatutako dekorazio-oihaletarako.

1943an Jeanne Bucherrekin ezagutzak egitea erabakigarria gertatu zen haren artista-ibilbidean. Hurrengo urtean, Dora Maarrekin batera erakusketa batean parte hartu zuenean, Pierre Descargues kritikariak begiz jo zuen. 1948an, Superindependenteen Aretoan ikusgai jarri zuen lan batek Jacques Lassaigneren arreta erakarri zuen: "Ekarpenik aipagarriena Areto honetan lehenengoz parte hartu duen Vera Pagavarena da: natural hil eder bat eta paisaia harrigarri batzuk aurkeztu ditu, hautematen zailak diren ñabardurez eta xehetasunez beteak. Lehenago ere ekarri izan dugu hizpidera artista honen lanaren balioa, gaur egun nekez aurki baitaiteke berak eskaintzen diguna baino ikuspegi pertsonalagorik"[1].

Pagavaren pinturak, berez figuratiboa izan arren, abstrakziorako joera nabarmena erakutsi zuen hasieratik. Haren natura hiletan, mahai gainean arreta handiz paratutako objektuen eskematismo garbiak, tonu zurbilen eta leunen paletak areagotuak, agerian uzten zuen gauzen muinera jotzeko nahi garbi bat.

1950eko hasieran, Pagavak pintura eta akuarela sail bat egin zuen, hiria gaitzat hartuta. Eraikuntzei antzematen zaie oraindik eraikuntzak direla, baina etxeak, eraikinak, laukizuzen koloreztatuak baino ez dira, argi-jokoen bidez batzuk besteetan txertatuak. Pixkanaka, ametsezko hiri horiek zeinu txiki-txikiz, laukiz eta laukizuzenez eratutako egiturak bihurtu ziren, eta, haietan, bata bestearen ondoan ipinitako koloreak, samurrak eta finak, erritmo lasai baten arabera konbinatzen ziren elkarrekin. Hiri misteriotsu horiek gogoeta poetikoa egitera bultzatzen gaituen espiritualtasun bat hedatzen dute. Artistaren prozedura esperimentazio minimalista batzuetara hurbildu zen orduan. Une horretatik aurrera, ezin utzizko premia bihurtu zen abstrakzioa Pagavarentzat. Haren ibilbidea emakume aske batena izan zen beti, bai pinturan, bai bizitzan. **Nathalie Ernoult**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Jacques Lassaigne, *La Bataille*, 1948ko azaroak 3.

MARTA PAN

1923, Budapest (Hungaria) – 2008, Paris (Frantzia)

Arte Ederretako Eskolan Pál Pátzay eskultorearen lantegian ikasi ondoren eta Budapesten lehen aldiz ezkondu ondoren, Marta Pan Parisen kokatu zen, 1947ko martxoan. Hurrengo urtean, Constantin Brancusi ezagutu zuen, eta topaketa erabakigarria gertatu zen hura, berretsi egin zuelako artistak funtsezko formen alde (landare-munduan inspiratuak, hasieran) zuen interesa. Eskulturak —igeltsuzkoak edo terrakotazkoak— moldatzen hasi aurretik [*Udarea* (*Poire*), *Irasagarra* (*Coing*), *Txalota* (*Échalotte*), *Maskorra* (*Coquille*)...], marrazki-zirriborro ugari egiten zituen. 1950etik aurrera, eskulturak bidaltzen hasi zen, erregulartasunez, Errealitate Berrien Aretora. 1952an, André Wogenscky arkitektoarekin ezkondu zen. Urte hartan bertan, bere lehen bakarkako erakusketa aurkeztu zuen, Galerie Arnauden, eta lehen *Gontzak* (*Charnières*) sortu zituen, terrakotazko eskultura artikulatu batzuk. 1956an, zurezko lanak egiten hasi eta bi urtera, bere pieza ospetsuenetako bat egin zuen: *Teka* (*Le Teck*). 1956ko udan Marseillako Unité d'Habitationen Maurice Béjartek sortutako izen bereko balletaren parte aktibo gisa, barailezur erraldoi baten itxurako obra horrek Michèle Seigneuret dantzariaren gorputza harrapatzen zuen bere bi zatien artean ikuskizunaren amaieran.

Koreografoaren eta eskultorearen elkarlanak aurrera jarraitu zuen, eta 1958an, Marta Panek *Oreka ballet baterako* (*Equilibre pour un ballet*) aurkeztu zuen, bere barnean dantzari baten gorputza hartzen duen eskultura hustua. Garai horretan, Panek zatika mugitzen diren eskulturak sortu zituen, bere oreka-puntua mutur batean dutenak [*Oreka bitan* (*Balance en deux*, 1957); *Obéro*, 1959; *Kiribil handia* (*Grande spirale*, 1960)]. 1961ean, haren lehen *Ur gaineko eskultura* (*Sculpture flottante*) inauguratu zen, poliesterrezkoa, Otterloko Kröller-Müller Museoaren enkarguz egina. Beste hainbat inauguratu zituen gerora ere, Hakonen, Montrealen, Bobignyn, Kerguehennecen...

Eskulturaren historian garrantzia handia izan zuten paisaia arloko esku-hartze horien ondoren, hainbat arkitektorekin elkarlanean jardun zuen: hala nola Wogensckyrekin (Saint-Rémy-lès-Chevreuseko haren etxea, 1952; Necker eta Saint-Antoine Medikuntza Fakultateak, 1962-65; Grenobleko Kultur Etxea, 1967; Auber metroko geltokiko barandak Parisen), Jean Dubuissonekin (Arte eta Tradizio Herrikoien Museoa, 1965...) eta Oscar Niemeyerrekin (Tripoliko Nazioarteko Azoka, 1963–66). Aldi berean, 1963tik aurrera, *Buru-hausgarriak* (*Puzzles*) sailari eman zion hasiera, eskultura monumentalen itxura har zezaketen hiru dimentsioko piezak eginez.

1967an, bere independentzia artistikoa berreskuratu nahirik, beste eskultura sail bat egin zuen, guztiz berritzailea, lantegi batean egiten zizkioten plexiglas gardenezko materialak erabiliz: *Zilindroak* (*Cylindres*), *Konoak* (*Cônes*) eta *Lentillak* (*Lentilles*). 1980ko hamarkadatik aurrera, Panek enkargu publiko ugari jaso zituen, hiri-eremu eta paisaia zabalak betetzeko aukera eman ziotenak. Frantzian, 1986an, Pariseko Place des Fêtes-eko iturria egin zuen; 1988–89an, Bresteko Siam kalearen ordenamendua (partzialki osatua); eta 1994an, *Infinitu zeinua* (*Signe infini*) delakoa A6–A46 autobideetan. Japonian, 1990ean, *Lerro zuriaren lorategia* (*Jardin de la ligne blanche*) egin zuen Osakan, eta 1991n, bere *Paisaia zatiak* (*Fragments de paysage*) muntatu zituen Tokion. Egindako lanaren aitorpen gisa, 2001ean Sari Inperiala jaso zuen.

1990–2000ko hamarkadetan egin zituen lanen artean, aipagarriak dira *Lorratzak* (*Stèles*), zur laminatuzkoa, eta *Ateak* (*Portes*), altzairuzkoa, izugarri soila. **Christian Briend**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

ALICIA PENALBA

1913, San Pedro (Argentina) – 1982, Saint-Geours-de-Maremne (Frantzia)

“Bizitza osoan izan naiz ni subertsiboa. Emakume gisa haurtzarotik inposatu nahi izan zidaten patu tradizionalaren aurka borrokatu nintzen beti”[1]. Alicia Penalbaren ibilbidea —Frantziako 1950eko hamarkadako eskultore abstraktu handienetako bat izan zen bera— haren independentzia-egarriaren ondorio da.

Hamalau urte besterik ez zituela, familiarekin harremanak hautsi, eta lanean hasi zen, idazkari gisa. Aurreraxeago, margolaritza-ikasketak egin zituen Buenos Aireseko Arte Ederren Eskolan. 1948an, beka bat lortu zuen Parisera ikastera joateko, eta bere burua berrasmatu behar izan zuen. Hogeita hamabost urterekin, bigarren jaiotza bat bezala bizi izan zuen hiriburu kosmopolitara bizitzera joateko aukera hura. Margolaritza alde batera utzita, Penalbak eskultura ikasi zuen, Honorio García Condoy artista espainiarraren lantegian aurrena —non Étienne-Martin, François Stahly eta Étienne Hajdu ezagutu zituen, besteak beste—, eta Académie de la Grande Chaumièren geroago, Ossip Zadkinerekin. Baina batez ere Jean Arpen, Constantin Brancusiren eta Antoine Pevsnerren forma arin bigunek liluratu zuten.

1951. urte inguruan, bere lehen eskultura abstraktuak egiten hasi zen, eta bere aurreko lan gehienak suntsitu zituen. Montrougeko bere estudio txikian aritzen zen lanean, baina horretaz gain, Parisko manifestazio kolektiboetan ere parte hartu zuen (Maiatzeko Aretoa, Gazte Eskulturaren Aretoa, Errealitate Berrien Aretoa...). Haren lehen garaiko eskultura bertikalek (1952–57) eraikuntza sendoko lengoaia organiko bat darabilte denek. Lan horiek totemikotzat jo izan dira askotan, eta artistak primitiboarekiko eta katedral gotikoekiko zuen zaletasuna ekartzen dute gogora. Naturari buruzko edozein erreferentzia zuzena baztertuz, Penalbak nahiago du gogora ekarri ugalketaren misterioarekiko lilura eta “erotismoaren sinboloak arintzeko beharra”[2].

1957an, bere bakarkako lehen erakusketa egin zuen, Galerie du Dragonen, eta 1960an bigarrena, Claude Bernarden galerian. Haren artea, berehala aintzatetsia, hainbat monografiatan jasota geratu zen (Patrick Waldberg, Michel Seuphor), eta hainbat nazioarteko erakusketatan jarri zen ikusgai (New Yorken 1958an, Kasselen 1959an). Artistaren lanak arinagoak eta irekiagoak bilakatuz joan ziren, hegaldatu eta airean zintzilik geratuko balira bezala. Buztina haren materialik kutunena bihurtu zen, forma predeterminaturik ez izanik erabateko askatasuna eskaintzen ziolako.

1959tik aurrera, hainbat iturri-eskultura sortu zituen. Haren lan monumentalak, baina, San Galoko Unibertsitatean iritsi zuen betetasun osoa: hormigoi armatuzko pieza hegaldun batzuk bertako arkitektura brutalistarekin eta inguruko mendiekin harremanetan jarriz. Sarritan azpimarratu izan da Penalbak harreman estua zuela paisaiarekin, haurtzaroko paisaiarekin lehenik eta behin, Andeen oinetan ezagutu zuenarekin: “[...] Hango isiltasunaren, hango trumoi suntsitzaile eta sortzaile haien jatorrizko arrastoa atxikitzen duten sorkuntza zimurtsu leherkorrak”[3]. **Ariane Coulondre**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Dokumental honetatik hartutako hitzak, jatorriz gaztelaniaz: *Alicia Penalba. Escultora*, El Pampero Cine, MALBA, 2016.

2. *Penalba: sculptures*, erak. kat., Paris, Galerie Creuzevault, 1965.

3. Pablo Neruda, hemen: *Alicia Penalba*, erak. kat., Ginebra, Artel Gallerie, 1975.

PARVINE CURIE

1936, Nancy (Frantzia)

"Andre eskultorea edo, besterik gabe, andrea izateak gizon batek baino ahalegin handiagoa egin behar izatea dakar [...] Andre eskultorea eta eskultore baten andrea izatea ez da, ez, samurra. Besteek baino gehiago ahalegindu beharra daukagu, eta saiatuak izan materialak erabiltzeko orduan (oso material astunak askotan), ofizio zoragarri honi uko ez egiteko"[1]. Parvine Curie jatorri frantziar-iraniar eskultorearen hitz horiek agerian uzten dute zeinen bide luzea urratu behar izan zuen berak, beti *alter ego* maskulinoen ondoan lan eginda, bidez zegokion onarpena izateko.

1957an, Curie Espainian bizitzen jarri zen, Marcel Martí eskultore katalanarekin ezkondu zen, eta, modu autodidaktan, maskarak eta estatua txikiak egiten hasi zen, buztin eta beste material batzuk erabiliz. Parisko bi galeristek, aurrena Suzanne de Coninckek 1968an, eta gero Françoise Tourniék 1973an, ikusgai jarri zituzten haren lanak, gero eta abstraktuagoak. 1970ean, Parisera itzuli zen, bere seme Davidekin, eta bere *Lehen ama* (*Première mère*) jarri zuen ikusgai Eskultura Gaztearen Aretoan, letoizko eta zurezko piezez egindako muntadura bat. Han, François Stahly ezagutu zuen, eta topaketa hura erabakigarria izan zen haren bizitzan.

Stahlyk Cresteteko (Vaucluse) tailer kolektiboan lan egitera gonbidatu zuen, eta 1975ean, berarekin ezkondu zen. Curieren forma hieratikoen eta Stahlyren abstrakzio jariakorraren artean, elkarrizketa artistiko bizia sortu zen, ikerketa osagarriek aberastua. Zure errea edo beltzez tindatua —lehengaiari artisau-ezaugarri oro ezabatzeko— lantzen hasi zen orduan, bai eta bere lehen pieza monumentalak egin ere. *Ate Ama* (*Mère-Porte*), *Etxe Ama* (*Mère-Maison*), *Harresi Ama* (*Mère-Murs*), *Labirintu Ama* (*Mère-Labyrinthe*), *Erlauntz Ama* (*Mère-Ruche*)...: amatasunaren gaia, lengoia arkitektonikoari estuki lotua, funtsezkoa eta errepikakorra bihurtu zen haren jardunean.

Jatorrizko matrize babeslearen ideiara eramaten gaitu gaiak: "Barneko babes edo aterpe hori gogora ekarri nahi izan dudalako eman diet ama izena nire eskulturei". Étienne-Martinentzat —Curierekin nolabaiteko kidetasuna duen eskultore batentzat— bizileku kontzeptuak hartzen zuen zentzu bera hartzen zuen Curierentzat ama kontzeptuak.

Curieren arteak, hainbat bidaiatako esperientziek aberastuak, arkitektura sakratuaren arazketa hartu zuen eredutzat. Haren sortze-lanek —zorroztasun espaziala eta artikulazio arinak konbinatzen dituzten bolumen barne-huts handi batzuek— baliatzen zuten lexiko irudizkoa kanpandorrez, mastabez, piramidez eta katedralez osatuta zegoen. Horrekin, dimentsio espiritual eta jada mamitu batera jo zuen artistak: "Nik ez dut eskultura abstraktua egiten. Beti bilatu izan dut giza elementua eskulturan. Horregatik egin nuen *Amak* saila. Instintiboki, haurdun egotea barru-barruan sentitu dudan zerbait izan da, [...] *Amak* oro —edo transzenditutako *Ama* bat— aurkitzera eraman nauena"[2]. Ariane Coulondre

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. *Entretiens de Parvine Curie avec Scarlett Reliquet*, Paris, J. F. Jousset, 2016, 13. or.
2. *Ibid.*, 10. or.

CLAIRE FALKENSTEIN

1908, Coos Bay (OR, AEB) – 1997, Venice (CA, AEB)

Claire Falkenstein —Alexander Archipenko eskultorearekin ikasia Oaklandeko (Kalifornia) Mills Collegen— zeramikazko eta, geroago, zurezko eskultura abstraktuak egiten hasia zen jada 1930eko hamarkadan. New Yorkeko Bonestall Galleryk bakarkako erakusketa bat antolatu zuen haren zurezko lanekin 1944an. 1948an, California School of Fine Arts-eko irakasle zela, bere *alanbrezko delineazioak* (*wire delineations*) erakutsi zituen, lehen aldiz, San Frantziskoko Arte Modernoaren Museoan. 1948tik Errealitate Berrien Aretoan parte hartu izanak animatua, 1950ean Parisera joan zen. Han, Jean Arp, Constantin Brancusi eta Alberto Giacometti ezagutu zituen, eta harremanak izan zituen herrikide batzuekin, hala nola Sam Francisekin eta Paul Jenkinsekin. Parisen, metalezko hariaren posibilitate teknikoak aztertzen jarraitu zuen, eta harribitxiak egin zituen, gero New Yorkeko Betty Parsons Galleryn (1950), Deutsche Werkbund Berlinen (1952) eta Londresko Institute of Contemporary Arten (1953) aurkeztu zituenak.

1953an, Musée Bourdelleko Gazte Eskulturaren Aretoan, Michel Tapié kritikariak begiz jo zuen haren *Ledaren zeinua* (*The Sign of Leda*) izeneko eskultura metaliko ikusgarria, eta haren hustura bat erosteko asmoa azaldu zuen. Falkensteinek, lanak gauzatu aurretik, haien miniaturazko bertsioak egiten zituen, alanbrez. Handik aurrera, Tapiék Falkensteinen lana defendatu zuen, berak "informaltzat" jotzen zuen beste arte mota bateko artisten lanak biltzen zituzten erakusketetan ikusgai jarrita. Geroztik, Parisko eszena artistikoaren ordezkari garrantzitsuenetako bat izan zen Falkenstein.

Urte hartan bertan, *Eguzkiak* (*Suns*) saileko lanak egitera ekin zion: hari metaliko txirikordatuz osatutako eskulturak ziren, sabaitik zintzilik jartzen zituenak. 1967ra bitartean, artistak era horretako 36 eskultura egin zituen, hedatzen ari den espazio gisa (*expanding space*) definitzen zituenak: "Einsteinen [...] terminoetan pentsatzen dut, hedatzen ari den unibertsoaren planteamendu einsteindar batean. Bere osotasunean ulertzen dut nik espazioa, eta zerbait sortzen dugunean, kontua ez da sortze-lanak espazio jakin bat hartzen duela, baizik eta espazio horren beraren zati osagai bat dela"[1]. *Eguzki zerua* (*Sun Sky*, 1956) izeneko piezak, adibidez, pieza bera inskribatuta dagoen espazioa inguratzen du, espazioa bera gardentasun-jokoen bidez indartuz.

Falkensteinen sortze-lanetan, Alexander Calderren irudi eskegiak gogora ekartzen dizkigun oihartzun hori gorabehera, ez dago ezer irudikatzeko inolako asmorik. *Titulurik gabea* (1957–60) obraren ertzak ez dira zurrunak; eskultura hori amaigabe heda liteke espazioan barrena. Clyfford Stillekin eta Mark Tobeyrekin zuen adiskidetasunak haren obraren irakurketa espresionista bat sustatu zuen AEBetan, obra hori eskulturazko "all-over" bat bezala hartuta. Lynn Chadwickek Ingalaterran egin zituen ikerketen garaikide izan bazen ere, Falkensteinek, hark ez bezala, beira zatiak sartzen zituen bere eskulturetan: teknika aitzindari horri esker, hainbat enkargu monumental lortu zituen, besteak beste Veneziako Peggy Guggenheim Collection museoko ateak egitekoa, 1961ean. Itxura organikoko eskultura haiek —zeta-harren krisalidak edo kuskuak ageri dira haietan—, material alternatibo baten ezaugarri fisikoek baldintzatuak neurri batean, 1966ko erakusketan Lucy Lippardek hainbeste goretsi zuen abstrakzio "eszentrikoaren" aitzindari bihurtu zuten Falkenstein. **Laure Chauvelot**

Oharrak

1. Claire Falkenstein, hemen: Howard Warshaw y Susan Einstein, *Los Angeles Art Community: Group Portrait*, Los Angeles, University of California, 1977, 189. or.

RUTH ASAWA

1926, Norwalk (KA, AEB) – 2013, San Frantzisko (KA, AEB)

Ruth Asawa, Black Mountain Collegen hiru urtez Joseph Albers artistaren eskolak jaso ondoren San Frantziskon finkatua, Estatu Batuetako eskultore garrantzitsuenetako bat izan zen 1950eko hamarkadatik aurrera, baina AEBetako mendebaldeko kostatik harago ez zuen aitorpena lortu 2010eko hamarkada arte. Haren eskultura metalezkoak —1947an Mexikoko azoka batean ikusi zituen arrautza-saski batzuek inspiratuak eta naturarekin lotura estua izateagatik bereziak— guztiz originalak dira, baina haren obra —50 urte luzeko lana— hasieratik bertatik izan zen baztertua segur aski, erabiltzen zuen materiala zela-eta ezin bide zelako eskultura-lantzat hartu. Hala, dekorazio-arteen sailean sailkatuta geratu zen betiko. Berriki, 2019an, Asawaren esperimentazioen garrantzi itzelaz ohartzeko aukera eman digu Saint-Louiseko Pulitzer Arts Foundationen erakusketak: esperimentazio horiek eskultura organiko abstraktu bat sortzen dute, metal mota desberdinak egitura gero eta konplexuagoetan txirikordatzen dituena, eta sendotasuna eta gardentasuna, argia eta itzala, barnealdea eta kanpoaldea (baita eskultura inguratzen duen espazioa bera ere) behin eta berriz baliatzen dituena. 1950eko eta 1960ko hamarkadetako pieza batzuk —oso-osorik eskuz egindako hari metalikozko egiturak—, elkarri gainjarritako formak dira, txikienak handienetan sartuta daudela.

Eskultura horiek Asawaren eguneroko marrazketa-praktikarekin loturik daude (gurasoekin Japoniatik emigratuta, Bigarren Mundu Gerrako eremu batean preso zegoela hasi zen Asawa marrazten), eta espazioan eskegitako benetako marrazki gisa ageri zaizkigu begien aurrean. Egia esan, Asawaren lana ezin da bereizi haren bizitzatik. Oso lotuta dago haren ingurune material, familiar eta sozialarekin. Izan ere, haurtzaroko baserriko lana, landareekin izandako harremana eta haien ernamuintze-prozesua bera —eragin erabakigarriak guztiak— ekartzen dizkigu gogora. Asawak, bere burua "artistatzat, emakumetzat eta amatzat" zuenak, eta bere sei seme-alabak lanean laguntzera adoretzen zituenak, lantegi erraldoi bihurtu zuen bere etxea, bere senar Joseph Lanier arkitektoarekin partekatzen zuena. Paradoxa bada ere, planteamendu orohartzaile eta original horrek haren obrari buruzko ikuspegi murriztaile bat zabaldu zuen 1950eko hamarkadan, artista bera etxerako eskultura apaingarriak egiten zituen *housewife* (etxekoandre) huts gisa hartzeraino, nahiz eta haren lagun (eta irakasle izandako) Richard Buckminster Fullerrek sutsuki defendatu zuen beti[1]. Bere artearen eta espazio komunaren arteko continuuma zabaltzeaz gain, Asawak espazio publikoko eskulturara ere hedatu zuen bere jarduera 1968an, eta, gainera, arte-hezkuntzan inplikatu zen; urte hartan bertan, adibidez, San Frantziskoko Alvarado School Arts Workshops tailer-programaren sortzaileetako bat izan zen. "Egitea bizitzea da. Horrek besterik ez du axola!"[2], esaten zuen artistak. **Christine Macel**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Richard Buckminster Fuller, "Aitortzen dut, inolako zalantzarik gabe, Ruth Asawa inoiz aurrez aurre izan dudan artistarik dotoreena, emankorrena eta inspiratuena dela", Ruth Asawa Guggenheim Fundazioaren

urteko beka-progamarako hautagai izateko gomendioa, 1971, hemen: Tiffany Bell, "Ruth Asawa: Working from Nothing", hemen: *Ruth Asawa*, New York, David Zwirner Books, 2018.

2. Ruth Asawa, hemen: Helen Molesworth, "'San Frantzisko Housewife and Mother', hemen: Ruth Asawa: Life's Work", Tamara H. Schenkenberg (ed.), erak. kat., Saint-Louis, Pulitzer Arts Foundation/New Haven, Yale University Press, 2019, 35. or.

SALOUA RAOUDA CHOUCAIR

1916, Beirut (Libano) – 2017, Beirut (Libano)

Saloua Raouda Choucairrek ikuspegi holistiko batetik —hausnarketa filosofiko eta zientifikoa, irudia, artisautza eta etika soziala biltzen dituen ikuspegi batetik— planteatu zuen beti artista gisa zegokion eginkizuna. Beiruten jaioa, artista libanoar hau familia eruditu eta politikoki konprometitu batean hazi zen. 1934 eta 1936 artean, natura-zientziak ikasi zituen Beiruteko American Junior College for Women eskolan. Gero, 1940ko hamarkadan, Mustafá Farrukh eta Omar Onsi margolariak izan zituen aholkulari. Iraken eta Egipton ibili ondoren, Beiruteko Unibertsitate Amerikarrean lan egin zuen, liburuzain gisa, eta erakusketak eta hitzaldiak antolatu zituen Arabiar Kultur Klubaren zirkulu nazionalistarentzat, 1944 eta 1948 artean. Pintura geometrikoarekin esperimentatzen hasi zenean, Choucair mendebaldearen etengabeko nagusitasun kulturalaren aurka mintzatu zen, eta sorkuntza artistiko arabiarra eta artearen praktikak dakarren bultzada soziala defendatu zuen. Parisen, bere militantzia intelektualean sakontzen jarraitu zuen, arteari datxezkion funtzio sozial eta politikoez konbentzituta. Arte Ederretako Eskolaren eta Fernand Légerren lantegietan jardun zuen 1948 eta 1949 bitartean; berehala, paper garrantzitsua jokatu zuen L'Atelier de l'Art Abstrait ospetsuan, 1950ean, eta testuak idatzi zituen mugimendu horri lotutako hainbat argitalpenetarako. Berarentzat, taldeko gainerako kideentzat bezala, abstrakzioaren praktika "artearen bilaketa da, figurazioaren eskakizunetatik aske eta eguneroko bizitzan erabat txertatuta dagoen bilaketa bat"[1].

Choucairren ustez, artea funtsezkoa da espazio publikorako, espazio pribaturako, pertsona bakoitzaren gaitasunerako eta pertzepziorako. 1951n, Beirutera itzuli zen, artisautza berreskuratzeko eta landa-eremuak garatzeko proiektuen inguruan lan egiteko, beste emakume batzuekin batera, Point IV programaren barruan[2]. Emakumeen gizarte-baldintzak hobetzea funtsezko kezka feminista zuten artista arabiarren artean kokatu zuen erabaki horrek. 1951n, AEBetara bidaiatu zuen, eta buru-belarri murgildu zen artisautza-eskoletan eta abstrakzio europar-estatubatuarrean. Bere artista-ibilbidean zehar, askotariko baliabideak erabili zituen lanerako, eta askotariko objektuak sortu: aiztoak, alfonbrak, altzariak, moda-osagarriak (gerrikoak, poltsak, zapiak), tapizak, paper gainean inprimatutako lanak, eta espazio publikoetarako eskulturak. Zientzian inspiratu zen, mekanika kuantikoan bereziki, eta islamiar teologian eta arkitekturan; baita arabiar idazkeran ere, kontenplazio-jarduerak egiteko edo aipuak ateratzeko orduan. Espiritualtasunaren, zientziaren eta filosofiaren asimilazio hori nabarmena da oso haren sortze-lanaren "forma nobleetan". Helen Khal artista eta kritikariaren aldetik Libanoko lehen artista abstraktutzat hartua[3], Saloua Raouda Choucair bere eskultura modularrengatik eta instalazio optikoengatik egin zen ospetsu batez ere. 2013an, beste nazioarteko aitorpen bat lortu zuen, arabiar herrialde bateko lehen emakumea izan baitzen Londresko Tate Modernen bakarkako erakusketa bat aurkezten. **Jessica Gerschultz**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ikus Choucairren testua, eta Kirsten Scheidek arabieratik ingelesera eginiko itzulpena, hemen: "Toward A Material Modernism: Introduction to S. R. Choucair's 'How the Arab Understood Visual Art'", *ARTMargins*, 4. zk., 2015, 102–18 eta 119–28. or.

2. AEBek garapen bidean zeuden herrialdeei [gaur egun Hegoalde globaleko herriak deituak] laguntza teknikoa emateko sustatutako programa, 1949-1953 bitartean indarrean egon zena, Harry Trumanen lehendakaritzapean. [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra]

3. Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, Beirut, Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987.

CARMEN HERRERA

1915, Habana (Kuba)

Carmen Herrerak, kubatar jatorriko estatubatuar margolari abstraktuak, New York du bizileku eta lantoki. Ehun eta bost urteak beteak izan arren, 2016. urtera arte itxaron behar izan zuen lehen atzerabegirako instituzionala aurkezteko, New Yorkeko Whitney Museum of American Arten. Zer dela-eta hain beranduko aitorpena? Herrera Habanan jaio zen, kazetari familia batean, eta arkitektura-ikasketak egiten hasi zen unibertsitatean. 1940ko hamarkadaren hasieran, New Yorkeko Art Students Leaguen matrikulatu zen. Haren senarra, Jesse Loewenthal, letretako irakasle zen han. Aurrerago, 1949 eta 1954 artean, Parisen egin zuen egonaldia erabakigarria gertatu zen haren ibilbidean: izan ere, geroztik bertan behera utzi zuen figurazioa, abstrakzio geometrikoaren mesedetan. Haren lehen konposizio geometrikoak —hala nola Koloretako hegaldia, 16. zk. (*Flight of Colors # 16*, 1949) izenekoa, pintzelkada sendoz egindakoa, beste lan batzuetan bezala kurba- eta angelu-jokoa azpimarratzen zuena— kolore-kontraste urrikoak ziren. Lan horiek 1950eko hamarkadaren hasierako lan erradikalen aitzindariak izan ziren, zeinetan artistak zuri-beltzaren eta konposizio geometriko soilen alde egin zuen, angelu zuzena bakarrik erabiliz. Parisen egon zen garaian, Herrerak urtero jarri zituen ikusgai bere lanak Errealitate Berrien Aretoan. Sarritan joaten zen Saint-Germain-des-Présera eta Montparnassera, eta lagunak egin zituen hango mundu intelektual eta artistikoko kideen artean, hala nola Marie Raymond eta Fred Klein, bai eta Jean Genet ere.

New Yorkera itzulita, Espresionismo Abstraktua nagusi zen garai batean, Herrera gogor borrokatu behar izan zen gizonen mendeko ingurune artistiko hartan leku bat izateko: "Inork ez zidan kasurik egiten [...]. Gizonek dena kontrolatzen zuten, eta emakume artista ezagunak gaizki ikusita zeuden"[1]. Paradoxa badirudi ere, laidorik bortitzena emakume batek egin zion. Rose Fried galeristarengana aholku eske joan zen batean, hala erantzun zion hark: "Oso gustuko dut margotzen duzuna, baina ezin dizut aukerarik eman, emakumea zarelako"[2]. 1960 eta 1970eko hamarkadetan, Ellsworth Kelly eta antzeko artisten eskutik *hard-edge* pintura nagusitu zenean, Herrerak itzalean segitu zuen. Ikusgaitasun falta horregatik minduta, 1971n bat egin zuen Women in the Arts Foundation elkartearekin, eta 1973an, elkarte horrek New York Cultural Centren antolatutako *Women choose Women* erakusketan parte hartu zuen, beste 108 emakumerekin batera.

Bere artista-ibilbidean zehar, Herrerak Latinoamerikako arte-erakusketa batzuetan ere parte hartu zuen. Museo del Barriok 1998an antolatu zuenak (*Carmen Herrera: The Black and White Paintings, 1951–1989)* inflexio-puntu bat markatu zuen, 2004an Manhattango Latin Collector Galleryn egin zenak bezala: *Concrete Realities: Carmen Herrera, Fanny Sanin and Mira Schendel*. Izan ere, azken erakusketa horretan, Mondrianekin, Kellyrekin eta, batez ere, Lygia Clark eta Hélio Oiticica artista brasildar neokonkretuekin erlazionatu zen haren lana. Gaur egun, Herreraren lanak New Yorkeko MoMA, Washingtongo Hirshhorn Museum eta Londresko Tate Modern museoetan daude ikusgai.
Domitille d'Orgeval

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Carmen Herrera, hemen: Simon Hattenstone, "Carmen Herrera: Men controlled everything, not just art", *The Guardian*, 2016ko abenduak 31; ikus https://www.theguardian.com/p/5h25m/sbl.

2. C. Herrerak Hermione Hobyri, hemen: Dana Miller, "Carmen Herrera: Sometimes I win", hemen: *Carmen Herrera, Lines of Sight*, erak. kat., New York, Whitney Museum of American Art, 2017, 39. or., 36. zk.

FAHRELNISSA ZEID

1901, Büyükada (Turkia) – 1991, Amman (Jordania)

Intelektual otomandarren familia batean jaioa, Fahrelnissa Zeid Istanbulgo Arte Ederren Akademian (Academia Sénaï-Néfissé) matrikulatutako lehen emakumeetako bat izan zen, 1920an. Parisen osatu zuen bere prestakuntza, hamarkada horren amaieran, Roger Bissièrek Ranson akademian ematen zituen eskoletara joanez. Turkiara bueltan, bigarren aldiz ezkondu zen, Bagdadeko haxemi dinastiako Zeid bin Hussein printzearekin oraingoan. Turkiako beste intelektual asko bezala, Zeidek eta haren senarrak bat egin zuten Mustafa Kemal Atatürken mugimenduarekin, Turkiako Errepublika sortzea helburu. Zeid ingurune kosmopolita batean hazi zen artista gisa, eta 1930eko hamarkadan sarritan ibili zen Europan barrena (Berlinen eta Budapesten bizi izan zen zenbait urtez). Istanbulen, emakume bakarra izan zen D Grubu mugimendu abangoardistan parte hartzen eta bakarkako erakusketa bat egiten (1941).

1946an, Londresera joan zen, eta, ondoren, 1948an, Parisera. Bertan, abstrakziora jo zuen behin betiko, eta kritikaren arreta piztu zuen, bereziki Charles Estiennerena. Azken horrek Abstrakzio Lirikoaren mugimenduan sartu zuen. Haren konposizio abstraktu handiek —hala nola *Eguzki-plaza* (*The Arena of the Sun*, 1954) izenekoak, ondo antolatutako kolore-eremu ugarikoak— agerian uzten dute haren jatorri ekialdetarra. Hain zuzen, hango argitasunaren adierazpena dira, Zeidek adierazi zuen bezala: "Atsegin dut argia hamaika aldetan ebakia. Mugimendu kromatiko iheskor eta ia deabruzkoen mundu arraro bat da. Argi zuzenak ez du itxura bera ematen. Argi-turrusta horietan, mundua oso bestelako zerbait bihurtzen da. Horren ondoriozko zatiketa analisi bat da jada, orkestrazio bat"[1]. Parisen, erakusketa bat egin zuen Colette Allendyren aretoan, 1950ean; beste bat Galerie de Beaunen, 1951n; eta Errealitate Berrien Aretoan eta Maiatzeko Aretoan parte hartu zuen erregulartasunez. Londresen, Institute of Contemporary Artsen bakarkako erakusketa bat egin zuen lehen emakumea izan zen, 1954an. 1958an Iraken izandako estatu kolpeak gogor astindu zuen haren bizitza. Senarra bizirik atera zen, baina erbestera jo behar izan zuten. Handik aurrera, Paris, Londres eta Ischia artean bizi izan ziren, eta Zeidek arte figuratiboari eta forma artistiko esperimentalago bati heldu zion berriro. 1970ean, Ammanen jarri zen bizitzen, han bizi baitzuen semea ere. Han sortu zuen Fahrelnissa Zeid Arte Ederren Institutua, emakume artista gazteei zuzendutako arte informaleko eskola. Bere talentuari eta bere izaeraren indarrari esker, Zeidek bere generoari eta bere jatorriari lotutako aurreiritziak kordokatzea lortu zuen. 2017an Tate Galleryk eskaini zion atzerabegirakoak sendotasuna eman zion Zeidek arte abstraktuaren nazioarteko historian izan duen aitzindari-paperari. **Domitille d'Orgeval**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Fahrelnissa Zeid, hemen: Julien Alvard, Léon Degand, Roger Van Gindertael, *Témoignages pour l'art abstrait*, Boulogne, Éditions Art d'Aujourd'hui, 1952, 280. or.

MARCELLE CAHN

1895, Estrasburgo (Alemaniar inperioa) – 1981, Neuilly-sur-Seine (Frantzia)

Marcelle Cahnek, Estrasburgoko (Alemaniako hiria orduan) frantziar jatorriko familia aberats batean jaioak, marrazketa eta pintura ikasketak egin zituen lehenik, Estrasburgoko bertako eskola batean. Lehen Mundu Gerraren hasieran, Berlinera joanda, Lovis Corinth eta Eugen Spiro margolari alemaniarren eskolak jaso zituen, eta Galerie Der Sturmen abaroan bildutako espresionisten lanak ezagutzeko aukera izan zuen han. 1918an Estrasburgora itzulirik, lehenik urte bat eman zuen Parisen (1920), filosofia ikastaro bat egin zuen Zürichen (1923), eta, azkenik, Frantziako hiriburuan jarri zen bizitzen, behin betiko, 1925ean.

Biluziak margotzen espezializatu zen, Grande Chaumièreko akademian, eta maiz bisitatzen zuen Léonce Rosenbergen Galerie L'Effort, non Fernand Léger ezagutu zuen. Cahn haren ikasle izan zen Académie Modernen, eta eragin handia jaso zuen harengandik. Horren lekuko da, adibidez, *Bainugela* (*Le Lavabo*), 1925ekoa, Victor Poznanskik 1925eko abenduan antolatutako *L'Art d'aujourd'hui* nazioarteko erakusketan aurkeztu zutena. Willi Baumeisterren eragina, eta batez ere Purismoaren sustatzaile Amédée Ozenfantena, nabarmena da haren konposizio linealenetan ere [*Emakumea eta belaontzia* (*Femme et voilier*, ca. 1926–27); *Emakumea erraketarekin* (*Femme à la raquette*, 1927)].

Cahnek *Cercle et carré* erakusketara bidali zituen horietako batzuk, 1930eko apirilean eta maiatzean. Erakusketa horren ondoren, baina, Estrasburgora itzultzea erabaki zuen, eta, hiriburuan egindako beste egonaldi bat gorabehera (1932-35), behin betiko aldendu zen Parisko eszenatik. Handik aurrera, haren pinturak abstrakziorantz jo zuen —abstrakzio surrealista samar baterantz batzuetan [*Etorkia* (*Ascendance*, 1936)]—, edo funtsezko formetara mugatutako figurazio soil baterantz beste batzuetan [*Adan eta Eva* (*Adam et Eve*, 1938)].

Bigarren Mundu Gerra hastean, Toulouse aldean babestu zen, eta, ondoren, Parisen kokatu zen, behin betiko. 1948. urtetik aurrera, Errealitate Berrien Aretoan erakutsi zuen bere lana, eta 1920ko hamarkadako adiskidantza artistikoak berreskuratu zituen horrela. 1952tik aurrera, inflexio-puntu bat izan zen haren ibilbidean: konposizio abstraktuak egiten hasi zen —paper gainean, hasieran—, gero mihisera aldatu zituenak, Félix Del Marleren aholkuei jarraituz. Hondo uniformeki zuri batzuen gainean, eta orekaren bilaketa etengabeko helburu hartuta, irudi geometriko gutxi-asko konplexuak marraztu zituen tinta beltzez, elkarren ondoan ipinitako unitateak osatzen dituztenak [*Abstraktu lineala* (*Abstrait linéaire*, 1954)]. Musika-pentagramen moduko diagrama lerrozuzen horiek —1926ko *Gitarra eta abanikua* (*Guitare et éventail*) lanean ere agertzen zirenak— 1970eko hamarkadako musika garaikidearen notazio batzuk iragarri zituzten. Konposizio horietan, kolore pixka bat jartzeko zeregina duten elementu zirkular txiki erliebedunak eta collage ñimiñoak ere (kartoiz, baltsa-zurez edo metalez eginak) tartekatzen dira.

Aldi berean, Cahnek paper gaineko collageak ere egin zituen, koloretako pegatina txikiekin. 1957tik aurrera, argazkietan ipintzeko ere erabili zituen eranskailuak. 1961ean, poliptiko txikiak ekoizten hasi zen

panel moztuak eta erliebeak baliatuz, era horretan espazioari hiru dimentsio emateko [*Espaziala A eta B* (*Spatial A et B*, 1969); *Espaziala C* (*Spatial C*, 1971)]. Azkenean, kritikaren onespena lortu zuenean, Cahnek bere lehen erakusketa egin zuen museo batean, Centre national d'art contemporainen (Cnac, Paris), 1972an. Erakusketa horren katalogoak artistak bere ibilbidean ezagutu eta praktikatu zituen abangoardiei buruzko oroitzapen baliotsuak biltzen ditu. **Christian Briend**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

REGINA CASSOLO BRACCHI

1894, Mede (Italia) – 1974, Milan (Italia)

Materiaren arintasuna eta formen dinamismoa dira Regina Cassolo Bracchiren lanaren ezaugarri nagusiak. Behin ikasketak amaituta, eskultore italiarrak 1930eko hamarkadaren hasieran egin zituen bere lehen lan abangoardistak, lengoaia sintetiko batek eta material berriak erabiltzeko aukerak (aluminioa, alanbrea, txapa, eztainua edo lizpapera) guztiz erakarrita. Edoardo Persicok *La Casa Bella*n argitaratu zuen *Sofa* (*Atseden*) [*Sofà (Riposo)*, 1931–32] hauskorrak ezin hobeto islatzen du haren xedea: forma inguratzen duen espazioa islatzea eta haren bolumenak airean zabaltzea[1].

Haren eskultura futuristek —hala nola *Aerosentiberatasuna* (*Aerosensibilità*) edo *Hegazkinlariaren maitalea* (*L'amante dell'aviatore*), artistak 1934ko *Aeropintura futuristaren manifestu teknikoa*ri atxikimena adierazi ondoren eginak biak— erabat desagerraraz zituzten siluetaren mugak, halako dimentsio espazial bat emanez gorputzari. Cassolo Bracchik aluminioa aukeratu zuen eskultura tradizionalaren konbentzionalismo plastikoetatik askatutako masa horiek materiatik kentzeko. Ondo ezagutzen baitzituen nazioartean puri-purian zeuden esperientziak, elkarrekin uztartu zituen Fortunato Deperorena bezalako mundu mekaniko baten motiboak Alexander Archipenkok inspiratutako maila-nahasketarekin.

Orratzez ziztatutako patroiak —ohikoak joskinitzan— zapien gisa tolestutako xafla ezin arinagoen zerbitzura jarri zituen. Egitura fin eta arin horiek indarrez loratu ziren haren fase futuristan, eskultura zehatzen ikerketa amaigabeari bide emateko gero. 1940ko hamarkadan, abstrakziora eta geometriara gero eta emanagoa —Giacomo Ballaren ikasbidea oinarri hartuta eta László Moholy-Nagyren oreka perfektuek liluratuta—, Cassolo Bracchik materiari buruzko ikerketa gehiago egin zituen, material berriak baliatuz: plexiglasa, azetatoa edo Rhodoid delakoa. 1949ko *Egitura* (*Struttura*) txikia, plexiglas gardenaren ohikoaz bestelako erabileraren lehen adibidea da, *Movimento per l'Arte Concreta* delakoaren estiloa gogorarazten duena.

Cassolo Bracchi 1951n hurbildu zen estilo horretara (1948an sortua, Milanen), Bruno Munariren eskutik[2]. Irudi geometriko, triangelu edo erronbo soilekin nahasitako forma landuek (egoera latentean, zirkuluetan edo elipseetan) bide eman zioten haren abstraktutasun erradikalari, haren konposizio mugikor, malgu, dardarkariei —landareen erreinuan eta naturaren arauetan inspiratutako motiboen azken sintesi ziren horiei—. Geologia, batetik; ebokazio espazialak, bestetik. *Sputnik* (1952) obrak, eta harekin lotutako zirriborro multzoak, adibidez, karrera espazialaren lilura eta esfera kosmiko baterako bulkada itzultzen dute, Cassolo Bracchik gerora lorratz batean edo ibilbide batean laburbildu zuena. Hutsean egindako keinu bat, airean (alanbrearekin...) egindako marrazki bat, horra sinkronia ideal bat matrize futurista baten indar-lerroen eta Lucio Fontanaren Espazialismo sortu berriaren artean. **Chiara Gatti**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Paolo Sacchini, *Regina Bracchi: Dagli esordi al Secondo Futurismo*, Verona, Scripa, 2013; Paolo Campiglio, *Regina: Futurismo, arte concreta e oltre*, erak. kat., Palazzolo sull'Oglio, Fondazione Ambrosetti, 2009.

2. Luciano Caramel, *MAC. Movimento arte concreta, 1948–1952/1953–1958*, Milan, Electa, 1984.

AURELIE NEMOURS

1910, Paris (Frantzia) – 2005, Paris (Frantzia)

Aurelie Nemours —Marcelle Cahn, Michel Seuphor eta Gottfried Honeggerren kidekoa— funtsezko pertsonaia izan zen Arte Konkretuaren mugimenduan. École du Louvren bere lehen prestakuntza teorikoa jaso ondoren, sormen-lanetan murgildu zen, lan plastikoak zein poetikok eginez. Bere garaiko emakume askok bezala, akademia pribatuetara jo behar izan zuen ikastera. 1937tik 1940ra, Paul Colin kartelgile eta dekoratzailearen lantegian ikasi zuen, eta ondoren, André Lhoteren eta Fernand Légerren akademietara jo zuen. Bidenabar esanda, André Lhoteren *Paisaiaren tratatuak* zirrara handia sortu zion. Maisu haien irakaskuntzak figuraziora bideratuta zeuden arren, eraikuntza piktorikoaren ezagutza sakona eman zioten, abstrakziorako bidea hasteko behar zuen askatasun-tartea uzteaz gain.

1949an, Parisko Errealitate Berrien Aretoan parte hartu zuen. 1953an, erakusketa bat egin zuen Colette Allendyren galerian; Michel Seuphorrek —Piet Mondrianen obra ezagutarazi zionak— idatzi zion katalogoaren hitzaurrea. Bere lehen lan piktorikoen ondoren —"arkaikoak" deitzen zien—, Nemoursek *Egoitzak* (*Demeures*) saila hasi zuen 1950. urte aldera, bere "pastelak", gogo-jardunak ez ezik ikerketa plastiko huts ere badirenak. Artistak, zeinak ikatz-ziriaz marrazten baitzuen, "hutsa" erdiesten saiatu zen, Joan Gurutzekoaren *Kantu espirituala* aldarrikatuz batera.

Pixkanaka, zeinuaren esturetatik askatu zuen marra, zirriborroaren mesedetan. Lehenenik eta behin, irudia baztertu zuen, gero kurba eta lerro zeiharra, materiaren desintegraziora eta hutsaren lengoaiara iristeko. *Egoitzak* izan ziren, beraz, hiztegi plastiko horren eraikuntzaren lehen mugarria: lerro horizontalek eta bertikalek —elkar ebakitzean gurutzea osatuz— zein laukizuzenek eta laukiek markatu zituzten berriro haren lanen formatuak 1965etik aurrera. Materiaren gozamena hautematen da bereziki haietan, formen esplorazioari lotua. Artistak baztertu egin zuen materialtasun sentsualegi hori, olio-pinturak eskaintzen zion urruntasunaren mesedetan.

Aurrera jarraitu zuen, halaber, zenbakiaren eta erritmoaren inguruko ikerketarekin, *Milimetroaren erritmoa* (*Rythme du millimètre*, 1976tik aurrera), *Isiltasunaren egitura* (*Structure du silence*, 1983–90) edo *Zenbakia eta zoria* (*Nombre et Hasard*, 1992 arte) sailekin. Abstraktua bada ere, haren pintura irudizko bihurtzen da: "Abstrakzioan, abstrakzio ez den hori da interesgarriena, abstrakzioaz bestelako toki batean sortzen da abstrakazioa"[1]. Bere idazkietan, berari egindako elkarrizketetan, Nemoursek ez zion generorik atxikitzen artistari: "Emakumeak ez du erdiesten kimera / ez absentzia / gorputzik ez / 'ni' delakoa baino ez dago"[2]. Artista, izan, gizakia da, obraren aurrean desagertu behar duen formulazio generikoa: "Artista desagertzen den unean gauzatzen da miraria"[3]. **Fanny Drugeon**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Egilearekin elkarrizketa.

2. Aurelie Nemours, *Bleu bleu noir*, Paris, Melville/Léo Scheer, 2003, 65. or.

3. *Ibid.*, 25. or.

LYGIA CLARK

1920, Belo Horizonte, Minas Gerais (Brasil) – 1988, Rio de Janeiro (Brasil)

Lygia Clarkek, Brasilgo artearen izen handietako batek, txikitatik erakutsi zuen marrazteko zaletasuna. Gazterik ezkondu zen, hiru seme-alaba izan zituen, Rio de Janeiron jarri zen bizitzen senarrarekin, eta 1947an, pintura ikasten hasi zen Roberto Burle Marx eta Zélia Ferreira Salgadorekin. 1950ean, seme-alabekin Parisera joanda, pintura-ikasketak egin zituen Arpád Szenes eta Fernand Légerrekin, eta bere lehen olio-pinturak margotu zituen. Parisen egin zuen bere lehen bakarkako erakusketa ere, Institut Endoplastiquen. Riora itzulita, haren obran eragin erabakigarria izan zuen kritikari bat ezagutu zuen: Mário Pedrosa. 1953an dibortziatu egin zen, eta handik aurrera buru-belarri jardun zuen margotzen. 1954tik aurrera, Grupo Frente taldera batu zen. Talde horretako kide ziren Lygia Pape, Ivan Serpa, Hélio Oiticica eta Abraham Palatnik ere. Haren margolan abstraktu geometrikoek "lerro organikoa" bereganatu zuten, eta, aldi berean, markoa "apurtzen" saiatu zen. 1957an, *Planoak gainazal modulatuan* (*Planos em superfície modulada*) saileko lan batzuk Arte Neoconcreto erakusketan aurkeztu ziren, Rioko Arte Modernoko Museoan, berak ere izenpetua zuen *Manifesto neoconcreto* izeneko manifestuarekin batera. Kartoizko collage horiek —paper gaineko gouachez margotuak batzuk— bi dimentsioko forma geometrikoa hiru dimentsioko bihurtzen deneko gogoeta abiatu zuten, bizia ematen ziotela ziruditen eremu bete eta huts batzuek hala iradokita.

Garai hartan argitaratu zituen bere lehen testuak ere, beraren obrari lotuak beti. 1959an, uko egin zion margolaritza abstraktuari, bere obraren eta ikuslearen artean zegoen hesia hausteko eta bere sortze-lanei denbora-dimentsio bat gehitzeko asmoz, "Mondrianiri gutuna"[1] delakoan azalduta utzi zuenez. 1960an bere lehen *Zomorroak* (*Bichos*) aurkeztu zituen, eta São Pauloko Bienalaren eskultura saria lortu zuen haiekin hurrengo urtean. *Zomorro* horiek —ikusleak berak, obraren sortzailekide bihurtuta, behin eta berriz berregin ditzakeen pieza modulagarriak, hirurogeita hamar inguru, aluminioz edo altzairuz eginak eta patina desberdinez estaliak— iraultza ekarri zuten eskulturaren mundura, eta argitzen lagundu zuten Lygia Clarkek bere artelanetan eta besteekiko eta kolektiboarekiko harremanetan mugak ezabatzeko hartutako borondatea. Lygia Clarken lehen atzerabegirako handia Londresen egin zen, Signals Galleryn, 1965eko udaberrian, artistaren ospea Ingalaterrara, Frantziara eta AEBetara ere zabaltzen zen bitartean, hainbat erakusketaren bidez. Parisen, 1972an, keinu-komunikazioari buruzko mintegi batean, Sorbonako Unibertsitateko Saint-Charles Centren, bere lan sentsorialak eta partizipatiboak landu zituen bere ikasleekin, eta Pierre Fédidarekin psikoanalizatzen hasi zen. 1975ean Riora itzuli zenean, bere lan "terapeutikoetan" zentratu zen, "Erlazio-objektuak" (Objetos relacionais) erabiliz, eta 1970eko hamarkadaren amaieran praktika horretara bideratu zuen erabat bere jarduna. **Christine Macel**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lygia Clark, Mondriani gutuna, 1959, hemen berrargitaratua: *Lygia Clark*, erak. kat., Paris, Édition de la RMN, 114. or.

LYGIA PAPE

1927, Nova Frigurgo (Brasil) – 2004, Rio de Janeiro (Brasil)

Lygia Papek ez zuen prestakuntza artistikorik 1940ko hamarkadaren amaieran Brasilen —herrialdeko urbanizazio- eta industrializazio-prozesuak bultzatuta— Arte Konkretua hedatzen hasi zelarik. Garai hartan, arte modernoko museo handi bana sortu zen Rio de Janeiron eta São Paulon, eta garrantzi handiko erakusketak antolatu ziren: *Do Figurativismo ao Abstracionismo* 1949an, edo *Max Bill* 1950ean. 1951n, São Pauloko lehen Bienalak nazioarteko arte eszenan kokatu zuen behin betiko Brasil. 1950eko hamarkadaren hasieran, Pape harremanetan sartu zen gerora Grupo Frente taldea izango zenaren kideekin (Iván Serpak sortu zuen taldea, 1954an). Abstrakzio konkretu, geometriko eta objektibo baten kodeak bereganatuz, talde horrek —Mário Pedrosa kritikariaren laguntzaz bereziki— alde batera utzi zuen —São Pauloko Grupo Ruptura taldeak bezala— Brasilgo arte modernoak 1930eko hamarkadatik bere eginak zituen folklorea eta nazionalismoa.

1954tik aurrera, *Erliebeak* (*Relevos*) saileko lanekin —*Bideen liburuak* (*Livros dos Caminhos*, 1967) da ezagunenetako bat—, zalantzan jarri zuen gainazal piktorikoaren dimentsio-bitasun tradizionala, partzialki margotutako kubo txiki batzuk hondo monokromo batean kokatuta. Obra horiek —begiralearen ikuspuntuaren arabera itxura bat edo beste hartzen baitute— handik aurrerako haren lanaren zentzumen-aniztasuna iragarri zuten.

1958an, *Ballet Neoconcreto I* lanarekin, Papek barregarri utzi nahi izan zuen Arte Konkretua, intelektualegi iritzita. Reynaldo Jardimen olerki batean oinarrituta, ballet horrek azken ondorioetara eraman zituen errusiar artista kubofuturistek antzerkiaren arloan izandako esperientziak: dantzarien gorputzak desagertu egiten ziren Gabriel Artusiren musikaren doinura mugitzen ziren zortzi zutaberen (lau zuri eta lau laranja) artean.

Urtebete geroago, Papek Ferreira Gullarren Manifesto Neokonkretua sinatu zuen, Lygia Clark eta beste hainbatekin batera. Azken horrek, Grupo Rupturaren arrazionalismo formala baztertu, eta artearen planteamendu fenomenologiko, esperimental eta subjektiboa sustatu zuen. Paperen *Sorkuntzaren liburua* (*Livro da Criação*) lanak Gullarren "ez objektu" gisa ilustratzen du artelana, ezin hobeto ilustratu ere: "Izen horrek ez du antiobjektu bat izendatzen, esperientzia sentsorialen eta mentalen sintesi bat egiteko baliatu nahi den objektu berezi bat baizik"[1]. Izan ere, obra horrek hainbat esperientzia sentsorial konbinatzen ditu forma geometriko funtsezko, abstraktu eta sinbolikoen hiztegi batean oinarritutako liburu-poema batean. Izenburuak bera zentzu bikoitza hartzen du kasu honetan: munduaren sorrera kontatzen duen liburu hori, erabilia izateko sortua, unean uneko sorkuntzaren liburua ere bada.

Obra ikusten dutenek sorkuntza-ekintzan bertan parte hartzen dute, beren subjektibotasun indibidualaren arabera aukeratzen baitute istorio hori kontatzeko antolakuntza formal egokiena. Abstrakzioa, beraz, esperientzia sentsorial unibertsal bihurtzen da Paperen lanean, *epidermização*

(epidermizazio) fenomenoa lortzeko beharrezko adimena gaindituz. 1970eko hamarkadan genero-estereotipoak salatuz egindako lanak gorabehera, Papek ez zuen onartu bere lana arte feministarekin lotu zezaten, eta nahiago izan zuen kritika instituzional baten zerbitzura jarri, 1964az geroztik diktadura militarra bizi zuen Brasil hartan. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Ferreira Gullar, "Teoria do Não-objeto", *Jornal do Brasil*, 1959ko abenduaren 20ko gehigarria; hemen berrargitaratua: Glória Ferreira (zuz.), *Arte contemporáneo brasileño: documentos y críticas*, Santiago de Compostela, Artedardo, 2009.

BERENICE ABBOTT

1898, Springfield (OH, AEB) – 1991, Monson (ME, AEB)

Berenice Abbotten 1950eko hamarkadaren amaierako argazki zientifikoek haren karrerako beste edozein obrak baino arrakasta handiagoa izan zuten publiko zabal baten artean, eta kritikak —baita Abbottek berak ere— haren lanik onenentzat jo zituen. Argazki haiekin, gainera, artistak aspaldiko helburu bat gauzatu zuen, zientziak bistaratzeko modu berri bat eskaintzea alegia, adierazpide fotografiko errealista baten bila egindako bideari amaiera emateaz gain.

Hori baino lehen, Abbotten ekoizpen artistikoak beste bi bide urratu zituen: batetik, argazkilaritza urbanoa eta topografikoa —*New York aldatuz* (*Changing New York*, 1935–39) du sail horretako lanik garrantzitsuena—, eta, bestetik, erretratua. Hain zuzen ere, erretratuekin hasia zuen bere artista-ibilbidea Parisen, 1920ko hamarkadan, Man Rayren estudioan argazkilaritza-ikasketak eginda. Hurrengo hamarraldian, ikerketa zientifikoari buruzko interesa piztu zitzaion, eta ohartu zen argazkigintza oso bitarteko indartsua izan zitekeela —eta ordura arte gutxiegi erabilia izan zela— zientzia-gaiak jendartera gerturatzeko. Luze jo zuen lehen enkargu zientifikoak iristen hasi arte, 1957an Sputnik satelite sobietarraren jaurtiketak AEBetako ikerketa kolokan jarri zuen arte, alegia. Abbott berehala hasi zen Massachussetts Institute of Technology (MIT) erakundeko ikertzaileekin lanean, fisika-zientzien irakaskuntza mailaz igotzea —AEBek, Gerra Hotzean sartuta, beharrezko ikusten zuten mailaraino igotzea— helburu zuen eskola-liburu baterako ilustrazioak eginez[1].

Abbotten lan zientifikoak erabateko arrakasta izan zuen, baina argazki haiek dilema bat planteatu zioten: argazkilaritza "errealitatearekin" zuen harremanean oinarritzen zela eta argazkilariaren bokazioa "gauzak diren bezala ikustea" zela aldeztu zuen beti artistak. Nahiz eta Man Rayren estudioan ikasten jardun zuenean argazki-tresnarik gabeko irudigintzan esperimentatu eta surrealistekin bat egin, Abbotek erabat arbuiatu zuen abstrakzioa argazkigintzan. Hark berak adierazi zuenez: "Nik ez dut argazkilaritza abstraktua egiten [...], abstrakzioari lotutako obrek ez naute betetzen [...]. Izugarri aspergarriak iruditzen zaizkit"[2]. Hitz horiek gorabehera, haren argazki zientifikoak enigmatikoak eta abstraktuak ziren askoren begietara: ikuspegi anbiguoak eta dentsitate grafiko muturrekoak ziren horren arrazoia; baita gaia bere ulertzeko zailtasuna ere, argazkiei lagungarri gisa beti gehitu behar zitzaizkien (ustez, behintzat) argazki-oinak gorabehera Bere lanaren harrera onak errealismo fotografikotik urrundu bide zuen Abbott. Argazki zientifiko horiek oso konplexuak ziren irudikatzen eta gauzatzen, eta behar zituzten teknika fotografikoak berak ere dokumentatzen zituzten prozedura esperimentalak bezain konplexuak ziren, konplexuagoak ez baziren. Proiektuan zehar, zorroztasun zientifikoa izan zen beti emaitzaren sinesgarritasunaren berme nagusia, eta Abbotten lanak ikerlarien berrespena jasotzen zuen gero: izan ere, ikerlariek ez zuten abstrakzioaren arrastorik ikusten hain datu argigarriak eskaintzen zizkien irudi ezinago zehatz haietan. Fenomeno fisikoak irudikatzeko orduan harrigarriro "errealak" baitziren, Abbotten irudi zientifikoek zientzietarako komunikazio-hizkuntza gisa birdefinitu zuten argazkigintza. Artistak munduaren "ikuspegi erabat errealista eta objektibo" gisa deskribatzen zuen ingurunearen adierazpenaren adibide bihurtu dira geroztik irudiak[3]. **Gary Van Zante**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. *Physics, Physical Science Study Committee*, Boston, D.C. Heath & Co., 1960.

2. Berenice Abbott, *Autobiography*, [1960], 2. libk., Abbott Archive, MIT Museum, Cambridge, MA; *Berenice Abbott, Oral History,* 1975, MIT Museum, Cambridge, MA, 530. or. (Eskaintza: Julia Van Haaften)

3. Berenice Abbott, artikulu-zirriborroa, 1959, MIT Museum, Cambridge, MA; Elizabeth McCausland hemen: *The Encyclopedia of Photography*, Willard D. Morgan (ed.), New York, Greystone Press, 1949, 3.122. or.; Berenice Abbott, *Guide to Better Photography* [1941], New York, Crown Publishers, 1945, 56. or.

MARTA HOEPFFNER

1912, Pirmasens (Alemania) – 2000, Lindenberg im Allgäu (Alemania)

Marta Hoepffner, Hugo Ball poetaren iloba, nazionalsozialismoaren garaian Alemanian gelditu zen argazkilari talde txiki bateko kidea izan zen, 1920ko hamarkadako ikerketa fotografiko abangoardistari gerraostean segida eman ahal izatea bermatu zuena. Haren lan abstraktuan, Abstrakzio Piktorikoari buruzko erreferentziak eta Ikuskera Berriaren prozedurak nahasten ziren. Frankfurteko Arte Eskolan jaso zuen prestakuntza (1929–33) erabakigarria izan zen zentzu horretan: Frankfurteko hiria, Alemaniako arte modernoaren gune nagusi berria, lehian zen Berlingo edo Weimarko kultur eztandarekin. Willi Baumeister irakasleren eskutik argazkigintzan trebatzen hasia —argazkigintzaren hasi-masiak erakusteaz gain, Baumeisterrek László Moholy-Nagy, Man Ray eta Herbert Bayerren lanak ezagutarazi zituen bere ikasleen artean—, Hoepffner berehala sartu zen argazkigintza esperimentalaren munduan. Moholy-Nagyren *Margolaritza, argazkigintza, zinema* (1925) lanak ez zuen helburu hori indartu besterik ez egin.

Prestakuntza-urte haiek abangoardietako argazki-tekniketan trebatzeko aprobetxatu zituen (solarizazioa, esposizio anizkoitza, gainesposizioa eta fotomuntaketa), baina margolaritzaren unibertsora lotuta betiere. Frankfurteko Städelmuseumek 1931n antolatutako *Vom Abbild zum Sinnbild* erakusketa eta 1937an Parisera maiz egindako bisitak pintura abstraktuari buruz zuen ezagutza aberastu zuten eta erabakigarriak gertatu ziren haren imajinario artistikoaren osaeran. *Das Illustrierte Blatt* (1936–38) aldizkarirako egindako akabera irrealeko konposizio batzuei aplikatu zien hiztegi berritzaile hori, baina baita nazien erregimenak debekatutako estetika modernoa babesteko ezkutuan gorde zituen fotograma batzuei ere (*Kandinskyri omenaldia*, 1937).

Gerra amaitu ondoren, Hoepffnerrek buru-belarri jardun zuen koloretako fotogramak sortzen, polarizazio-prozedura baliatuta. Argi zuriaren errebelatuari eta sortutako efektu optikoari buruzko lan hori, baina, bazuen anbizio handiagoko helburu bat: zinetismoa. *Lightboxes* (argi-kutxak) izeneko lana haren fotogramen hiru dimentsioko transposizioa da, hain zuzen ere. Antzekotasun asko ditu Moholy-Nagyren *Espazio-argi Modulatzailea* (1930) lanarekin: argazkigintzaren eta argi-itzalen jokoen arteko lotura ezartzeaz gain, argiak gure begien aurrean agertzen dena margotzen duelako inpresioa ere ematen du, bere itxura piktorikoa dela eta. Azkenik, Hoepffner, 1949an sortu zuen argazkilaritza-eskolan irakasle gisa egindako lanarengatik ere nabarmendu zen. Madeleine ahizparekin eta Irm Schoeffers argazkilari eta neska-lagunarekin batera, argazkigintzaren esplorazio tekniko, esperimental eta erabatekora bideratutako ikastaroak eman zituen han. **Laura Weber**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

MARTHA BOTO

1925, Buenos Aires (Argentina) – 2004, Paris (Frantzia)

Artea eta kultura oso maitea zuen ingurune batean hazia, Martha Botok, amak bultzatuta bereziki, arte-ikasketak hasi eta karrera eredugarria egin zuen garaiko Argentinan. Buenos Aireseko Arte Ederren Goi Eskolan eman zion azkena bere ibilbide akademikoari. 1950ean utzi zuen Eskola, Ernesto de la Cárcova karrera-amaierako beka ospetsua eman ziotenean. 1954an, abstrakziorantz bideratu zuen bere pintura-jarduera; 1956an, Carmelo Arden Quin artista plastikoaren Asociación Arte Nuevo elkartean sartu zen, eta hurrengo urtean, ANFA (Argentinako Artista Ez Figuratiboak) taldean. 1959an, Parisera joan zen bere mutil-lagun Gregorio Vardánega artistarekin batera. Han, berehala, Galerie Denise René galeriaren inguruan sortutako artista plastikoen taldera batu zen. 1963an, elektrizitateak eskaintzen zituen aukera erabiltzea erabakita, bere lehen eskultura zinetikoak egin zituen. 1963an eta 1965ean, Nouvelles Tendances nazioarteko taldeak Zagreben antolatutako bigarren eta hirugarren erakusketetan parte hartzera gonbidatu zuten. Matko Meštrovic arte-kritikari kroaziarrak eta Almir Mavignier artista brasildarrak sortu zuten taldea, 1961ean. Garaitsu hartakoak ditugu Botoren kutxa lumino-zinetiko ospetsuak, hurrengo urteetan joera artistiko horren historia markatu zuten hainbat erakusketatan aurkeztu zirenak, hala nola hauetan: *Light Motion Space* (Walker Art Center, Mineapolis, eta The Albright-Knox Art Gallery, Buffalo) eta *Lumière et mouvement* (Musée d'art moderne de la Ville de Paris). Galerie Denise Rene delakoak haren lanaren atzerabegirako bat antolatu zuen 1969an. 1970eko hamarkadaren hasieran, Botok batez ere pintura lantzea erabaki zuen. Nazioarteko mugimendu optikozinetikoaren artista nagusietako bat izan zen.

Botok Victor Vasarelyren Madí talde argentinarraren eta Zero nazioarteko mugimenduko kide batzuen kezka kosmiko berak zituen. Aise antzematen dira kezka horiek haren poetikan eta, adibidez, lurrari lotuegi dagoen ikuspegi prosaiko bat gainditzea proposatzen duen *Isla-multzoa* (*Essaim de reflets*, 1965) lanaren gainazal islatzaile eta mugikorren arteko jokoan. Artista zioenez: "Beti liluratu izan naute harmoniaren eta orekaren legeek, argi- eta mugimendu-, espazio-, denbora- eta kolore-erlazioen bitartez kosmosa arautzen duten horiek"[1]. **Michel Gauthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Martha Boto, hemen: *Electra: l'électricité et l'électronique dans l'art au xxe siècle*, erak. kat., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1983, 272. or.

DADAMAINO

1930, Milan (Italia) – 2004, Milan (Italia)

Iruzkin hau egin zuen Piero Manzoni artistak Dadamainoren ikerketa artistikoaz, margolariak Paduan egindako bakarkako erakusketetako baten kariaz: "Dado Mainok gainditua du 'arazo piktorikoa': beste neurri batzuek ematen diote forma haren obrari; haren koadroak mundu berri baten banderak dira [...], ezin kontenta daitezke gauzak 'bestela esatearekin': zerbait berria diote"[1]. Hamar urte lehenago, Eduarda Emilia Maino (1961ean, Holandako erakusketa bateko katalogoan egindako akats baten ondorioz Dadamaino bihurtua) autodidakta moduan hasia zen margotzen. Baina espazialismoaren sortzaile Lucio Fontanaren lana ezagutu ondoren, espazioan eta beste dimentsio posible batzuetan egindako murgilketa erradikal gisa pentsatutako arte mota bat lantzea erabaki zuen.

Parisekin konektatuta eta Herbehereekin, Alemaniarekin eta Danimarkarekin kultur trukaketak egiten ohituta zegoen Milan hiriaren bihotzean, irtenbide formal ezezagunetara eta teknika esperimentaletara bideratutako hausnarketa bat bultzatu zen. 1950eko hamarkadaren amaierako *Bolumenak* (*Volumi*) arrautza formako zuloak dituzten mihise monokromoak dira, mihisearen hondoan egindako bilaketa kontzeptual bat irudikatzen dutenak. *Modulu desfasatuzko bolumenak* (*Volumi a moduli sfasati*) lanean, berriz, Dadamainok Rhodoid orriak jarri zituen bata bestearen gainean, bilbea pixka bat desplazatuta dinamika optikoaren efektua sortzeko. Pertzepzioari buruzko bere ikerketak geometriaren xarmarekin konbinatuz —eta Paduako Grupo N eta Düsseldorfeko Grupo Zero taldeen gogoetekin bat etorriz—, Dadamainok Europako eszena artistikoaren arreta erakarri zuen 1964an, Parisko Arte Dekoratiboen Museoan —*Nouvelle Tendance: Propositions visuelles du mouvement international* erakusketan— ikusgai jarritako *Objektu optiko-dinamikoak* (*Oggetti ottico-dinamici*) edo *Objektu bisual ezegonkorrak* (*Oggetti visivi instabili*) lanei esker.

Kalkulu matematiko zehatzen arabera nylonezko hari batzuen gainean txikienetik handienera ordenatuta jarritako aluminiozko plaka txiki batzuek forma zirkularreko inpresio optikoak sortzen zituzten. Artistak berak zioen moduan: "Modu horretan, azaleko laukiek dinamika bihurriko esferaerdien itxura hartzen dute [...]. Batere mugitu ez arren, objektuak etengabe mugitzen eta eraldatzen ari dela ematen du"[2]. Aluminioarekin, plastikoarekin eta plexiglasarekin esperimentatuz, interes handiko margolan sailak egin zituen, hala nola hauek: *Kolorearen ikerketa* (*Ricerca del colore*) —espektroko kolore ezberdinen arteko konbinazio kromatikoa— eta *Fluoreszenteak* (*Fluorescenti*) —hondo monokromo batean aplikatutako banda fluoreszenteak, plastikoaren bibrazioei esker eta izpi ultramoreen efektuen ondorioz gorputza hartzen dutenak. Artistak "lumino-zinetismoa" deitu zion bere lanaren emaitzari. Dadamainok gainazala atalase gisa ez ezik zeharkaldia eta aukera oro gauzatzeko leku gisa ere lantzeko egin zuen ahalegina gogoangarria izan zen guztiz, bereziki *Inkontziente arrazionala* (*Inconscio razionale*) eta *Alfabeto de la mente* (*Alfabeto della mente*) margolan sailetan, zeinetan kaligrafia-zeinuek pentsamenduaren oszilazioak, garun-eskemak eta taupadak jasotzen baitzituzten. Indar handiko obra zehatzak eta lirikoak dira guztiak. **Chiara Gatti**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Piero Manzoni, *Dada Maino*, erak. kat., Padua, Studio Gruppo N, 1961eko maiatzak 20, frantsesez berrargitaratua hemen: *Dadamaino*, Poggibonsi, Forma Edizioni, 2013, 50. or., ikus http://tornabuoni.fabapps.it/fmi/xml/cnt/DADAMAINO_FRA_ING.pdf?-db=webita&-lay=pubblicazioni&-recid=29&- field=link_preview_ita(1).

2. Dadamaino, *Oggetto ottico-dinamico, 1961*, berrargitalpena: Gillo Dorfles, *Ricerche a Milano agli inizi degli anni 60, Milan,* Studio Luca Palazzoli, 1970.

BĚLA KOLÁŘOVÁ

1923, Terezin (Txekoslovakia) – 2010, Praga (Txekiar Errepublika)

1960ko hamarkadaren hasieran Běla Kolářová argazkilari txekiarra, fotograma abstraktuak egin nahirik, kamera ilunean sartu zenean, arte ez-figuratiboko korronte indartsu bat ari zen errotzen arte bisualen alorrean, besteak beste Václav Boštík, Karel Malich eta Zdeněk Sýkora artistek osatutako belaunaldi berri baten bultzadari esker. Kolářováren sortze-lanek harrera ona izan zuten Pragan antolatutako hainbat erakusketatan, baina nazioarteko ospea beranduago iritsi zitzaion, 2000ko hamarkadan.

Alemaniarren okupazioan, eta bere artezaletasuna eta talentua gorabehera, Kolářová Pragako merkataritza-eskola batean matrikulatu zen. Baina Jiří Kolář poeta abangoardista ezagutu zuelarik (Skupina 42 artista-taldearen sortzaileetako bat zen Kolář), hasierako bokazioari heldu zion berriro. 1949an, Kolář-ekin ezkondu zen, eta elkarlanean jardun zuten biek, nor bere alorrean trebatzeari utzi gabe. 1950eko hamarkadan, kamera ilunak eskaintzen zizkion posibilitateak ezagutu aurretik, Kolářová kaleko argazkiak egiten ibili zen. Etxe barruko unibertsoari, hutsaltzat baztertzen den horri begira jarri zen batez ere. 1961ean, bere lehen "negatibo artifizialak" sortu zituen, berak asmatutako teknika bat erabiliz. Zeluloide zati bati parafina-geruza mehe bat aplikatu, eta landare-zatiak, barazki-azalak eta hondarrak jartzen zituen gainean. Irudi abstraktuak, organikoak, ilunak sortu zituen. 1962tik aurrera, Kolářová argidun diseinuekin esperimentatzen hasi zen, biraka zebilen euskarri fotosentikor bat argi-iturri baten eraginpean jarrita. Denboraldi bat *Erradiogramak* (*Roentgenograms*) —Op Arten oso gertuko konposizio batzuk— egiten jardun ondoren, konposizio minimalistak sortzen hasi zen, natura hilak, ilez, arrautza-azalez, botila-txapez, sukaldeko tresnez, brikolaje-erremintez eta zeramikazko zatiz osatuak. 1970eko hamarkadatik aurrera, argazkigintzari uko egin, eta collageak eta marrazkiak egin zituen ezpain-margoz, makillatzeko hautsez eta begi-itzalez. Konposizio horiek adierazpen feministatzat interpretatu ziren geroago, emakumeen unibertsoko objektuak erabili baitzituen sarritan. Muntaketa-lan batzuk ere egin zituen, objektu metalikoak hartu —klipak, grapagailuak, krisket automatikoak, bizar-orriak, luma-muturrak— eta egitura geometrikoak, zirkularra edo karratuak atonduz haiekin, kartoi zurien gainean jarrita.

1960ko hamarkadatik aurrera, hainbat erakusketa egin zituen, Txekoslovakian eta atzerrian, baina batez ere Frantzian, 1980ko hamarkadan hara emigratu baitzuen senarrekin. Artistaren artxiboetan gordea argitara ahala, Kolářová obra aberats eta askotariko baten egilea izan zela ari da agerian geratzen. **Karolina Ziebinska-Lewandowska**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

LOUISE NEVELSON

1899, Pereyáslav (Ukraina) – 1988, New York (NY, AEB)

Umetan, Louise Nevelsonek (Leah Berliawsky ezkongabe-izenez) artista izan nahi zuela jakinarazi zien ingurukoei: "Eskultorea, hain zuzen, ez baitut koloreen laguntzarik nahi"[1]. Errusiar jatorriko eta tradizio juduko familia batean hazia, Nelsonek AEBetara emigratu zuen 1905ean. Herentzia kultural aberats horretan bat egiten zuten sexu-berdintasunaren aldeko pentsamendu-askatasuna eta artisautzaren praktika. 1920an ezkondua, 1931n dibortziatu eta Europara joan zen bizitzera. New Yorkera itzulita, Diego Rivera margolari mexikarraren laguntzaile izan zen denboraldi batez, eta Art Students League ikastetxean, Hofmannen eskolak hartu zituen berriro, George Groszen ikastaroetara joateaz gain. Kubismoaren eta arte primitiboen eragin bikoitza konbinatuz, Nevelson han-hemenka bildutako zur zatiz osatutako muntadurak egiten hasi zen. 1950eko hamarkadan, kolonaurreko arkeologia-kokapenen aurkikuntzek espazioa "edergailu-munstro" (Jean Arpen hitzetan esateko) elkarketatik sortutako eskulturez habitatzera bultzatu zuten. Jean Arpek lotura zuzena ikusi zuen eskultura horien eta Kurt Schwittersen lan batzuen artean[2].

Nevelsonen eskulturak tamaina handiko zur margotuzko muntadurez eta eraikuntza geometrikoz osatutako muralak dira: *Lorategi tropikala II* (*Tropical Garden II*, 1957). Kolore bakar batek —kasu honetan, beltza, "kolore totala" artistarentzat— batasuna ematen dio multzoari, osagai dituen elementuen jatorrizko identitatea deuseztatuta. Nevelsonek eboluzionatzen uzten dio eskulturari, berak aldarrikatzen duen —baina naturarekin estuki lotuta dagoen— dimentsio abstraktu baten barruan eboluzionatzen: "Nire bizitza osoa ikuspegi berri baten, irudi berri baten eta ezagutza berri baten ikerketa kontzientean oinarritu da. Ikerketa horrek, objektua ez ezik, objektua inguratzen duena ere hartzen du barne. Egunsentia eta ilunabarra. Gizakiaren sorkuntza orok du bere isla naturan"[3].

Nevelsonek arbuiatu egiten du emakume artistaren kategoria, baina, aldi berean, emakumeen artista kondizioa defendatzen du. "Emakume izatea ez dut eragozpentzat hartu. Garrantzia zuen gaitasun bat zela iruditu zait. Eta konturatu naiz nik banuela gaitasun hori". Hala ere, bere lanen femeninotasuna azpimarratzen du: "Nire lana hauskorra da; sendo itxurakoa, baina hauskorra. Benetako indarra hauskorra izan ohi da. Nire lanak nire bizitza osoa darama bere baitan, eta nire bizitza osoa femeninoa da. Nik ikuspuntu erabat desberdin batetik abiatuta egiten dut lan"[4]. **Fanny Drugeon**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Louise Nevelson, *Dawns + Dusks: Taped Conversations with Diana MacKown*, New York, Charles Scribner's Sons, 1976, 14. or.

2. Jean Arp, "Louise Nevelson", *XXe* Siècle, 1960ko martxoa.

3. L. Nevelson, hemen: John I. H. Baur, *Nature in Abstraction: The Relation of Abstract Painting and Sculpture to Nature in Twentieth-Century American Art*, New York, Whitney Museum of American Art, 1958, frantsesez berrargitaratua hemen: *Louise Nevelson*, Paris, CNAC, 1974.

4. Louise Nevelson, hemen: Edward Albee, "Louise Nevelson: the sum and the parts", en *Louise Nevelson. Atmospheres and environments*, erak. kat., New York, Whitney Museum of American Art, 1980, 25. or.

BRIDGET RILEY

1931, Londres (Erresuma Batua)

Bridget Riley Londresko familia aberats batean jaio zen. Gerra garaian, familiak Kornuallesera jo zuen babes bila, eta Bridget gazteak han igaro zuen haurtzaroa, Padstowtik gertu. 1946an Cheltenham Ladies' College bigarren hezkuntzako eskola pribatu ospetsu batean sartu zen, barneko ikasle gisa. 1949an, Londresko Goldsmiths Collegen matrikulatu zen, eta marrazketa-ikasketak egin zituen Sam Rabinekin. Gero, Royal College of Arten jarraitu zuen bere burua prestatzen (1952–55), eta behin ikasketak amaituta, J. Walter Thompson Group publizitate-agentzian hasi zen lanean. Harry Thubronek 1959an antolatutako ikastaro batzuetan, Maurice De Sausmarez margolaria ezagutu zuen, zeinak arte modernoa eta haren jatorria ezagutarazi zizkion, Futurismoarekiko eta Dibisionismoarekiko interesa pizteaz gain.

1960ko udazkenean bien arteko harremana eten zenean, Rileyk, krisi pertsonal eta artistiko bat izan zuen, eta dibisionismoari uko eginda, bere lehen zuri-beltzeko margolana egin zuen, *Musua* (*Kiss*), Hard-Edge estilotik gertu dagoen geometrismo nabarmenekoa. Peter Sedgley margolaria ezagutu zuen orduan, 1960ko hamarkadaren erdialdera arte mutil-lagun izango zuena. 1961etik aurrera, artistak zuri-beltzeko koadroak margotzeari ekin zion buru-belarri. Margolan horietan, elementu egonkorren pertzepzioa (formatua, forma, kolorea) hainbat konposizio-prozesuren eraginpean geratzen da, zeinak, elkarri gainjartzean, deuseztatu eta desegin egiten dira. Garaitsu hartan, Londresko eszena artistikoa Francis Baconen itzal luzeak eta pop artisten bigarren belaunaldi baten etorrerak markatuta zegoela, Rileyren lehen bakarkako erakusketak (Gallery One, 1962) sekulako arrakasta izan zuen.

1965ean, William Seitzek New Yorkeko Arte Modernoko Museoaren *The Responsive Eye* erakusketan parte hartzera gonbidatu zuen. Hain zen handia garai hartan Op Arterako zaletasuna, non saltoki handiak Rileyren lanen erreprodukzioak erabiltzen hasi ziren erakusleihoak apaintzeko. Rileyk, arrakasta horrekin sinesgarritasun artistiko guztia galduko ote zuen bedur, demanda bat jartzen saiatu zen, Barnett Newmanen abokatuaren bitartez, plagioagatik.

1960ko hamarkadaren amaieratik aurrera, Rileyk laguntzaileen esku utzi zuen bere konposizioak gauzatzeko lana, eta pixkanaka, kolorea erabiltzen hasi zen berriro. 1968an, Veneziako 34. Bienaleko Sari Nagusia jaso zuen, eta lehen margolari britainiar garaikidea eta lehen emakumea izan zen sari hori jasotzen. Ez zituen begi onez ikusten feminismoak artearen munduan egiten zituen adierazpenak. Haren ustez: "Aspalditik frogatu da eskema psikologiko maskulinoak eta femeninoak batera bizi direla gizaki bakoitzarengan [...]; artistak, bereziki, naturaltasun osoz erabiltzen ditu biak bere jardunean; areago, artista orok hermafroditatzat har lezake bere burua"[1]. Pertzepzioaren prozedura fisikoekin liluratuta, 1998tik aurrera ezbaian jarri zituen formatua eta markoa, eta horma-irudi batzuk ere egin zituen, mihisea baztertuta. **Anne Montfort-Tanguy**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Bridget Riley, "The Hermaphrodite [1973]", *The Eye's Mind, Collected Writings 1965–1999*, Robert Kudielka (ed.), Londres, Thames and Hudson, 1999, 39. or.

CARLA ACCARDI

1924, Trapani (Italia) – 2014, Erroma (Italia)

Erromara iritsi orduko, gerra amaitu berritan, Carla Accardi abstrakzioaren abangoardiara batu zen. Forma 1 talde marxista eta formalistako emakume bakarra izan zen. Taldea 1947an sortu zen, Piero Dorazio, Pietro Consagra, Giulio Turcato, Antonio Sanfilippo (taldeko teorilaria) eta Accardiren beraren ekimenez. 1949an, Sanfilipporekin ezkondu zen, eta pintore italiarrak eragin handia izan zuen haren artista-ibilbidean.

Accardiren lehen sorkuntzak Alberto Magnelliren eta Hans Hartungen lanekiko liluraren zordun dira. 1954an, bakartutako ama gazte bat zelarik, bere lehen mihise beltzak egin zituen, kolore zuriko zeinu sasi-kaligrafikoez beteak. Bere ikerketa formal abstraktuak sintetizatuz, Accardik kolore zuria aukeratu zuen zeinuak marrazteko, haren hitzetan zeinuok "anti-idazketa" irudikatzen zutelako; eta kolore beltza, berriz hondoa egiteko, "anti-pintura" irudikatzen zutelako. Izan ere, zuria kolorerik eza da, eta beltza, kolore guztien nahasketa. 1960ko hamarkadaren erdialdean, Accardik Sicofoil xafla gardenez ordezkatu zituen zeinuak[1]. Xaflak bilduz, *Biribilkiak* (*Rotoli, 1965–69*) eratu zituen, eta 1965etik aurrera, *Dendak* (*Tende*) deituriko espazioak edo inguruneak sortu zituen. Pinturak, eskulturak eta arkitekturak aldi berean, ingurune horiek leku habitagarriak ziren, zeharrargiak, are, batzuetan, bigarren larruazal moduko bat ere, beren kolore neutroa zela eta.

Giroak (*Ambienti*) saileko espazio nomadek eta "logela propioek" ilustratu zuten haren "autokontzientzia feministako" lehen praktika. 1964ko Veneziako Bienalean Carla Lonzi ezagutzea funtsezkoa gertatu zen hausnarketa horien garapenerako. 1970ean, bi emakumeek, Elvira Banottirekin batera, Rivolta Femminile sortu zuten, Italiako lehen talde feministetako bat, autonomoa, ezkerreko alderdiarekin eta 1968ko mugimenduekin loturarik gabea. 1976an, Lonziren posizio erradikaletatik aldenduz, eta sistema artistikoaren izaera patriarkalari aurre eginez, Angelico Dohatsuaren Kooperatibako kide egin zen, Italiako esperientzia artistiko feminista garrantzitsuenetako bati bide emanez. "Jakina, emakumeak beti izaten du seme-alaben arazoa, familiarena; eta, beraz, onartu beharra dauka 'berdintasun' hitza historikoki ez dela existitzen —dio—, desberdintasun bat dagoelako. Baina ez naiz ni desberdintasunaz bandera egiten dutenetakoa [...]; 1960ko eta 1970eko hamarkadetan sortutako emakume-taldeetan esaten zen desberdintasun horrek garrantzi handia zuela; ni ez nengoen ados, ezta Carla Lonzirekin ere [...], emakume-taldeekiko desberdintasuna artisautzan baitzetzan beste inon baino gehiago, emakumeen esperientziak garrantzi handiagoa duen alor batean, alegia. Horrek etsipen handia eragin zidan"[2]. Pixkanaka, Accardik, zeinuaren erabilera baztertu, eta Sicofoilari armazoiaz jabetzen utzi zion, forma eta kolore ezberdineko egiturak eratuz. 1980ko hamarkadan, berriro agertu zen mihisea, planoen gainezarpenari, koloreari eta lengoaia libre bateko zeinuei lehentasuna emanez. Accardik sentsorialitatez beteriko erradikaltasuna erdiestea izan du helburu bizitza osoan. **Annalisa Rimmaudo**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Material plastiko gardena, Accardik 1964ko udatik aurrera erabilia.

2. Hemen: Ivana Mulatero, Lisa Parola, *Rragazze*, Turin, F. Masoero, 1996, 74. or.

MARCIA HAFIF

1929, Pomona (CA, AEB) – 2018, Laguna Beach (CA, AEB)

Marcia Hafifen artista-ibilbidea 1961ean hasi zen. Gaztaroa Kalifornian igaro ondoren (hango Collegen ikasi zuen 1951 arte), 1961eko abenduan Italiara jo zuen, eta 1969ra arte geratu zen han. Erroman harremanak izan zituen garaiko abangoardia italiarrarekin (Carla Accardirekin bereziki), eta berrehun margolanetik gora egin zituen, 1990eko hamarkadara arte ia ezkutuan geratu zirenak. Artistak "pop minimalistatzat" jo zuen lan multzo garrantzitsu hori, zeinen artean *84* eta *123* izenburuko mihiseak nabarmentzen baitira. *Hard-edge* lerroa, positiboaren eta negatiboaren arteko konbinazioa, kolore biziak eta forma biribilduak, biomorfoak zenbaitetan: era horretako lanetan, hizkuntza abstraktuaren balizko sinbolismoa eta balizko figurazio baten abstrakzioa nahasten dira. Kaliforniara itzulita, Hafifek ikasketak berrartu zituen, Kaliforniako Unibertsitatean (Irvine), Robert Irwin eta Craig Kauffman zituela irakasle. Garai hartan, pinturari uko egin, eta zinemagintzan, argazkigintzan eta soinu-instalazioan murgildu zen. 1971n, New Yorkera joan zen, eta 1973an, Sonnabend Galleryn sartu zen. Haren pintura monokromatikoa bilakatu zen. 1978an, saiakera garrantzitsu bat argitaratu zuen *Artforum*en, "Beginning again" izenekoa, abstrakzio piktorikoaren etorkizunari buruzkoa, non interes handia erakutsi zuen —garai hartako New Yorkeko artistek ez bezala— Europako esperimentuekiko, eta Supports/Surfaces mugimenduarekiko bereziki. Garai hartan, Olivier Mosset harremanetan jarri zen berarekin, eta, luze gabe, beste artista bazuekin batera, talde bat sortu zen, 1984an Thomas Krensek Williams Collegen (Massachusetts) antolatu zuen *Radical Painting* erakusketari esker historiara pasatu zena. Hafifen lana margolaritzaren berezko parametroak (materiala, kolorea eta teknika, besteak beste) baztertzen dituzten hainbat saialetan banatuta dago. 1999an, Kaliforniara itzuli zen. Genevako Mamcok erakusketa bat antolatu zion 2011n, Erromako garaiko lanekin, eta 2015ean, Laguna Art Museumek, berandu oso, atzerabegirako bat eskaini zion, Suitzan barrena ibili zena.

2010ean, bere artista-ibilbideari buruzko gogoetan, honela mintzatu zen Marcia Hafif: "Une batez ere ez nuen pentsatu porrot egin nezakeenik emakume izate hutsagatik. Ez nuen inoiz pentsatu `pintura femeninoa´ egitera behartuta nengoenik ere. [...] Ez nuen ulertzen emakume izateak zein zentzutan eragotz ziezadakeen nahi nuen bezala lan egitea". Eta gehitu zuen: "Baina bazen jarrera horretan xalotasun pixka bat ere, oso ondo etorri zaidana"[1]. **Michel Gauthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Marcia Hafif, "Histoire des *Italians Paintings*, 1961–1969", hemen: Éric de Chassey (dir.), *Marcia Hafif: la période romaine/Italian Paintings, 1961–1969*, katalogo arrazoitua, Geneva, Mamco, 2020, 14. or.

TESS JARAY

1937, Viena (Austria)

1942an, haurra zela, Ingalaterrara jo behar izan zuen familiarekin, Austriatik ihes. Aitonak (arte bildumagilea) eta izebak (Leah Bondi Jaray, Würtel Galleryren sortzailea) sarrarazi zuten artearen munduan. 1954tik aurrera, St Martin's School of Arten ikasi zuen, eta, ondoren, Londresko Slade School of Fine Arten. Espresionismo Abstraktua ezagutu zuen Tate Moderneko erakusketei esker, eta geroago, 1960an, Italia. Filippo Brunelleschiren katedralak, Florentzian, biziki liluratu zuen, eraikuntza-espazioak delineatzeko moduagatik gehienbat, eta Giotto, Piero della Francesca eta perspektiba lineanalaren beste maisuen ikerketek, sakontasuna eta dimentsio-hirutasuna iradokitzen zutenek, hasierako espresionismotik aldentzera bultzatu zuten.

1960ko hamarkadan, estilo berezi bat sortu zuen, akabera homogeneo-bikaineko arkitektura-espazioak oroitarazten dituzten olio batzuk margotuta, hala nola *San Esteban berdea* (*St Stephen's Green*, 1963), 1957ko udan berraurkitutako Vienako katedral gotikoan oinarritutakoa (katedraleko estalkiaren koloreagatik hartzen du izena margolanak)[1]. 1965ean, *Op and Pop: Current English Art* erakusketan parte hartu zuen, Stockholmeko Moderna Museeten, eta horrek mugimendu optikora hurbiltzera eraman zuen, baina, nolanahi ere, Tess Jarayk beti egin zion uko artea esperientzia bisual hustzat hartzeko ideiari; aitzitik, esperientzia pertsonalez elikatutako artea aldezten zuen berak, arkitektura naturalari eta eraikitakoari estuki lotutakoa. Frantziako Villandry gazteluak zein Afrika Iparraldeko eta Ekialde Ertaineko arkitekturaren motibo geometrikoek liluratuta, Tess Jarayk aurrera jarraitu zuen bere pintura-lanarekin, betiere aurretiko marrazketa-praktikan sendo oinarrituta.

Haren margolanek errepikatutako motibo abstraktuak, naturakoak zein arkitekturakoak, dituzte eredu: landareak, fosilak, eraikinak, lorategiak... Abstrakzioaz duen ikuskerak formei eta motiboei arreta ematea eskatzen du. Izan ere, Tess Jarayrentzat formak eta motiboak ez dira azaleko zerbait, ez dira apaingarri hutsak, "munduaren zimenduekin lotzen gaituzten oinarri-oinarrizko" zera batzuk baizik. Ingalaterran egindako bi erakusketa indibidualek sona handia eman zioten: Whitechapelen 1973an egindakoak, batetik, eta Serpentine Galleryk 1988an eskainitakoak, bestetik. 1990eko hamarkadan, garrantzi handiko obra bat egin zuen Londresen —Victoria geltokiko zoladura—, eta kontratazio publikoko beste hainbat proiektu. 2019an, Centre Pompidouk haren bi lan erosi zituen (Tateko bilduman ere badira zenbait), eta horrek inflexio-puntu bat ezarri zuen obra horren harreran, zeinak artistak bere lanaren bidez biziaren nolakotasunaz transmititu nahi dituen ezaugarri batzuen arrastoa baitarama berekin: "zuhurtasuna, misterioa, azalaren azpian gertatzen den hori, ezin helduzkoa, ezin ulertuzkoa"[2]. **Christine Macel**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Artistak testu bat eskaini zion kolore berdeari bere idazlanen bilduma honetan: *Painting: Mysteries & Confessions. A Collection of Writings by Tess Jaray*, Londres, Lenz Books, 2010.

2. "The understated, the mysterious, the events-below-the-surface, the ungraspable, the un-understandable", Tess Jaray, *cit. en Tess Jaray*, erak. kat., Londres, Whitechapel Art Gallery, 1973.

ILONA KESERÜ

1933, Pécs (Hungaria)

Ilona Keserüren pintura sentsualak —kolorez betea eta orekatua, mediterraneoa eta klasikoa aldi berean— kometa batek bezala gurutzatu zuen 1960ko hamarkadaren hasierako Hungariako eszena artistikoa. Keserü Budapesteko Arte Ederretako Goi Eskolan graduatu zen, horma-pintura espezialitatean, 1958an, István Szőnyiren ikasle gisa. Hala ere, berak Ferenc Martyn zeukan benetako maisutzat. Izan ere, Martynek, Parisko Abstraction-Création taldeko kide izandakoak, eskolak eman zizkion garai batean, Frantziatik bueltatu zenean.

1962an eta 1963an, beka bat jaso zuen Erroman ikasteko. Han, Cy Twomblyren pintura erabat *informala* ezagutu zuen. Freskoaren pinturak berezkoa duen gogo biziaz, bere ahalegin guztia egin zuen, konposizio abstraktuen barruan betiere, estudio libreak ordenatzeko, baina baita bere-berezkotzat zituen kolore eta irudi folklorikoak ordenatzeko ere. Hungariako margolaritzan, 1960ko hamarkadak aukera berrietarako garai baten hasiera markatu zuen: arte herrikoi tradizionalean bildutako zeinuen unibertsoaren eta margolariek berriro eskura zituzten mendebaldeko kultura handien arteko sintesi bat egiteko aukera ikusten zen, besteak beste. Bi ikuspuntu horiek sobietarren garaiko Errealismo Sozialistatik libratzeko aukera ematen zien.

Keserüren sortze-lanak Hungariako artearen garai handi horretakoak dira, 1960 eta 1970eko hamarkadetakoak. Kolore beroko piezak egin zituen, indartsuak oso, formari dagokionez biziak eta uhinkariak, jostun-otzara bateko tresnak eta teknikak erabiliz: mihiseak josiz, tolestuz, zimurtuz eta sabelduz, platerak eta lokarri korapilatuak erantsiz.

Izen bereko bi lan dira Keserüren lehen garaiko obraren gailurra: *Hurbilketa* (*Közelités*, 1969) izeneko margolan bat, batetik, eta *Hurbilketa* izeneko mihise sabeldu bat, bestetik. Keserük 1967an topatu zuen forma hori, Balaton aintziraren ertzeko antzinako hilerri turkiar batean. Motibo makotu hori, ganbila eta ahurra, eta erdialdean hanpatua, aldi berean da atenporala, klasikoa eta sentsuala. Keserük bi modutara nabarmentzen du formaren erotismoa. Alde batetik, forma bera errepikatuz: behetik gora begiratzen duen lerro uhindua tentsioan hurbiltzen da goitik behera begiratzen duen tamaina txikixeagoko bere ispilu-irudira. Bestalde, mihisea sabeltzean, benetako gorputza ematen dio obrari: neurrira moztutako artisau-oihal bat egunkari-paperez bete, eta olio-pinturaz margotutako euskarri-oihal baten gainean josten du. Hondotik urradurak eta zimurdurak sortzen dira, formatan egituratutako gorputzak bailiran, eta olio-pinturaren gainean, laranja beroak, arrosa morexkak eta haragi-koloreko tonalitateek areagotu egiten dute hurbilketaren sentsualitate hori. Koloreen edo hanpaduraren bidez lortutako erliebe-efektuari esker, margolan biek ezberdintasun delikatu bat ezartzen dute formaren eta gorputzaren ingeraden artean, eta era horretan markatutako siluetek bi irudien artean sortutako tartearen forma nabarmentzen dute. Éva Forgács

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

EHUNGINTZA ETA ABSTRAKZIOA

JESSICA GERSCHULTZ

XX. mendearen erdialdean, emakume artistek ehungintzaren alorrera jo zuten, dagoeneko probatuta zeuden teknika eta materialetan inspiratuta; eta ordura arte baliatu gabeko ehunekin eta prozedurekin ehundutako eskultura-forma berriak asmatu zituzten. Magdalena Abakanowiczek, Jagoda Buicek, Saloua Raouda Choucairrek, Sheila Hicksek eta Lenore Tawneyk hainbat berrikuntza ekarri zituzten, nazioartean gerora beste hainbat izenez ezagunak: *Ehungintza Artistikoa* [*Art-Weaving*], *Forma Ehunduak* [*Woven Forms*], *Ehun Artistikoa* [*Art Fabric*] eta *Tapizgintza Berria* [*New Tapestry*]. Ehungintzaren itxurazko hibridotasuna azpimarratuz, arte ederrak artisautzarekin (kategoria eskasagotzat hartua bigarrena) nahasten baititu, izendapen horiek ohiko mugak gainditzeko behar estetikoa aldarrikatzen zuten. Ehun-arteak izendapenaren barruan, Choucairren osagarri txikiak, Hicksen ehunezko miniaturak edo Tawneyren forma ehunduak sartzen dira, baita Buicen ehunezko instalazioak ere. Emakume artista haiek era guztietako esperimentuak egin zituzten forma malguak baliatuz, hala nola tapizak eta gasak, makramea, puntua, fular gaineko pintura eta ehungintza-diseinua, ehun-gaiei dimentsio espazial eta kontzeptual berriak emateko. Haien lanek artearen eta artisautzaren arteko hierarkia birplanteatu zuten, hegemonia sozial eta politikoak irauli, eta emakumezko bestetasuna aldarrikatu.

Ehundegiaren eta ehun-arteen bidez lan abstraktuak sortzeko antzeak nazioarteko interesa piztu zuen 1950eko, 1960ko eta 1970eko hamarkadetan, giro politiko nahasiko urte haietan. Historian zehar, ardazketa eta ehungintza emakumeen lantzat hartu izan dira sarritan. Horregatik, emakume haiek ehun-artearen egiturekin eta sinbolismoarekin esperimentatzeko modu berriak aurkitu edo asmatu zituzten. Testuinguru kultural, feminista, nazionalista eta geopolitiko askotarikoen bidez, XX. mendearen erdialdeko emakumeek ehungintza-arteen eta ehun-gaien inguruko tresna, teknika eta prozedurei buruz teorizatu zuten. Errafia, kordela, soka eta beste material batzuen ehundurak emakumeenak omen diren genero-konnotazioen eta ezaugarrien arabera (leuntasuna, malgutasuna...) planteatu izan dira. Ehunen propietate organikoen planteamendu kontzeptualak aztertu zituzten, eta ehuntzeko edo trikotatzeko antzea berrasmatu, sormen-prozesu bihurtzeko. Artista haietako batzuek alde batera utzi zituzten azalera lauetarako konposizioak, eta hiru dimentsioko ehun-egiturak eta ordura arteko teknikak desafiatzen zituzten espazio ehunduak aukeratu zituzten ordez[1]. Ehun-formak eskultura autonomoak edo kokapen espezifikokoak balira bezala hartzean, emakume artista haiek bere artisau-izaeratik, lantegi tradizionalaren zereginetatik eta horma-dekorazioko funtziotik bereizi nahi izan zuten ehungintza. Garai hartan bertan, beste artista batzuek instalazio monumentalak sortu zituzten eraikin publiko eta ofizialetan, kokapen kultural eta turistikoetan eta beste espazio arkitektoniko batzuetan, eta emakumeen baldintza sozioekonomikoak hobetzeko jardueretan edo diplomazia-lankidetzan parte hartu zuten aldi berean.

Hiri askotan —Beirut, Varsovia, Krakovia, Zagreb, Tunisia, Kairo—, ehunak eta zuntzak emakumeen sormenarekin eta lanarekin lotzeak eremu emankorra sortu zuen ehungintzaren eta abstrakzioaren

praktika kritikorako. Harien eta gainerako material malguen manipulazio bertutetsuak eduki sozial eta politiko baten adierazpena ematea erraztu zuen, eta, gainera, ehungintzaren artea artisautzara, dekoraziora eta herri-arteetara hurbilduko zuen anbiguotasun bisualari ere eragin zion. Ehungintzari loturiko jarduera guztiak bezala, tapizeria ere emakumeen lanarekin, landa-eremuarekin, folklorearekin eta primitibotasunarekin erlazionatzen zen, hau da, diskurtso moderno eurozentriko eta nagusian indarrean zeuden femeninotasun-esparruekin. Era horretako asoziazioak kaltegabetzat jotzen ziren; are gehiago, eduki artistikoak arautzen edo obrak enkargatzen zituzten kultura arduradun ofizialek eta mezenasek berek sustatzen zituzten, Polonian, Jugoslavian eta Tunisian gertatzen zen bezala. Ehun-arteen esanahien bilakaerak eta haien izaera hibridoak anbiguotasun kritikoak eta irudi abstraktuak agertzea erraztu zuten, batez ere agintariek arte-prestakuntza, trukeak eta erakusketak kontrolatzen edo zentsuratzen zituzten tokietan. Beraz, adierazpide feminizatu horretan, modernitate mota bat ikus dezakegu, "bere sortzeko moduagatik babestua", kultur ekoizpena eta ordezkaritza estatu-eskakizunen mende zeuden lekuetan[2].

Emakume artistek ehungintzaren askotariko dimentsioak eta propietate abstraktuak esploratu zituzten munduko hainbat lekutan, batez ere tapizeria piktorikoaren ikuspegi modernoak bereganatu zituzten tokietan. New Yorken eta Zürichen ikusgai egon ziren *Woven Forms* (1963) eta *Wall Hangings* (1969) erakusketek edo Lausanako Tapizgintzaren Nazioarteko Bienalek (1962–95), esperimentazioa sustatzeaz gain, emakume artisten eta solaskideen sare transkontinental bat sortzea bultzatu zuten. Hala ere, truke-leku haietako askotan Europako eta Ameriketako Estatu Batuetako artistak ziren nagusi. Batzuetan kultura indigenetatik zetozen teknika eta elementu formalez jabetzen ziren arren, Hegoalde globaleko artista batzuk baztertuta geratu ziren arte-azpiegitura garrantzitsuenak Europan eta AEBetan kontzentratzearen ondorioz. Afrikan edo Ekialde Ertainean deskolonizazio bidean zeuden herrialdeetako artista batzuek, Safia Farhatek kasurako, nazioarteko erakusketetan parte hartzeko ahaleginak eta bost egin zituzten arren, baztertuak edo artisau sortzaile gisa kalifikatuak izan ziren sarritan, ehun-arteen eta artista "etnikoen" izaera feminizatua eta arrazializatua (izate bereko bi esfera kontzeptual) etengabe sustatzen zuten botere-desberdintasunen zamapean. Hala ere, artista haiek, Ipar globaleko beren homologoek bezala, ehungintzari lotutako modernitatearen paradigmak berrirudikatu, erreproduzitu eta gainditu nahi izan zituzten; feminitatearekiko lotura bereziki, ingurune horren dimentsio metaforikoak eraikitzeko.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Rose Slivka idazle estatubatuarrak eta Andre Kuenzi kritikari suitzarrak "Tapizeria Berria" gisa definitu zituzten lan horiek.

2. Catherine S. Amidon, "Different Voices with Common Threads: Polish Fiber Art Today", *The Polish Review*, 43. libk., 2. zk., 1998, 196–206. or.

MAGDALENA ABAKANOWICZ

1930, Falenty (Polonia) – 2017, Varsovia (Polonia)

Magdalena Abakanowicz artistak era askotako dimentsioak erantsi zizkion ehunekin garatzen zuen praktika estetikoari: auto-erreferentzia, artisautza, esplorazio formala eta alderdi kontzeptuala; horretarako, prozesatu eta manufakturatu gabeko materialak baliatzen zituen, eta bitartekoaren hainbat esanahi manipulatu. Polonian jaio zen, eta, 1950etik 1955era, Ehungintza eta Ehun Sorkuntza ikasi zituen Varsoviako Arte Ederren Eskolan; garai hartan, errepresio politikoa jasaten zuten Errealismo Sozialistari men egiten ez zioten artistek. Diseinu-kooperatiba publiko batean aritu zen, Ład izenekoa, eta, horri esker, forma geometrikoekin eta organikoekin esperimentuak egiteko aukera izan zuen. Ehun margotuak, kilim-ak, hormetarako oihal zintzilikariak eta barne-dekoraziorako pieza ehunduak sortu zituen, espazio publikoetan zein pribatuetan erabiltzekoak, eta bere piezak bat etorri ziren artisautza birsortzeko proiektuekin, zeinek agintarien onespena baitzuten. 1960tik aurrera, desizozte bat gertatu zen herrialdeko kultur politikan; nolanahi ere, Abakanowiczen lehen bakarkako erakusketa, Varsovian antolatua, zentsuratu egin zuten, nahiz eta barne-dekoraziorako piezak bakarrik biltzen zituen. Une horretan, beste emakume batzuekin elkartu zen, eta Maria Łaskiewicz-en artistaren ehungailua partekatu zuten. Halaxe hasi zen Emakume Artista Poloniarren Sindikatuaren Lantegi Esperimentala. Konposizio berritzaileak egiten zituztenez, eta ezohiko materialak erabiltzen, Tapizgintzako Nazioarteko Biurtekora gonbidatu zituzten, Lausanara, 1962an: hura zen ehungintzaren arloko esperimentazio-gune moderno nagusia. Abakanowiczek garrantzia handia izan zuen, luzaroan, emakumeak gailentzen diren eremu horretan, eta horrek erakusten du ikusgaitasun handiagoa izan zutela ehungintzako esperimentazioak eta eskultura bigunek: *Abakans* sortak dira horren adibide.

Obra horietarako, eskuz tindatutako sisala eta kalamu-hariak baliatzen zituen; bestalde, silueta organiko eta lur-itxurakoak ez zituen paretan zintzilikatzen, sabaian baizik, eta, modu horretan, ehungintzaren ikuspegi tradizionalak eraldatu zituen, eta bere ekarpena egin zien Tapizgintza Berrian sortzen ari ziren praktikei. Gainera, obra horiei *Abakans* izena jarriz eta jantzi bihurtuz, artistak gogora ekarri zituen bere bi ezaugarri: jatorri mongoliarra eta aberastasuna; xehetasun horiek, Polonia komunistan, hausturatzat hartzen ziren. Arte Ederren Eskolako irakasle izan zen, Poznan hirian, 1965etik 1990era bitarte; ondo moldatu zen laguntza-sistema publikoekiko, kultur instituzioekiko eta nazioarteko erakusketa-espazioekiko negoziazioetan; hain zuzen ere, bere lanak aurkeztu zituen zenbait aldiz nazioarteko erakustokietan, Jagoda Buić artista jugoslaviarraren obrekin batera. Material moldagarriak erabiltzen zituen, hala nola sisala, sokak, zaldi-zurdak eta jutea; hala, hainbat alderdi aztertzen zituen: auto-erreferentzia, abstrakzio formalista eta errituraletako jarrerak, bai eta beste gai batzuk ere, esaterako, metamorfosia, zatikatzea, kolektibitatea eta gorputza. Artearen eta artisautzaren arteko hierarkiak zalantzan jarri eta manipulatu zituen Abakanowiczek, zeinak tinko ezarririk baitzeuden diskurtso modernoan; horren eraginez, bere obrek esanahi aldakorrak hartzen dituzte. Ehungintzaren konnotazioetan oinarrituz —feminitatea, herri artea, diseinu funtzionala eta primitibismoa—, instalazio monumentalak eraiki zituen, museoen, eremu publikoen eta kultur arloen bidez irakur daitezkeenak. Nolanahi ere, artistak adierazi zuenez, bere generoak ez zion ekarri abantailarik ez oztoporik, eta artisautzaren eta ehungintzaren eremu feminizatuetatik urrundu zen, hala esanez: “Tapizgintza eta

horren dekorazio-funtzioak ez zaizkit sekula iruditu interesgarriak"[1]. Bere obren elementu eskultorikoetan eta espazioetan zentratu zen, eta era askotako materialak baliatu zituen —ehuna, brontzea edo harriak—; horrela, heroi mitiko bihurtu da Abakanowicz. **Jessica Gerschultz**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. *Abakanowicz/Jagoda Buić*, Lausana, Galerie Alice Pauli, 1969.

JAGODA BUIĆ

1930, Split (Jugoslavia)

Oihalen testuingurua, ehungintzaren teoria, antzezlanak eta kultur ondarea: horiexek dira Jagoda Buić-en mundu artistikoko osagaiak. Jugoslavian jaio zen, intelektualen eta militante politikoen familia batean. Antzerki Eszenografia eta Artearen Historia ikasi zituen, hurrenez hurren, Zagrebeko Arte Aplikatuen Eskolan eta Zagrebeko Unibertsitatean; ondoren, eszenografia, jantzien diseinua eta barne-dekorazioa ikasten segitu zuen Vienan eta Erroman. Gerraren ondoren, eta bere prestakuntzaren eraginez, diseinuaren, ordenaren eta egituraren artean zer harreman dagoen ikertzeari ekin zion; hausnarketa estetiko horiek argi bai argi ikusten dira bere obran, etengabe. Testuinguru politiko hartan, leku nabarmena eskaintzen zitzaion herri kultura nazionalari; hori dela-eta, Buićek gazterik erakutsi zituen bere obrak jendaurrean. Jantziak eta dekoratuak sortu zituen Split-eko Teatro Nazionalarentzat, Zilarrezko Domina bat eskuratu zuen Milaneko Hirurtekoan (1957) eta Jugoslaviako ordezkari gisa abiatu zen estatuak sustaturiko erakusketatara, Ekialdeko Europan eta Sobiet Batasunean zehar. 1960. urtearen bueltan, berak "ehungintzaren egoera" deitzen dion horri heldu zion. Buićek tapiz erraldoi bat bilbatu zuen, Belgradeko Kontseilu Exekutibo Federalarentzat, Josip Broz Tito-ren urteurrenaren aitzakian, eta Gaztaroaren Festako maratoiaren harira, 1961ean. Gerora, 1963an, beste tapiz handi bat egin zuen, sustrai naturaletara itzultzeari dagozkion esanahi alegorikoz betea, presidentearen egoitzarako.

Lehengai gordinen eta prozesuen poesiak erakartzen baitzuen, Buićek, hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadetan, esperimentuak egin zituen ehun-egiturekin, -objektuekin eta "-egoerekin". Ehundutako objektuen autonomia babestu zuen, planteamendu estetiko berri bat adierazi nahian: horretarako, Ariadnaren sinbolismo mitologikoan oinarritu zen, zeinetan ehun-hariek pentsamendu independentearen kanalak adierazten baitituzte. Artistak bere teoriak osatu zituen, artile-hariekin egiten zituen manipulazioei buruz, eta "lazotze" gisa izendatu zituen, gogora ekarriz gogoaren moldagarritasuna eta gure irudimenaren prozesuak behin eta berriro egituratzeko ahalmena. Espazio hutsarekin lotzen zituen lazotzeak, azalera-, testura- eta hutsune-egiturei hasiera emateko asmoz. Buić, halaber, Dalmazian oinarritu zen, bere herrian eta bere sustrai eslaviar antzinakoetan. Sarritan, paisaiak erakusten ditu bere sorkuntzetan: zenbait iruditan, landa-eremuko emakume ehule eta tindatzaileekin besoz beso lanean agertzen da (publikoki aipatu izan ditu emakume horiek), eta oinez zeharkatzen ditu larreak, arkume-taldeekin batera, eta zaldiz ibiltzen da, orobat, ehungintza-testuinguruetan. Ehungintzaren ahalmen metaforikoa erakusten duenean, kultur autodeterminazioaren adierazpen bat ikus daiteke. Haren obrak atze-oihal gisa erabili dituzte Ez Lerrokatuen Mugimenduko buruzagi batzuek. Buićen filosofia artistikoa eta lan monumentalak, gainera, bat datoz Tapizgintza Berriaren praktikekin, espazioaren potentzialaren eta ehunen dimentsio kontzeptualari buruzkoak. Lausanako Tapizgintzaren Nazioarteko Biurtekoetan jardun zen, bai eta erakusketa handietan ere, Magdalena Abakanowiczekin batera, eta beste erakusketa kolektibo batzuetan halaber, esaterako, *Deliberate Entanglements* erakusketan, zeina Los Angelesen eta beste bost hiri estatubatuarretan aurkeztu baitzen 1971 eta 1972 bitartean. Jessica Gerschultz

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

AURÈLIA MUÑOZ

1926, Bartzelona – 2011, Bartzelona

1960ko eta 1970eko hamarkadan, nazioarteko mugimendu batean jardun zen Aurèlia Muñoz artista katalana; mugimendu horren baitan, ehungintzaren arteak bere adierazpena gauzatu zuen, anbizio handiko forma eskultoriko abstraktuen bidez —zinezko artelanak—, nahiz eta ordura arte bazterrekotzat joa izan, "soilik" dekoratiboa omen zelako. Muñozek, batez ere, esperimentuak egin zituen makramearekin —eskuz korapilatua— eta jutearekin; modu horretan, espazio berri bat zabaldu zion sormen artistikoaren molde tradizional honi, zeina etxeko eremura mugatua egon baita historian. Antzinako tekniketara jotzen zuenez, irudimen handiko obrak sortzen zituen ehunean eta paperean, artearen eta artisautzaren arteko mugak lausotzen zituztenak, espazioan garatutako eskulturen eta instalazioen bidez.

Escola Massana-ko (Bartzelona) lantegian ikasi zuen tapizgintzaren artea Muñozek. 1960ko hasieran, errotik aldatu zen tapizgintzaren xedea: lehen, utilitarioa zen guztiz, baina, hortik aurrera, zerumuga gehiago zabaldu ziren alor horretan, hainbat artistaren ekinagatik. Muñozek, bere ehungintzan planteamendu berri bat txertatu nahian, motibo abstraktuak ehuntzeari ekin zion. Tapizak margotu eta estanpatu zituen, baita oihal- eta artile-zatiak josi ere, artile-hariekin, sisalarekin, jutearekin eta kotoiarekin —denak eskuz tindatuak—. Horri esker, testura eta erliebe desberdinak lortu zituen, forma geometrikoetan aldaera kromatikoak txertatuz. Hautsi egin zuen planteamendu artistiko eta artisautzazko finduegia, eta, horrela, oihartzun bitxiki garaikide bat erantsi zien bere obrei, zeinaren ondorioz hizkuntza berriak esploratzen jarraitu baitzuen ehungintzaren artean.

1965ean, Muñozek bere lana aurkeztu zuen Tapizgintzaren Nazioarteko Biurtekoan, Lausanan; kritikak harrera beroa egin zion. Gainera, Muñozek beste hiru artista ezagutu zituen han: Magdalena Abakanowicz, Jagoda Buić eta Elsi Giauque; guztiek ere bolumena eta testura eman nahi zioten tapizgintza ez dekoratiboari[1]. Muñozek makramearen teknika deskubritu zuen, duela hainbat mendetik egiten dena, eta, horren harira, korapiloak egiteko molde berri bat asmatu zuen, eta forma eskultoriko abstraktu aipagarriak sortzeko baliatu: adibidez, *Aireko izakia* (*Ens Aeri*, 1976).

Hirurogeita hamarreko hamarkadaren bukaeratik laurogeiko hamarkadaren hasierara bitarte, obra-sorta bat garatu zuen, belaontzien ikerketan oinarrituz. Egitura handi-handiak sortu zituen, kometak balira bezala instalatzen direnak, airoski hegan eginez. Pisuen eta kontrapisuen sistema bat tarteko, objektuak hauspotzen dira, eta, halaber, espazioan duten posizioa irekitzen eta aldatzen da; horrela, harreman berezi bat ezartzen da arkitekturarekiko. 1980ko hamarkadaren hasieratik eta bere bizialdiaren amaierara arte, Muñozek paperarekin lan egin zuen batez ere. Garai horretako obrek bitartekoaren adierazpen-ahalmena indartzen dute, hainbat erreferentziatan oinarritzen diren —origamia, naturaren mundua edo kubismoa— eskulturen eta instalazioen bidez.

Muñozen lanaren ezaugarrietako bat da materialekiko, formekiko eta espazioarekiko esperimentazioa, zeinak zalantzan jartzen baitu ehungintza-artearen bazterketa: etxeko eremutik eta dekorazioaren arlotik ateratzen du, eta arte garaikidearen alorrean txertatzen. **Lekha Hileman Waitoller**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Andreu Dengra, Sílvia Ventosa, "Aurèlia Muñoz. Recerques infinites. Fibres, textures i espai", *Datatèxtil*, 29. zk., 2013, https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/274603 (azken kontsulta: 2020ko urriak 5).

LENORE TAWNEY

1907, Lorain (OH, AEB) – 2007, New York (NY, AEB)

Uraren, gardentasunaren eta argiaren eremu etereoak zeharo liluragarriak iruditzen zitzaizkion Lenore Tawney artistari, eta bikain islatu zuen horien muina bere obretan, zulo-bordatuak, gazak eta tapiz luminiszenteak sortuz. Lorain hirian jaio zen (Ohio, AEB), baina, gaztaroan, Illinoisen ezarri zen: irakurle eta zuzentzaile gisa lan egin zuen, eta Arte Ederretako ikasketak hasi. 1940ko hamarkadan, berriz, Marrazkia, Eskultura eta Tapizgintza ikasi zituen Chicagoko Bauhaus-en (Diseinu Institutua), László Moholy-Nagy, Alexander Archipenko eta Marli Ehrman-ekin. Hasieran, eskulturak egiten zituen buztinarekin, baina, horiek bazterrean utzita, ehungailu bat eskuratu zuen 1940ko hamarkadaren amaieran. 1954an, berriz, egonaldi bat egin zuen Penland School of Crafts eskolan —Ipar Carolinako artisautza-eskola bat—, Martta Taipale artista finlandiarrarekin, zeina aditua baitzen tapizgintzan, eta gertakari hori erabakigarria izan zen Tawneyk bere adierazpen-molde hauta zezan. Oihalak sortu zituen, horizontalean ehunduak, eta esperimentuak egin zituen lihoarekin, zetarekin eta artilearekin, kate-itxurako bordatuak lortu nahian —halakoetan, ehundutako eta ehundu gabeko zatiak tartekatzen dira, hari bihurrituekin—. 1957an, New Yorken ezarri zen Tawney, eta tratua izan zuen margolari minimalistekin, Agnes Martin-ekin bereziki. 1949tik 1965era bitarte, hainbat bidaia egin zituen Europan, Afrikako iparraldean, Ekialde Hurbilean eta Hego Amerikan barna; horri esker, sinboloen eta ikuspegi kontzeptualen errepertorioa zabaldu zuen.

1960ko hamarkadan, Tawneyk buru-belarri ekin zion ehungintzaren alderdi hauek lantzeari: espazioa, linealtasuna eta meditazioa. 1961ean, Andeetako ehungintza-teknika antzinakoak ikasi zituen, gazari zegozkionak, kate-itxurako brodatuekin egiten zuen lana aberastu nahi baitzuen, egitura konplexuagoak sartuz eta uhinen itxura emanez bere obrei. Artistak orrazi ireki bat sortzen du bere ehungailurako; horri esker, bere aire-obren forma egokitu zezakeen, ehuntzen ari zen unean bertan. Batzuetan, trentzak, lumak edo latoi-zatiak txertatzen zituen beren ehunduretan eta ehun-eraikuntzetan. Tawneyren obra nabarmenaren eraginez, New Yorkeko Museum of Contemporary Crafts museoak erakusketa kolektibo bat antolatu zuen, 1963an, *Woven forms* izenburuarekin —hain justu ere, Tawneyk horrela deitzen zion bere piezei: "Forma ehunduak"—. Erakusketa ibiltari horren bitartez, artista estatubatuarren korronte batean kokatu zen Tawney, Sheila Hicks eta Claire Zeisler-ekin batera besteak beste: korronte horretako kideek ehungailuaren teknikak aztertzen zituzten, bai eta ehun moldagarriak eta hiru dimentsioen erabilera ere. 1969an, *Wall Hangings* erakusketan parte hartu zuen Tawneyk, New Yorkeko Museum of Modern Art museoan, bai eta Tapizgintzako Nazioarteko Biurtekoetan ere (Lausana), Tapizgintza Berriko beste emakume artista batzuekin batera. Arte amerindiarrak eta antzinako Egiptoko artea ikertu zituen, bai eta arketipoak eta naturarekiko gurtza ere; ezaugarri horiek agerian geratzen dira bere obra batzuetan: eskultura zintzilikarioak, paperean egindako obrak, eta zenbait collage eta mihiztadura. Bere bizialdian, tapizak eta ehun-instalazioak egiteko enkargu mordo bat jaso zuen. Bere lanak oihartzun handia izan zuen, hainbat erakusketari esker, bereziki, *Lenore Tawney: Mirror of the Universe*, zeina John Michael Kohler Arts Center zentroak antolatu baitzuen (Sheboygan, Wisconsin), 2019an eta 2020an. **Jessica Gerschultz**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

SHEILA HICKS

1934, Hastings (NE, AEB)

Sheila Hicks artista estatubatuarrak arte-praktika jori eta kontinentez haraindiko bat garatu du: horren bidez, ehungintza-arteei dagozkion materialak, formak eta historiak aztertu eta birplanteatu ditu. 1950eko hamarkadan, Yale unibertsitatean ikasi zuen, Bauhaus-eko artista Josef eta Anni Albers-ekin eta George Kubler eta Junius Bird irakasleekin. Fullbright bekari esker, bolada bat igaro zuen Txilen, eta Amerikan ehungintza kolonaurrekoarekiko interesa areagotu zitzaion. Mexikora eta beste herrialde latino amerikar batzuetara joan zen, eta irakasle gisa jardun. Ikasketa-urte horietan, Hicksek inspirazio-iturri gisa baliatu zituen Erdiko Amerikako eta Andeetako ehungintza-praktika amerindiarrak, hala nola gerriko ehungailua eta hariz inguraturiko sokak. Hainbat eratako piezak sortu zituen: lauki txikiak, kolore biziko artileekin ehunduak, eskuz; bai eta oihal zintzilikari eta disko erraldoiak ere, zeinetan uhin distiratsuak sortzen baitira, zetarekin eta kotoiarekin txirikordatutako liho-harien bitartez; batzuetan, quipu deritzon tresna dakarte gogora, kalkuluak egiteko tresna andetar antzinakoa.

1950ean nabarmendutako beste emakume artista batzuekin batera —Lenore Tawney, esaterako—, zenbait erakusketatan parte hartu zuen Hicksek, eta materialekin egindako ikerketak zein ehungintza-eraikuntzak erakutsi zituen, bereziki *Woven Forms* erakusketan, zeina American Crafts Museum-en (New York) egin baitzen, 1963an. Artisautzari eskainitako espazio batean erakutsi zituen bere obrak, eta horren aditzera ematen du Europako eta AEBko arte-instituzioek harrera epela eman ziotela ehungintzako arteei. 1964an, Parisen ezarri zen Hicks, eta, gerora, bidaia luzeak egin zituen Asiako hego-ekialdera, Afrikara eta Ekialde Hurbilera. Indiatik Senegalera, lankidetzan jardun zen artistekin eta ehuleekin. 1970eko hamarkadaren hasieran, egitasmo diplomatiko eta kulturaletan aritu zen, United States Information Service[1] erakundearen eskutik. Bere ehungintza-pieza ez figuratiboak probokazio politikotik at daudela uste zen; horrenbestez, Afrikako iparraldean eta mendebaldean truke artistikoak egiteko aproposak zirela iritzi zitzaion[2]. Halaber, emakumeen baldintza sozialak hobetzeko ekintzetan parte hartu zuen Hicksek, bereziki Marokon, zeinetan ehunak diseinatu baitzituen artisautza nazionalarentzat. Denbora-tarte horretan, Hicksek inspirazio-iturri gisa erabili zituen Islamaren ikonografia eta kultura materiala, bai eta forma arkitektonikoak ere —arkua eta mihrab-a, kasu—, *Otoitzerako tapizak* (*Prayer Rugs*) sorta miresgarrian adibidez, zeina hainbat tokitan aurkeztu baitzuen: Galerie Bab Rouah (Rabat), Tapizgintzaren Nazioarteko Biurtekoa (Lausana) eta *Wall Hangings* erakusketa (Museum of Modern Art, New York). Tapizgintza Berriaren mugimenduarekin bat eginez —zeinak hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko hamarkadan sortu baitzen—, oihalaren dimentsio espazialak aztertu zituen Hicksek, eta bolumen handiko instalazioak egin zituen, soka tolestuekin, oihal ehunduen mordoekin, harilen antzeko objektuekin eta sabaitik zintzilikatutako zutabe moldagarriekin. Gaur egun, praktika horiek berrasmatzen segitzen du. Erakusketa, biurteko eta enkargu publiko ugaritan aritu denez, aitortza eskuratu du nazioartean. Zehazki, aipagarria da Centre Pompidou-n egindako erakusketa (2018). **Jessica Gerschultz**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. AEBren irudia atzerrian hauspotzeaz arduratzen zen agentzia estatubatuar publikoa, 1953tik 1999ra bitarte jardun zen [Itzultzailearen oharra: J. F. Cornu].

2. Sheila Hicks, Jessica Gerschultz-ekin elkarrizketan, 2015eko urriak 23.

“ABSTRAKZIO ESZENTRIKOA”

JO APPLIN

1966an, Lucy R. Lippard kritikari eta komisarioak *Eccentric Abstraction* erakusketa kolektiboa antolatu zuen New Yorkeko Fischbach Gallery-n, Alice Adams, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Gary Kuehn, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier eta Frank Lincoln Vinerren lanak bilduta. Eskultore-belaunaldi horrek erabiltzen zituen materialetako batzuek (beira-zuntza, eskaiola, oihalak, latexa, zura, plastikoa, metala) atentzioa eman zioten Lippardi. Era berean, artista talde horrek bere garaikide minimalisten geometria soilarekin zerikusirik ez zuten forma abstraktuak eta erotikoak sortzen zituela jabetu zen. *Art International* aldizkarirako idatzitako artikulu batean[1], artista haiek beren eskulturak gorputz-sentipen ukigarri baina erabat abstraktu batez blaitzen zituztela azaldu zuen Lippardek. Eta erakusketa horretako artista taldetik harago zabalduz bere erreferentziak, zenbait emakume artistaren azken lanak ere aztertu zituen, hala nola Lee Bontecou, Yayoi Kusama eta Jean Linderrenak.

Eccentric Abstraction erakusketan aurkeztu ziren lanek halako espazio probokatzaile bat okupatzen zuten abstrakzioaren eta erotismoaren artean, zorroztasun formalaren eta forma garatu eta deskonposatuaren artean. Horietakoak ditugu, esate baterako, Sonnierrek plastikoz egindako forma pilpiragarriak, “arnasa hartzen” dutela diruditenak (motor batek eragiten die), eta Kuehnen beira-zuntzezko egitura angeluzuzen monokromoak, putzu itxuragabe batzuetan “husten” direla diruditenak. Lan garrantzitsuenetako bat Louise Bourgeoisen *Begirada* (*Le Regard*, 1966) da, latexezko esfera zanpatu bat: altuera gutxiko objektu zimurtu bat, aldi berean begi bat begira eta bulba baten tolesturak gogorarazten dituena. Eva Hessek 1965ean sortutako *Hainbat* (*Several*) eta *Errepikapena* (*Ingeminate*) ziren erakusketako beste bi pieza nagusiak. Lippardek *Irregularitate Metronomikoa II* (*Metronomic Irregularity II*) ere aurkeztu zuen bertan, Hesseren horma-instalazio handi bat, gaur egun desagertua, non kotoiz estalitako harien nahas-mahas batek kontrastea egiten duen haiek eusteko zulotxoz beteriko hiru panel geometrikoren ordena geometrikoarekin. Adamsek, Bourgeoisek, Hessek eta gisako beste artista batzuek lan postminimalista garrantzitsuak egin zituzten, forma minimalistaren modularitate zurruna, batetik, eta sistema logikoak eta errepikapen serialak sortzeko tema, bestetik, zalantzan jartzen zutenak. Lippartek ezagutarazi zituen sorkuntza mota berri horiek bidea ireki zieten beste adierazpide batzuei, sentsualitatea, gozotasuna eta umore zentzu subertsibo bat (ordena geometriko minimalistaren dekonstrukzio espiritual bat) ekarri zuten adierazpide guztiz desberdinei. Horren adibide da, esaterako, Alice Adamsen *Aluminio Handia 1* (*Big Aluminium 1*, 1966) lana: sare metalikozko hodi itxurako egitura bihurdikatu bat, hiru metroko luzerakoa. Hodi handi hori sabaitik zintzilik zegoen, eta egile beraren beste bi pieza txikiago zituen azpian: mundrunez estalitako soken eta altzairu herdoilduzko kableen nahaspila edo mordoilo bi, forma eszentriko eta estralurtarrak balira bezala lurrean jarrita zeudenak.

Oso esanguratsua da zenbat emakume aurkeztu zituen erakusketan eta katalogoko testuan Lippardek. Bere obraren dimentsio erotiko-abstraktua azpimarratuz, sexualitateari, erotismoari eta gorputzari

buruzko gogoeta serio eta aldi berean ludiko bat egitea proposatzen digu, abstrakzioaren eta formaren esparruan betiere, eta ez irudikapen figuratiboaren esparruan. Jakina, Lippardek "abstrakzio eszentrikoaz" zuen ideiak ez zuen zerikusirik New Yorken garai berean ikusi ahal izan ziren "arte erotiko"ko beste erakusketa batzuenarekin, hala nola: *The First International Girlie Show* (1964), Pace Gallery; *Contemporary Erotica* (1964), Van Bovenkamp Gallery; *Erotic Art '66* (1966), Sidney Janis Gallery; eta *Hetero Is* (1966–67), New York City Art Theater Association (NYCATA). Gorputz biluziak (emakume gorputzak batez ere) irudi erotiko bihurtuta erakutsiz, erakusketa horien helburua sentsualitatea kitzikatzea zen. Lippardek, aldiz, abstraktutasunari ematen zion lehentasuna, erotikotasun hutsari baino gehiago, gorputza esplizituki irudikatuta ez baizik iradokita erakusten zuten obrekin. Abstrakzioaren eta figurazioaren arteko joan-etorri burlati haiek jasota geratu ziren erakusketaren liburuxkan bertan ere: haren izenburua, *Eccentric Abstraction*, eta erakusketako artista-zerrenda karaktere soilez inprimatuta ageri dira latex arrosazko karratu baten gainean, eta latex arrosa horrek, jakina, haragia iradokitzen du.

Bere testuan, gorputzaren oroitzapen erotiko-abstraktuen eta formalismo geometrikoaren arteko nahasketaren azpian dagoen umorea aztertzen zuen Lippardek. Haren ustez, arte abstraktu landuaren arrakasta formalak ahul zitzakeen eremu arriskutsu bat zen hura. Horrekin ez zuen esan nahi, ordea, abstrakzio eszentrikoak "barregarria" izan behar zuenik, edo horrekin kontentatzen zenik, baizik eta artista haiek, umorearen agerpen subertsiboaren bidez, zalantzan jartzen zituztela artelan abstraktuek izan beharko luketen itxurari buruzko aurreiritzi garaikideak. Haren planteamenduak, beraz, umoreak gailu subertsibo —eta are feminista— gisa duen ahalmenaren eta arte erotiko-abstraktuaren irakurketa feminista bat markatuko zuen. Artista haiek abstrakzioaren, umorearen, erotismoaren eta gorputzaren artean ezarri nahi izan zituzten aliantza dinamikoek aldaketa postminimalista eta kritiko sakona markatu zuten, bai eskulturan, bai zizelkatutako obrekin harremanak ezartzeko moduan.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lucy Lippard, "Eccentric Abstraction", *Art International*, 10. libk., 9. zk., 1966ko azaroa, 28. or.

LOUISE BOURGEOIS

1911, Paris (Frantzia) – 2010, New York (NY, AEB)

Louise Bourgeois estatubatuar-frantses artistak Arte Ederretako ikasketak egin zituen Parisen, eta 1938an New Yorken finkatu zen, senarrarekin (Robert Goldwater estatubatuarra, museo-kontserbatzailea) eta bien seme-alabekin. Han jarraitu zuen ikasketak osatzen, beste bi urtez, Art Students' Leaguen. 1940ko hamarkadan, *Etxe emakumea* (*Femme maison*) izenburuko pintura-serie bat landu zuen, marko arkitektoniko batean txertatutako emakumezko gorputz baten irudikapen surrealista ardatz zuela. Gai errepikakor hori irudi femeninoak jasaten dituen inposaketen adierazpena da, emakumeak bere sorbalden gain baitaramatza etxea eta patriarkatuaren osagarriak. Irudiak iradokitzen du zer-nolako atsekabea zuen artistak AEBra lekualdatzeko unean eta zenbaterainoko zama zekarkioten emazte, ama eta artista rolek. Hirurogeita hamarreko hamarkadan, heldutasunean, mugimendu feministaren ikur bihurtu ziren Bourgeois eta *Etxe emakumea* (serie hartako obretako batek ilustratu zuen Lucy R. Lipparden *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* erreferentziazko obraren azala, 1976an).

1941ean, hiru dimentsioko neurri handiko obrak egin zituen Bourgeoisek bere etxeko eraikineko zabaltzan. Handik zortzi urtera, egurrezko pertsonaien multzo bat aurkeztu zuen New Yorkeko Peridot Galleryn. Beretzat, talismanak dira, eta Frantzian utzitako familia gogorarazten diote. Bere obraren bidez, arlo psikikoak eta gorputzak sortzen dioten interes bizia adierazten du Bourgeoisek. Forma erraboilakara errepikakorrek forma hanpatuko paisaia abstraktuak osatzen dituzte; lan haiek Lipparten begi zorrotza erakarri zuten, eta, 1966an, *Eccentric Abstraction* talde-erakusketan sartu zuen Bourgeois, artista jada heldua zela. Obra horiek organo genitalak gogorarazten dituzten formak dituzte, batzuetan; hala nola 1968ko *Neskatxa* (*Fillette*) obran eta *Jano loratua* (*Janus fleuri*) obran, zeina oszilatzen baita tankera maskulinoaren eta femeninoaren artean. Bourgeoisek maiz erabili zuen molde hustu bera askotariko materialekin, eta horren adibide dira *Avenza berbisitatua II* (*Avenza Revisited II*, 1968–69), *Avenza* (1967) igeltsuzko eskulturatik abiatuta landutako brontzea, edo *Mukurua I* (*Cumul I*, 1968), egurrez eta marmol zuriz egina. Aurrerago, ehunekiko interesak bultzatuta, panpin bigun bitxiak josi, eta "Ziega" (Cells) deritzen egitura domestikoen barruan kokatu zituen. Obra horiek artistaren bizitza psikikoaren adierazpen fisiko modura interpretatu izan dira sarri.

Aipu biografikoen eta eduki psikologikoz beteriko gaien mordoilo bat da Louise Bourgeoisen ibilbidearen ardatz nagusia. Haren irudiak nabarmen daude kritika feministak markatuak. Eguneroko asko idatzi zituen, eta hainbat testu, bere obran lantzen dituen gaiei buruzkoak –familiari loturiko atsekabeak eta traumak–, non adierazi baitzituen generoari, feminismoari eta teoria psikoanalitikoari buruzko auziak. **Jo Applin**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

EVA HESSE

1936, Hamburgo (Alemania) – 1970, New York (NY, AEB)

Eva Hesse, alemaniar jatorriko estatubatuar artista, funtsezko irudia izan zen Abstrakzio Eszentrikoaren taldean, zeinaren babesle izan baitzen Lucy R. Lippard kritikaria 1960ko hamarkadan. Margolari gisa hasi zen Hesse (Josef Albersen ikasle izan zen Yalen), eta abstrakzio geometrikoa landu zuen, zeinaren mugak arbuiatu baitzituen eskulturako eta marrazketako bere jardunean, hirurogeiko hamarkadaren hasieratik hil zen arte (gazterik hil zen, 1970ean). 1964–65 urteetan, Alemanian lanean ari zela, sorkuntza-molde ez hain zorrotzerantz eta eszentrikoagorantz lerratuz joan zen Hesse. Garai hartan, marrazki mekanomorfo batzuk egin zituen, "makinak bezain eroak"[1], haren hitzetan, eta esperimentuak egin zituen kolore biziko erliebe-sorta batekin, hala nola *Ringaroundarosie* (1965) obran, zeinaren forma arrosa hanpatuek gogorarazten baitituzte bularrak.

New Yorkera itzuli ondoren, hiru dimentsiotan lan egin zuen Hessek. Hasierako erliebeen eta paper gaineko obren kolore oparoen ordez, paleta monokromo beltz, zuri eta grisa nagusitu zen haren obretan. Gorputz eta erraboila formako eskultura serie bat landu zuen: askotariko materialez —besteak beste, maché paperez eta latexez— egindako objektu erotiko-abstraktuak. Artistak hiztegietan bila jardun zuen bere obrei izenburu absurduak jartzeko, eta horrela izendatu zituen *Gehigarria* (*Addendum*), *Askotarikoak* (*Several*), *Eskema* (*Schema*) edo *Errepikapena* (*Ingeminate*), lokarri batez estali eta xingola formako kautxuzko hodi luze baten bidez elkarri lotutako saltxitxa formako bi objektuk osatutako obra. Minimalismoak zehaztasun geometrikoan eta forma modularrean jartzen duen enfasia adierazten dute obra horiek, ikuspuntu berri batetik. Haren lerroak eta akabera inperfektuak dira beti, adibidez *Titulurik gabea* (1970), zeinak adierazten baititu zazpi zutoin, L forman, oreka ezegonkorrean, zutoin horietako bakoitza dela latex zeharrargiz estalitako alanbrezko egitura batek osatua.

Eccentric Abstraction erakusketan erakusgai jarri zuen *Irregulartasun metrononomikoa II* (*Metronomic Irregularity II*), dentsitate handiko zuntzezko hiru ohol lauki, lerrokatutako eta erregularki tartekatutako zulo batzuk dituztenak, zeinetan zehar pasatu baitzituen Hessek kotoiz estalitako alanbre batzuk. Lauki-sarearen antolaketa-printzipioak erabiltzen ditu hemen, eta jolasaren bidez iraultzen, obraren gainazal guztian elkarri gainjartzen zaizkien alanbreen nahas-mahas "irregularraren" bidez. *Irregulartasun metronomikoa II* lanak ezin hobeto erakusten du Hessek logika minimalista nola bereganatu zuen eta nola ihes egiten zion, aldi berean, plano formalean, asmo berritzaile eta harrigarriez. 1968–69 bitartean, Hess bere obrekin agertu zen argazki sail batean, obrak eskuetan hartuta edo sorbaldetan bermatuta, bere sorkuntzen konnotazio erotiko-abstraktuak objektiboaren aurrean kutsu komikoaz adierazteko aukera eman zion kritika feminista pribimitibo modura. **Jo Applin**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Eva Hesse, Sol LeWitti gutuna, d. g. [1965eko apirilaren 4a], hemen: *Eva Hesse, Diaries*, Barry Rosen (arg.), Zürich, Hauser & Wirth, New Haven, Yale University Press, 2016, 458–61. or.

ROSEMARIE CASTORO

1939, New York (NY, AEB) – 2015, New York (NY, AEB)

New Yorkeko Pratt Instituten Diseinu Grafikoko ikasketak egiten ari zen bitartean, dantza garaikide esperimentalera hurbildu zen Rosemarie Castoro, eta Yvonne Rainerren koreografia batzuetan parte hartu zuen. Lizentzia eskuratutakoan, buru-belarri pinturan jardutea erabaki zuen. Bere obretan, ordea, beti adierazi zuen mugitzen ari den gorputzarekiko interes berezia. 1960ko hamarkadaren hasieran, mugimendu kontzeptualarekin eta minimalistarekin bat egin zuen, eta harreman estua izan zuen haien ordezkariekin. 1961etik 1970era, Carl Andrerekin bizi izan zen, eta Lawrence Weiner, Richard Long, Sol LeWitt, Robert Smithson eta Jan Dibbetsekin agertzen da 1969ko argazki batean. 1971n, egurrezko panel autoportante batzuk aurkeztu zituen Tibor de Nagy Galleryn, grafito-muturraz egindako gai batzuez estaliak, gainazal osoan (*all-over*) errepikatzen den pintzelkada baten arrastoak imitatuz. Erakusketa-espazioan bionboen modura antolatu zituen obra haiek, giza gorputzaren neurrikoak, gutxi gorabehera. Baina haien antolaera aldatu egin daiteke, eta, hala, erakusketa ikusten dutenen ibilbideari eragiten diote eta txertatuta dauden ingurunea eraldatzen dute; "zizelkatu" egiten dute espazioa.

Lan haietatik abiatuta sortu zuen Castorok bere estudioaren hormak aske estaltzen dituzten *pintzelkada* (*brushstrokes*) monumentalen seriea. Horien artean daude *Besapeko ilea* (*Armpit Hair*, 1972), eskultura luzaxka bat, erratz baten bidez egurrezko euskarri bati aplikatuko igeltsuzko geruza grafitoz estali batek osatua. Esan liteke artistaren mugimendu gestualaren arrasto hori inguruko arkitekturaren eskrezentzia organiko bat dela. Pieza horiek bakarka nahiz taldean, Castororen bizitokiko eta lantokiko txoko guztietan barreiatuta daude, eta giza anatomiaren atalen bati erreferentzia egiten diote haien izenburuek, artistak gorputz zatikatuari keinu dibertigarri bat egiten diolarik horrela. *Besapeko ilea* "pintura-eskulturaren" izenburuak, zeinak salatzen baitu gorputz leun eta depilatua ideal femenino gisa, nabarmen kokatzen du Castoro, halaber, AEBn bigarren olde feministan emakumeen gorputzaren askapenerako gertatzen ari zen borrokan.

Castororen abstrakzioa itxura ez-formaleko abstrakzio "eszentriko" baten bilaketan kokatzen da, zeinarekin bat egin baitzuen Lucy Lippardek (zeinak, bide batez, aurkeztu zituen haren obra kontzeptualak Seattleko *557,087* eta Vancouverko *955,000* Numbers Showsetan). Castorok bere ibilbidearen hasieran minimalisten hiztegi formal garbi eta matematikoa bere egin bazuen ere, haren bertsio subertsibo bat proposatzen du, bere obrei eduki biografiko eta emozionala atxikiz. 1970ean, zera idatzi zuen: "Nire burua ikusten dut ontzi baten modura, eta nire sorkuntzak ikusten ditut naizen horren erupzio modura"[1]. Egilearen subjektibotasuna adierazten duen obra baten ideiak arte feministara hurbiltzen duen arren, ihes egiten dio genero horri: "Ez dut nire burua hartzen artista emakumetzat. Artista naiz beste ezer baino gehiago, eta ez dut onartzen kuotetan eta bereizketan oinarrituriko sistema baten arabera sailka nazaten"[2]. Haren obra gutxietsi egin zuten artearen historialariek luzaroan, baina aintzat hartua da, gaur egun. Hain zuzen ere, Centre Pompidouren bildumaren parte bihurtu zen 2019an, eta hari buruzko garrantzi handiko atzera begirako bat egin zen Genevako Mamcon. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Rosemarie Castoro "Statement", *Artforum*, 1970eko iraila, 36. or.

2. Artistaren egunerokoa, 1970eko abuztua–1971ko maiatza, 99. or.; hemen berrarg.: *Rosemarie Castoro: Time = space between appointment and meeting*, erak. kat., Geneva, Mamco, 2019.

LYNDA BENGLIS

1941, Lake Charles (LA, AEB)

Lynda Benglisek New Orleanseko Newcomb Collegen jaso zuen prestakuntza artistikoa, eta arreta berezia jarri zien espresionista abstraktuei. 1964an New Yorkera bidaiatu zen, Brooklyn Museumem ikasketak osatzera. Han ezagutu zuen arte minimalista, zeinaren nabarmenkeriarik eza eta exekuzio industriala deitoratu baitzuen: "Gustatuko litzaidake nire pintura fabrikatzea, pigmentuaren muinarekin berarekin kontaktuan egotea, nire materialak sortzea eta gorputzak gehiago parte har dezan lortzea!"[1]. 1968az geroztik, kautxua erabili zuen itxura organikoko obren sorreran fisikoki parte hartzeko baliabide gisa. Latex likidoko kolore biziko pigmentuak barreiatu zituen lurrean, arrasto kromatiko luzetan. Haren antzeko sorkuntza-prozesua erabili zuen aurrez Helen Frankenthalerrek, 1952an, trementinarekin diluitu baitzuen pintura eta gero harekin blaitu bere mihiseak. Benglisek sotilki gogorarazi zuen lotura hura 1969an, *Odaliska (Hey Hey Frankenthaler)* [*Odalisque (Hey Hey Frankenthaler)*] obran. Umore beraz barre egiten zuen Jackson Pollocken *dripping* teknikari buruz, espresionista abstraktuen mugimendu gestual "heroikoari" kontrajarriz halako keinu "estatiko" bat: haren eskulturek artistaren keinua atxikitzen dute, espazioan eta denboran.

Inongo esperimentaziotik aske legokeen ordezko material bat bilatzeko irrikak eta obra haien izenburu generikoak —*Pintura eroriak* (*Fallen Paintings*)— diskurtso feministarekin lotzen dute Benglis. Keinu dibertigarria egin nahi izan zuen viktoriar garaiko "emakume eroriekin" (*fallen women*), halako eran non esan bailiteke "pintura erori" horiek galerietako hormetatik jaitsi direla erakusketa-espazioa beste modu batera betetzeko. *JAN HARAGIA* (*EAT MEAT*, 1969–74) brontzezko eskultura bat da, 1969az geroztik poliuretano-aparrez egindako serie bateko lehen piezan jatorria duena. Haren izenburuak kontsumora deitzen duen gizarte bati egiten dio erreferentzia, eta gogorarazten du Benglis zein lotuta dagoen Pop Artearekin, zeina baitzegoen une hartantxe indar betean. Claes Oldenburgen (1958) *soft sculptures* deritzenak gogorarazten dituen eskultura hori, faltsuki biguna, materialaren beraren premiek markatuta dago. Poliuretano-aparra, lurrean isuria, pixkanaka hedatuz doa, bere moldea aurkitu arte modu autonomoan.

Benglisen abstrakzioa, arte minimalistaren zurruntasunari emandako erantzun leun eta gorpuzduna, "posminimalista" gisa sailka liteke. 1969an, Whitney Museum of American Art museoak *Anti-Illusion: Procedures/Materials* erakusketan parte hartzeko gonbita egin zion. Eva Hesserekin batera, Benglis izan zen erakusketa hartan eta haren katalogoan agertu zen emakume bakarra, baina, azkenik, Benglisek *Kontrabandoa* (*Contraband*) obra erretiratzea erabaki zuen, inaugurazioa baino lehen, piezen muntaketari buruzko eztabaida baten ondorioz, ez baitzitzaion berari iruditu muntaketa egokia. *Kontrabandoa*, erakusketa hartarako berariaz sortua, Whitney Museum of Art bildumaren parte izan zen gerora.

Benglis hedabideen boterearen helmenean jarri zen *Life* aldizkarian berari buruzko argazki-erreportaje bat argitaratu zelarik 1970ean. "Ez nuen nahi 'artista emakumezkoen' sailean sailkatzerik"[2], esan zuen,

baina salatu egin zituen genero-estereotipoak 1972ko bideoetan, eta harremana izan zuen Judy Chicagorekin eta Miriam Schapirorekin 1973ko udaberrian. Artistak bere erakusketetako bat sustatzeko egin zuen publizitate-iragarkiak sortutako eskandaluak —biluzik agertzen da artista, eguzkitako betaurrekoak jantzita eta kontsoladore bat eskuetan duela[3]— atzeratu egin zuen, zalantzarik gabe, haren obrarekiko aldeko kritika; gaur egun, dena den, nazioarteko aitortza du. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lynda Benglis, hemen aipatua: "Lynda Benglis: Interview with Ned Rifkin", hemen: *Early Work: Lynda Benglis, Joan Brown, Luis Jimenez, Gary Stephan, Lawrence Weiner*, erak. kat., New York, The New Museum, 1982, 8. or.

2. *Ibid.*, 13. or.

3. Lynda Benglisen publizitate-iragarkia, *Artforum*, 13. lib.,3. zk., 1974ko azaroa.

JUDY CHICAGO

1939, Chicago (IL, AEB)

Judy Chicago (Judy Cohen Gerowitz, 1970era arte) Estatu Batuetako arte feministako irudi ezaguna da. Haren *Afaria* instalazioa (*The Dinner Party*, 1974–79) Mendebaldeko emakumeen historiaren berraurkikuntzaren ikur da, eta femeninotzat hartzen diren lanen balioa aldarrikatzen du. 1969an, Feminist Art Program sortu zuen, zeinak aukera eman zien neska ikasleei beren obrez apaintzeko beren bizi-baldintzak islatzen zituen etxe bat: *Emakume-etxea* (*Womanhouse*, 1972). *Zer da arte feminista?* (*What is Feminist Art?*, 1977) pieza grafikoan, Chicagok aldarrikatu zuen arte feminista zela "arte bat emakumeei dagokiena eta emakumeak babesten dituena, gure esperientzia zilegitzen duena eta gure buruarekin gustura sentiarazten gaituena". Emakume askoretzat ulergarria behar du izan arte horrek edukiz eta formaz, halako eran non erraztuko baitu kontzientziazioa eta bizi-ahalduntzea. Era berean, emakumeen esperientziak gogorarazten dituzte haren testu autobiografikoek, izan litografietan inprimatuak nahiz argitaratuak (*Through the Flower - My Struggle as a Woman Artist*, 1975). 2001ean Lucy Lippardi adierazi zionez, bere ustez emakumezko artista plastikoen erakusketek hurbiltasun estetiko, filosofiko edo tematiko bat izan beharko lukete oinarri aurrerantzean.

Chicagoren ibilbidean, eragin erabakigarria izan zuen hastapeneko etapa minimalistak. 1965ean, arteko ikasketak egin ondoren, Judy Chicagok kolorearen hedapenaren, disoluzioaren eta hautematearen mugekin esperimentatu zuen, forma geometriko soilekin, marrazkiaren, pinturaren eta eskulturaren bidez, baita performancearen testuinguruan ere. Espazioaren kontzeptualizazioari buruzko gogoeta egin zuen neurri handiko eskulturak landuz, zeinetan formek eta koloreek egituratzen baitute hautemate espazial bat, askotariko tamainetako eta kolore uniformeko elementuekin; haiek exekutatzeko, prestakuntza espezifikoa jaso zuen teknika industrialei buruz (hustea, beira-zuntzarekin; piroteknia; pistolaz margotzea). 1966an, *Taket ortzadarra* (*Rainbow Pickett*, 1965/2004) obra aurkeztu zuen *Primary Structures* erakusketan; NewYorkeko Jewish Museumen egin zen erakusketa hura, eta Minimalismoaren erakusketa ikurra izan zen.

Chicago kolorearekiko interesak bereizi zuen Ekialdeko Kostaldeko bere lankideetatik, eta arte minimalistaren Kaliforniako bertsioan kokatu zuen, Finish Fetish eta Light and Space mugimendu emozional hedonistagoetatik hurbilago. *Margotzeko koadernoa* (*Colorbook*, 1967–70) eta *Domoak* (*Domes*, 1968–70) serieek *hard-edge* formak leundu zituzten beren sentsualtasunaren bidez. 1969an, obren izenburuetan *cunt* (alua) hitza erabiltzen hasi zen artista, eta auzi horri ikuspegi kritikotik heldu zion Cindy Nemserrek 1973an,"*Cunt Art*" izendatu baitzuen haren artea. *Dama handiak* (*Great Ladies*, 1973) seriean, zentroak koloretako harizpiak irradatzen ditu, Chicagoren asmoa baita artean sentiberatasun femenino bat adieraztea "erdigunetik", hau da, emakumeen berezko esperientziatik abiatuta, ez soilik haien organo genitaletatik.

Atmosferak (*Atmospheres*, 1968–74) seriean, piroteknia baliatuz sortutako ke koloreztatu iheskorrek gertaera iragankorrak adierazten dituzten Kaliforniako paisaiak bildu zituzten. Substantzia immaterialak

espazio koloreztatu ilusionista bat sortzen dute instalazioaren eta performancearen arteko esparruan. *Heresies aldizkariak transmititutako kezka ekofeministekin bat etorrita*[1], artistak balio berri bat eman zien Ama Lurrari loturiko irudi mitologiko zenbaiten gorputzari, erritual sakratuetan suak pizten dituzten jainkosei. Hain zuzen ere, espazioaren, gorputzen eta historiaren perzepzio horiek dira egilearen estetika feministaren oinarriak. Fabienne Dumont

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. "The Great Goddess", *Heresies*, 1978, 5. zk., 8.–13. or.

NOR DA MINTZO? EMAKUME ZINEMAGILEAK ZINEMAREN HISTORIAREN AURREAN 1970EKO HAMARKADAN

JONATHAN POUTHIER

1970eko hamarkadak, Ameriketako Estatu Batuetan eta Europan, zinema-abangoardiaren historia orokor baten ezaugarriak zirriborratzeko egindako ahalegin ugariak izan zituen ezaugarri. Anthology Film Archivesek 1970ean New Yorken hasitako *Essential Cinema* oinarrizko antologiaren ondoren, hainbat erakusketa etorri ziren bata bestearen ondotik: *New Forms in Film* (1974, Montreal), *A History of the American Avant-garde Cinema: A Film Exhibition* (1976, Whitney Museum, New York), *Une histoire du Cinéma* (1976–77, Centre George Pompidou, Paris) eta *Film As Film: Formal Experiment in Film 1910–1975* (1979, Hayward Gallery, Londres), garrantzitsuenak bakarrik aipatzearren. Atzera begirako proiektu horiek batasun historiko, teoriko eta kritiko bat eman nahi izan zioten jatorri eta praktika anitzeko ekoizpen artistiko bati —beste era batera esanda, kanon estetiko berri baten sorrera formulatzen saiatu ziren narratiba lineal baten bidez—, eta, zalantzarik gabe, emakume zinemagileen posizioa eta lana *de facto* gutxietsi zituen diskurtso bat eratzen lagundu zuten.

1976ko urtarrilean Frantziako Cinémathèque française-n eta Centre national d'art contemporain (Cnac) zentroaren erakusketa-aretoetan aurkeztuta, *Une histoire du Cinéma*[1] hirugarren aldiz aurkeztu zen Centre national d'art et de culture George-Pompidou zentroaren inaugurazioaren kariaz, 1977an. *Essential Cinema*rentzat eta *New Forms in Film*entzat aurretik egindako aukeraketen sintesi gisa, abangoardiako zinemari egindako azken ekarpenen historiaren adierazgarri zehatza izan nahi izan zuen programazio horrek. Guztira berrehun eta berrogeita bat film bildu baziren ere —gehienak erakundeak berak okasiorako erosiak—, zinemaren *historia* hori emakume zinemagileen absentzia harrigarriaren erakusgarri bihurtu zen: programa hartan sartu ziren film guztietatik hamasei baino ez ziren emakumeek eginak. Errealitate kuantitatibo horretatik harago, ikusgarritasunik eza horren arrazoi nagusia indarrean zegoen esparru historiografiko homogeneoaren zurruntasuna izan zen; izan ere, esparru hori, teoria modernotik jasoa, ordura arte zinemaren eta artearen historien ertzetan idatzita egon zen ekoizpen artistiko baten taula sinoptiko bihurtuta zegoen.

1978ko udazkenean *Screen* aldizkarian argitaratutako "The Avant-Garde: Histories and Theories" artikuluan, Constance Penley eta Janet Bergstrom kritikari estatubatuarrek lehen zalantzak agertu zituzten Anthology Film Archivesek ezarritako eredu selektibo eta kanoniko horren inguruan, eta erakundearen izaera arauemaile eta hegemonikoa eta gizonezkoez soilik osaturiko hautaketa-batzordearen metodologia agerian uzten saiatzea erabaki zuten: "Filmak 'errealizazio bikainak' izatea eta 'osotasun' bat eta 'batasun bat' izatea irizpide nagusitzat dituen proiektu bat bateragarria izan daiteke, akaso, zinemaren teoria baten bilakaerarekin, are kritika mota berri baten bilakaerarekin?[2]".

1979an Londresko Hayward Gallery-n aurkeztu zen *Film As Film: formal Experiment in Film 1910–1975* erakusketaren antolaketan parte hartzen ari zelarik, Lis Rhodes zinemagile ingelesak bertan behera utzi zuen proiektua, emakume zinemagileek programan zuten ordezkaritza eskasa eta hautaketa-

prozesuaren alderdi metodologikoa eta historikoa zabaltzeko ezintasuna salatzeko. "Woman and the Formal Film" manifestua[3], katalogoan erreproduzitua, izenpetu zuten zortzi emakume zinema-zuzendarik narratiba nagusietatik askatzeko beharra aldarrikatu zuten, beren historiaz berriz jabetzeko beharra. Germaine Dulac, Maya Deren eta beste aitzindari batzuen errealizazioek —abstrakzioaren eta formalismoaren arteko artikulaziora mugatuta— zuten oihartzuna adibidetzat hartuta, berrirakurketa modernoaz haragoko testuinguru bat sortzeko joerarik apenas zuen diskurtso baten paradoxak salatu zituzten. "Whose History?" testuan, Lis Rhodek abangoardia zinematografikoaren kontakizun historikoaren egitura patriarkalak eta alienatzaileak azaldu zituen, eta dei egin zien bere garaikideei ordezkapen-sistema pluralak eta ez-linealak asmatzeko berriz: "emakumeek eta emakumeei buruz egindako" historia bat. Honela dio Rhodek testu horretan: "Emakumeek ulertua dute jada beren historia ikertzeko eta idazteko beharra dutela; beren burua deskribatzeko beharra, beraiei buruzko deskribapenak, irudiak eta froga historikoen zatiak onartzen ibili beharrik gabe; bai eta mitologia femeninoa —noiz edo noiz hauteman bai, baina inoiz ulertu ez dena— iraunarazten duen historia baztertzeko beharra ere. [...] Zinemagintzaren arloan, emakumeen eta gizonen artean planteamendu-desberdintasunak badaude, hori esplizitu egingo da, aurretiko zehaztapen teorikorik gabe. Aurkeztutako lana ez da hartu behar zinematografia femenino edo feministaren kontzeptu berezi baten adierazgarritzat. Lana ikertzaileei eta haien jarrerei buruzkoa da, baina baita haien ikerketen protagonistei buruzkoa ere, hau da, beren historiara hurbiltzen diren emakumeei buruzkoa[4]".

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Enrico Camporesi, Jonathan Pouthier (dir.), *L'Histoire d'Une histoire du cinéma*, Paris, Paris Experimental, Centre Pompidou, 2021.

2. Constance Penley eta Janet Bergstrom, "The Avant-garde Histories and Theories", *Screen*, 9. libk., 3. zk., 1978ko udazkena, 114. or.

3. Annabel Nicolson, Felicity Sparrow, Jane Clarke, Jeanette Iljon, Lis Rhodes, Mary Pat Leece, Pat Murphy eta Susan Stein, "Woman and the Formal Film", hemen: *Film As Film: Formal Experiment in Film 1910–1975*, erak. kat., Londres, The Art Council of Great Britain, 1979, 118. or.

4. Lis Rhodes, "Whose History?", hemen: *ibid.*, 120. or.

MARIE MENKEN

1909, New York (NY, AEB) – 1970, New York (NY, AEB)

Marie Menken Brooklynen jaio zen, lituaniar immigranteen familia xume batean, eta Estatu Batuetako abangoardiako irudi nagusietakotzat hartua da. Margolaritzako ikasketak egin zituen, eta New Yorkeko Eskolako artista abstraktuen bigarren belaunaldian sailkatutako artista da (Alfred Leslie, Franz Kline eta Helen Frankenthalerrekin batera). 1940ko hamarkadaren amaieran, Betty Parsons eta Tibor de Nagy galeria ospetsuetan erakutsi zituen bere lanak. Willard Maas senarrarekin batera, The Gryphon Group sortu zuen garai bertsuan: zinema-ekoizpen esperimentaleko lehen enpresa izan zen, eta hainbat artista, zinema-zuzendari eta intelektual bildu zituen. Menkenen filmografian, eragin nabarmena izan zuten teoria modernoak, Fluxus taldearen espiritu neodadaistak eta Andy Warholen Pop Arteak —hain zuzen ere, zenbait kolaborazio egin zituen Menkenek Warholekin—; eta haren lanak behatoki aparta dira Bigarren Mundu Gerraren ondorengo lehen urteetan New Yorken gauzatu ziren jarduera artistikoen bilakaera aztertzeko, atzera begira. Menkenek, zeinak ahalegin handiak egin baitzituen mihisearen izaera estatikoa hausteko, aukera ikusi zuen mugimendudun irudiaren bidez pintura-esperientziaren baitako konposizio- eta hedapen-printzipioak dinamizatzeko. Zinemako irudien plastikotasunaz ohartuta, mugimenduaren eta argiaren propietateak ikertu zituen bere filmetan, eta ikusmenaren bat-batekotasuna eta irudien izaera performatiboa uztartzen dituen estetika berezi baten oinarriak finkatu zituen.

Tantak eta zerrendak (*Drips and Strips*, 1963) obrak denbora errealean filmatutako pintura-esperientzia batera garamatza ideia bisual sinple batetik abiatuta: ekintza-pintura bat (*action painting*), 16 mm-ko euskarri sentikorrean objektiboki erregistratua. Kameraren objektibo zurrun eta higigaitzaren aurrean, "pintura-zipriztinek grabitatearen eraginarekiko erreakzionatzen dute, eta motiboak eta koloreen konposizioak osatzen dituzte beren kasa"[1], azaldu zuen zinemagileak filmari atxikitako ohar batean. Irudiarekiko kezka nahita alboratuta, Menkenek pintura-tanta batzuk proiektatu zituen (*dripping*) bertikalean jarritako kristal baten gainean, harik eta plano baten gainaldea animatzen duten arte, nahita sakontasunik eman ez zitzaion plano batean. Esperimentazio formaleko marko sinple batetik irteten baita, Hans Namuth eta Paul Falkenbergek beren *Jackson Pollock 51* filmean (1951) erakutsitako Estatu Batuetako Espresionismo Abstraktu heroiko haren berrirakurketa kritiko baten ingurumariak zirriborratzen ditu filmak, ironiazko ukituaz, eta esan liteke Menkenek haren ikonografiaren errepikapena eskaintzen duela, baina alderantzizko noranzkoan. **Jonathan Pouthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Marie Menken, "Drips and Strips", hemen: *Film-Makers' Cooperative Catalogue*, 1989, 7. zk., 370. or.

BICE LAZZARI

1900, Venezia (Italia) – 1981, Erroma (Italia)

Bice Lazzari Veneziako goi-burgesiako enpresario eta arkitektoen familia batean sortu zen, eta artista bakartua eta bakartia izan zen. 1916an, Veneziako Arte Ederren Eskolan matrikulatu zen, eta dekorazioko eskolak hartu zituen, ez, ordea, pinturakoak, "familia oneko andereño batentzat" desegoki jotzen baitziren, aurrez aurreko biluziak marrazten zirelako eskola haietan. 1925etik aurrera, artista gisa lan egin zuen arte aplikatuen esparruan; izan ere, garai hartan, huraxe zen bere lanetik bizitzeko eta ekonomikoki senarraren mende ez egoteko askatasuna irrika zuen emakume artista batek eskuragarri zituen irtenbide profesional apurretakoa. "Gure ahaleginak bihar utziko du arrastoa denboraren joanean"[1], dio Lazzarik. Arte aplikatuek —berrikuntzaz beteak eta esperimentu estilistikoei irekiak– askatasuna ematen diote apaindura-arte modernoen joera eta orientazio ez-figuratiboak praktikan jartzeko eta ikertzeko. Lazzarrirentzat, 1930eko hamarkadaren amaierara arte abstrakzioa ez zen oraindik aukera intelektual eta programatiko kontzientea, tradizioarekiko haustura zehazteko bitartekoa, baizik eta, gehiago, barne-dekorazioko estilo moderno eta funtzional zail baina beti apaindurazko baten emaitza nabarmen abangoardista.

1935ean, Erromara aldatu zen Lazzari, eta han jarraipena eman zion orduko arkitekto eta dekoratzaile onenekin bideratu zuen lankidetza oparoari. Gerraren ondoren, 1949an, heldu zion berriro pinturari, enkarguekiko mendekotasunik gabe. Berrogeita hamarreko hamarkadan egin zituen obrak "[...] italiar pintura informalaren adibide baliotsuenetakoa dira[2]".

1959az geroztik, erabat materikoa bihurtu zen Lazzariren pintura, material berriak erabiltzeari esker, hala nola itsasgarria, harea eta gouachea. *Beltza eta bioleta* (*Nero e viola*) aldi oparo haren adibide bikaina da: obra bat, non konbinatzen baitu artistak zeinuaren arintasuna eta mihisean zuzenean espatulaz landutako gouachearen loditasun oretsua. 1970 eta 1971 bitartean, Lazzarik goitik behera aldatu zuen bere erregistro piktorikoa, eta pintura akrilikoa, jariotsuagoa eta distiratsuagoa, soilik erabiltzen hasi zen. Hogeiko hamarkadaren erdialdean abiatutako ikerketa horren ildotik egindako obra abstraktu adierazgarrienak hamarkada haren hasierakoak dira. Zeinua modu obsesibo eta erritmikoan errepikatzen da, eta konposizioak, soiltasun geometrikoa gorabehera, ukitu liriko berdingabe eta originala du. Lazzariren heldutasuneko obrak oreka formaleko ariketa bikaina dira, zeinetan zeinuak erritmikoki laguntzen baitio mihisearen espazioari, eta ikuslearen begirada erakartzeko ahalmen berezia dute espazioaren, denboraren eta neurriaren artean ezarritako ekuazio perfektu horren bidez. **Paola Ugolini**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Bice Lazzari, Ohar autobiografikoak, Bice Lazzari artxiboak, Erroma.
2. Guido Montana, Bice Lazzarik Erromako Il Bilico galerian egindako erakusketako katalogoaren sarrera, Erroma, 1965.

ARPITA SINGH

1937, Baranagar (India)

Arpita Singhek Delhiko Eskola Politeknikoan egin zituen ikasketak 1954tik 1959ra, eta, 1960ko hamarkadan, The Unknown taldearekin bat egin zuen beste ikasle batzuekin batera. Garai hartan, pizkunde artistiko ikusgarria bizi zuen Indiak: Progressive Artists' Group taldea sortu zen 1947an, eta gerora hainbat artistak, Nasreen Mohamedi margolariak besteak beste, ikertu zuten arte ez-figuratibo bati bide eman zion Group 1890 taldeak 1963an. Tankera surrealistako paisaiak eta natura hilak sortu zituen garai hartan Singehk, eta obra haiek aukera eman zioten bakarkako erakusketa egiteko New Delhiko Kunika Chemould Art Centren 1972an. Handik urtebetera, figuraziotik aldendu zen, bat-batean, eta konposizio abstraktuak lantzen jardun zuen 1982ra arte: "Ia zortzi urtez, lerroak eta laukiak marrazten aritu nintzen, eta puntu eta gai errepikatuak margotzen. Kaligrafiako ariketa modura hartu nuen, nire ahotsa aurkitu arte"[1].

Papera aukeratu izanak aditzera ematen du trantsizioko obra horiei aitortzen zien kategoria, material txiro eta hauskorra izanik; ez zituen lan haiek jendaurrean erakutsi, eta haren senarrak, Paramjit Singh paisajistak, ditu gorderik. Oinarrizko formak errepikatuz —marrak, lerroak, puntuak—, ikerketa egiturazko eta espazialak egiten ditu Singhek. Haren konposizioek abstrakzio informal eta senezko bat iradokitzen dute, afektuz josia. Objektu sinpleekin laukisare deformatu, alboratze eta gainjartze askeek osatzen ditu Singhek; seguru asko, 1960ko hamarkadaren hasieran Delhiko Weaver's Service Centren (indiar eskulangintza tradizionala berreskuratzeko xedea zuen estatu-programa) ehungintzako diseinatzailea modura lanean aritu zen bitartean ikasitako ehungintza tradizionaleko prozeduren eraginpean.

Ikatz-ziria, arkatza, tinta, akuarela eta pastela modu organikoan nahasten ditu artistak, bere lerroen intentsitatearen araberako efektu materikoak sortuz; batzuetan, zapia erabiltzen du euskarria igurzteko, eta, hala egiten duenean, materialak modu are estuagoan lotzen zaizkio elkarri. Singhek hondatu egiten du euskarria, paper-latzez harramazkatzen du, edo luma batez zulatu, sentitzen duenaren arrastoa erregistratzeko asmoz bezala. Laukisare aske horietan, artistak jardunean egiten duen bat-bateko mugimendua hautematen da, eta konposizio biziki argiak lortzen ditu, pastel-ukituak gehituta. Kasu honetan, sorkuntza-prozesua, alegia ikerketa- eta esperimentazio-unea, nagusitzen da obra amaituaren gainetik. Adierazkortasun handiko eta itxura kaligrafikoko konposizio hauek artistak bere burua berrasmatzeko behar dituen bere buruaren gaineko idazketa moduko bat dira. Laurogeiko hamarkadan figuraziora itzuli zenean, konposizioen azken planoetan elementu abstraktuak txertatu zituen sotilki, eta elementu biografikoak eta mitologikoak nahastu zituen. Indiako modernitateko artista aipagarria izan zen Singh, eta ospetsua egin da etxeko ingurunean irudikatutako irudi femeninoengatik. Nolanahi ere, berriki egin dira ezagunak Singhen konposizio abstraktuak, Talwar Galleryk 2017an eta 2018an antolatutako *Tying Down Time* y *Tying Down Time II* erakusketetan; eta 2019an haren atzera begirako lehen erakusketa egin zen Kiran Nadar Museum of Arten. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Arpita Singh, hemen aipatua: Uma Nair, "Dallying with abstraction: the aesthetics of Arpita Singh's lines, dots and dashes", *AD*, 2017ko maiatza; ikus https://www.architecturaldigest.in/content/dallying-abstraction-aesthetics-arpita-singhs-lines-dots-dashes/.

JUDIT REIGL

1923, Kapuvár (Hungaria) – 2020, Marcoussis (Frantzia)

Reiglek Budapesteko Arte Ederretako Akademian egin zituen ikasketak 1941 eta 1946 artean, eta ikaskide izan zuen, besteak beste Simon Hantaï. Ondoren, Erromara aldatu zen, ikasketa-beka bati esker, eta Italia ezagutu zuen. 1948an Hungariara itzuli zenean, agintariek pasaportea kendu zioten, eta diktadura-erregimen komunistatik ihes egitea erabaki zuen. Zortzi saiakeraren ondoren lortu zuen, azkenik, Parisera iristea, 1950ean, eta han finkatu zen. Hantaï lagunarekin elkartu zen, eta haren bidez sartu zen André Bretonen zirkuluan. Surrealisten idazketa automatikoan interesatuta zegoen Reigl, eta mihise gainean pintzelkada bizkorrak marraztuz egindako gurutzadura handiak osatu zituen bere lehen obra ez-figuratiboetan, zeinak aurkeztu baitzituen 1954ko azaroan, À l'Étoile scellée galerian egin zuen bakarkako lehen erakusketan. Laster aldendu zen surrealisten taldetik, ordea, eta abstrakzio gestualeko artistengana hurbildu zen, Georges Mathieugana, bereziki.

1956an, Reiglek *Tensions* talde-erakusketan parte hartu zuen Galerie René Drouinen, Jean Degottex, Hantaï, Claude Georges eta Claude Viseuxekin batera. Erakusketa hartako emakume bakarra izan zen, baina ez zion horrek bereziki eragin. Reiglek ez zuen bere burua ikusten artista emakumezkotzat, baizik parte femenino bat eta parte maskulino bat zituen gizakitzat. Haren iritzian, gizakiaren bi parte horien beharra du sorkuntzak[1]. Bere keinua etengabe berrituz, serieka lan egiten zuen Reiglek. Abstrakzioaren eta figurazioaren arteko joan-etorrian dabiltza hurrenez hurren serie horiek. *Eztanda* (*Éclatement*, 1955–58) seriean, materia espazio piktorikoan kolpetik sakabanatuta bezala ageri da. Hurrengo urtean, *Dominantzien zentroa* (*Centre de dominances*, 1958–59) seriean, halako mugimendu zirkular zabal bat ezarri zion materiari, mihisearen erdirantz xurgatua balitz bezala. Hurrengo serieak *Guano* (1958–65) du izenburua, itsas hegaztien gorozkien metaketari erreferentzia eginez. Elkarrizketa batean Reiglek azaldu zuenez, "halabehar objektibo" batetik sortu zen seriea: "Mudantza batean, *Masako idazketa* (*Écriture en masse*) eta *Dominantzien zentroa* serieetako hutsegindako mihise zaharrak jarri nituen nolabait babestu beharra nuen oholtza baten gainean, eta urteetan zapaldu nituen, haiei inolako garrantzirik eman gabe. Fosildu egin ziren, eta horretaz, bai, konturatu nintzen. Materia askatua, gorozkia bailitzan, zera zoragarri bat bihurtu zen"[2]. Serie haren bidez, Reiglek zalantzan jarri zuen euskarri askearen eta lurrean zuzenean ezarritako mihisearen potentziala, Support-Surfaceko artistei urte batzuez aurrea hartuta.

1963an, Marcoussisen finkatu zen, eta figuraziora itzuli zen, *Gizona* (*Homme*), *Maindirea* (*Drap*) eta *Deskodetzea* (*Décodage*) serieekin. Bolada batez berriro abstrakzioa landu ondoren —*Garapenak* (*Déroulements*) eta *Sarera-Irteera* (*Entrée-Sortie*)—, figuraziora jo zuen, atzera, honako serie hauetan: *Gorputz bat pluralean* (*Un corps au pluriel*) eta *New York, 2001eko irailak 11* (*New York, 11 septembre 2001*). Jean-Paul Amelinek azaldu bezala, Reiglen obra bakoitza gatazka psikiko eta fisiko bat da, zeinaren tresna baita artistaren beraren gorputza: "Figurazioa eta abstrakzioa ez zaizkio elkarri kontrajartzen; bilaketa beraren une desberdinak dira[3]". **Nathalie Ernoult**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Marjorie Klein, *Quand le geste devient abstrait: étude de l'abstraction gestuelle de Judit Reigl, 1952–1965*, ikerketa aplikatuko diploma, zuzendariak: Dider Schulmann eta Jean-Paul Ameline, École du Louvre, Paris, 2006, 38. or.

2. Judit Reigl, hemen aipatua: "Unfolding a conversation between Jean-Paul Ameline and Judit Reigl", *Art in America international review*, otsailak 4, 2009.

3. Jean-Paul Ameline, "La lutte avec l'ange", erak. kat., *Reigl*, Műcsarnoc/Kunsthalle, Budapest, 2005, 13. or.

AGNES MARTIN

1912, Macklin (Kanada) – 2004, Taos (NM, AEB)

Agnes Martin iparramerikar margolaria ospetsua da bere lanaren eduki afektibo aldi berean xume eta saturatuagatik. Bazterketa-egoeran eta baldintza prekarioetan igaro zuen bere bizitzaren parte handi bat. Kanadan sortu zen, eta 20 urterekin AEBra aldatu zen; han, irakaskuntzan lan egiteaz batera, mihise surrealista, biomorfiko eta, gerora, geometrikoak margotu zituen. 1957an, goitik beherako aldaketa gertatu zen haren ibilbidean. New Yorkera aldatu zen, buru-belarri pinturan aritzea erabaki zuen —45 urte zituen—, eta bere hiztegi plastikoa berrasmatu eta laukisare formako egiturak bere egin zituen. Tarte erregularretan aplikatutako lerro ortogonalez estali zituen bere mihiseak, halako eran non konposizio-printzipio oro indargabetzen baitu. "Nire koadroek ez dute ez objekturik ez espaziorik ez lerrorik, ez besterik: ez dago inolako formarik"[1], adierazi zuen 1966an. Martin ez zen aitzindaria izan laukisarea —forma moderno bereizgarria— erabiltzen; baina bera izan zen bakarra formatu estandar karratuan hura modu sistematikoan erakutsi zuena, marraren dardarak eta irregulartasunak sublimatuz, perfekzio espiritual sakon bat helburu harturik. Lehen laukisareak 1961ean aurkeztu zituen Betty Parsons Galleryn egin zuen hirugarren erakusketan, eta New Yorkeko arte modernoko museo nagusietan[2] erakusgai egon ziren, harrezkero, 1962 eta 1966 bitartean. Erakusketa haiek zenbait arte-kritikariren arreta erakarri zuten[3], baita Arne Glimcher galeristarena ere, zeinak babestu baitzuen bizi osoan. Los Angelesko Dwan Galleryk 1967an antolatutako *10* erakusketaren eraginez, minimalismoarekin lotu zuten Martin —orduan azaleratzen hasi berria zen joera hura—, bereziki Sol LeWitt artistarekin, nahiz eta objektibitate minimalistatik nabarmen urruntzen duten mihisean esperientzia metafisiko bat adierazteko zuen irrikak eta sentiberatasunak.

Artista, homosexuala baitzen, Coenties Slip auzoko komunitate gayarekin harremana izan zuen ia hamar urtez —hantxe zuen bere estudioa, *loft* batean—, eta Ellsworth Kelly, James Rosenquist, Robert Indiana eta Lenore Tawneyren laguna izan zen. 1967an, erietxe psikiatriko batean zenbait bider ingresatuta egon ostean eta Ad Reinhardt laguna hil zitzaiolarik, New Yorkeko eszenatik aldendu zen Agnes Martin, bere arrakastaren gailurrean, eta Mexiko Berriko ordokietako bakean bakartu zen. Sei urte eman zituen ezer margotu gabe, baina ekialdeko pentsamenduan oinarrituriko ohar eta olerki kriptikoez zirriborratu zituen bere koadernoak. 1974an ekin zion berriro pinturari, hizkuntza plastiko berri batez, zeina erabili baitzuen hil arte, 2004ra arte; laukisarearen ordez, zerrenda paralelo bertikalezko eta, aurrerago, horizontalezko bilbeak osatu zituen.

1970eko hamarkadako mugimendu feministek ez zuten aintzat hartu Agnes Martin artista diskretu eta bakartua. Laurogeita hamarretan, ordea, hari buruzko atzera begirako erakusketa bat egin zen New Yorken (1992) eta Urrezko Lehoia lortu zuen Veneziako Biurtekoan 1997an, eta nazioarteko ospea eman zioten handik aurrera egindako erakusketa ugariek. **Roxane Ilias**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Agnes Martin, hemen aipatua: Ann Wilson, "Linear Webs: Agnes Martin", *Art and Artists*, 1. lib., 7. zk., 1966ko urria, 46. or.; hemen berrargitaratua: Dieter Schwarz, hitzaurrea, hemen: Agnes Martin, *La Perfection inhérente à la vie*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2012, 11. or.

2. "Geometric Abstraction in America", Whitney Museum of American Art, 1962; "The Responsive Eye", Museum of Modern Art, 1965; "Systemic Painting", Solomon R. Guggenheim Museum, 1966.

3. Barbara Rose, Lucy Lippard eta, aurrerago, Rosalind Krauss eta Anna C. Chave.

NASREEN MOHAMEDI

1937, Karachi (Pakistan) – 1990, Vadodara (NM, India)

Pentsamendua + geometria - geometria + pentsamendua
Geruzak + sakontasunak.
Espazio zabal bat, pentsamenduaren konplexutasunean zehar[1]

Nasreen Mohamedi indiar artista gazterik hil zen, 53 urterekin, baina funtsezko irudia izan zen indar modernitatean. Bozetoaren artea landu zuen, eta 2007an berreskuratu zuten haren lana, Documenta 12 erakusketaren harira. 1954an, 17 urte zituela, Londresko St Martin's School of Arten ikasten hasi zen. Hiru urte egin zituen ikastegi hartan; aurrerago, beka bat lortu baitzuen, eta Parisen bizi izan zen 1961-1963 bitartean, klasikoak aztertzen. Askotariko eraginak jaso zituen, hasi Mendebaldeko abangoardiako aitzindarietatik (Paul Klee, Kazimir Malevich eta Vasily Kandinsky) eta asiar tradizioraino. Bere garaiko indiar emakume batentzat, ez ziren aukera arruntak inondik ere: Mohamediren lanean bakarkako ikerketa nagusitzen da. Haren lehen piezetan, figurazio oso definituarekiko arbuioa nabari da, eta paisaiek inspiratuta daude.

Ikasketa-aldiaren eta Turkiatik Iranera Bahreingo basamortuan barrena bidaia bat egin ondoren, Indiara itzuli zen, eta Barodako Maharaja Sayajirao Universityn eskolak ematen hasi zen 1971n. Erronka kultural handiak zituen Indiak garai hartan, bereziki giro poskolonial bete-betean bere burua aldarrikatzen duen herrialde bateko nortasun artistikoa bilatzeari loturik. Eta Mohamediren obra abstrakzio erradikalean sustraitu zen behin betiko. Arrazionalitatea, poesia, filosofia eta mistika uztartu zituen artistak. Irakurgaitzat zituen Rainer Maria Rilke, Friedrich Nietzsche, Albert Camus, sufismoa, zen filosofia, nahiz Yalal al-Din Rumi eta Mirza Ghalib olerkariak, besteak beste.

Mohamedik zorrotz landu zituen tinta eta grafitozko konposizio zuri-beltzak. Forma organikoek, laukisareek eta lerro arinek markatzen dute haren obren erritmoa: "Espazioan zabaldutako hari finak [...] Espazio ez-fisikoaren ikuspegi aratza"[2]. 1970eko hamarkadan, argazkiak ere egin zituen, zuri-beltzean, zeina baitzen nahiko ezohikoa Indian. Haren koadernoak beterik daude, hirurogeiko urteetatik aurrera, argazkilaritza-teknikari buruzko oharrez, baina ez zituen inoiz erakusgai jarri bere argazkiak. Gai modura aukeratzen zituen paisaiak itxuraldatuta erakusten zituen. Horizonte amaigabeak, ihes-lerroak konposizioan gailen, pikorraren eta kontrastearen lanketa: haren argazkiek eta marrazkiek elkarrizketan dihardute, ikuspegi minimalista batetik. "Ez dut bilatu nahi barnekoa den hori, barnetik atera behar du horrek"[3], idatzi zuen bere egunerokoan. Eta: "Labirinto horietan barrena/zeinak zeharkatu behar baititu nork bere kasa eta bakarka[4]". **Fanny Drugeon**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Artistaren egunerokoa, uztailak 2, 1972, *Nasreen Mohamedi: La espera forma parte de una vida intensa*, Madril, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, erak. kat., 2015, 43. or.

2. Artistaren egunerokoa, irailak 1, 1972, *ibid.*, 43. or.

3. Artistaren egunerokoa, d. g., *ibid.*, 25. or.

4. Artistaren egunerokoa, d. g., *ibid.*, 42. or.

ESTHER FERRER

1937, Donostia/San Sebastián

Esther Ferrer Euskal Herrian sortu zen, Gerra Zibila bete-betean zela. Haren hezkuntzan erabateko eragina izan zuten frankismoak eta katolizismoak —emakumeen zapalkuntzarako bi faktore erabakigarri—, baita nazioarteko mugimenduen eta eszena artistikoaren ezagutza mugatuak ere. Testuinguru soziopolitiko haren ondorioz sortu zitzaion kontrolarekiko eta autoritatearekiko arbuioak –are autoria edo egiletzarekiko arbuioak ere– bultzatuta, performancearen artera, happeningen artera eta arte kontzeptualera hurbildu zen Esther Ferrer. Artista bisuala ez ezik, idazlea ere bada, eta arteari, kulturari eta feminismoari buruzko mila testutik gora sortu eta egunkari nagusietan eman ditu argitara, hirurogeita hamarreko hamarkadatik 1990ekora bitartean.

1967 eta 1996 artean, 1963an Madrilen sortutako ZAJ abangoardiako kolektiboko kide izan zen Ferrer. Eta Espainiako perfomancearen aitzindari modura da ezaguna, bakarkako jardunari esker ez ezik talde hartan parte hartu izanari ez ezik. ZAJek zabaldu zituen John Cageren postulatuak Espainian, happeningen eta performanceen bidez. Cagek aldarrikatutako isiltasunaren printzipioak, hain zuzen ere, garrantzi berezia izan du Ferrerren lanean, egiletza- eta material-hutsuneen bidez; horren erakusgarri dira espazio hutsen gaineko ikerketa egiteko xedez hariak eta iltzeak erabiliz artistak sorturiko proiektu espazialak, maketak, marrazkiak eta perfomanceak.

Feminismoa haren jardunean kokatzen da, artistaren gorputza baita haren obraren euskarri nagusia, subjektua eta objektua. *Autoerretratua denboran* (*Autorretrato en el tiempo*) seriea lantzen dihardu, besteak beste: serie horretan, alboz albo jartzen ditu bere buruaren bi irudi, bere aurpegiaren erdi bana, simetria perfektuan lerrokaturik. Irudi bakoitza garai batean hartua da, eta, hala, erdi bat bestea baino hamar urte lehenagokoa izan daiteke. Artista aurpegi soraioaz ageri duten erretratu hauek nolabaiteko asaldura eragiten dute, denboraren joana adierazten duten heinean. Hamarkadaz hamarkada luzatzen den gorputzerako itzulera horretan, Ferrerren ibilbidean errepikatzen diren bi gai nabarmentzen dira: errepikapena eta denboraren joana.

Zenbaki lehenen poema (*Poema de los números primos*) proiektua ere abian du Ferrerrek: hirurogeita hamarreko urteetan hasi zuen, infinitua aztertzea xedetzat harturik. Matematika da serie honen osagai aipagarriena, eta urrundu egiten da artistaren gorputzaren luzapen moduko obretatik, guztiz ezabaturik subjektibitatearekin, halabeharrarekin eta estetikarekin loturiko auziak. *Zenbaki lehenen poema*ren adibide goiztiarrenetan kolore biziak ageri dira, baina Ferrer pieza horiek beren funtsezko osagaietara murrizten joan da pixkanaka: lerro eta zenbakietara murrizten, hain zuzen. Grafitozko lerro sotilek zenbaki lehenen sekuentziak lotzen dizkiote elkarri, eta keinu hori errepikatu egiten da marrazkiak erliebeaz hornitzen dituen harian. Berriki, eskala handiko instalazio tankera emateko moduan egokitu du artistak seriea, eta zorua eta hormak erabili ditu euskarri gisa. **Lekha Hileman Waitoller**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

GEGO

1912, Hamburgo (Alemaniar Inperioa) – 1994, Caracas (Venezuela)

Gertrud Goldschmidtek arkitektura-ingeniaritzako ikasketak egin zituen Stuttgarten. 1939an Caracasera aldatu zen, eta Gego izena hartu zuen. Urte batzuez diseinuan, grafismoan eta zenbait arte- eta arkitektura-eskolatan irakasle aritu ondoren, bere ibilbide artistikoari hasiera eman zion, Gerd Leufert artista ezagutu eta denbora gutxira. Garai hartan, Venezuelako artean joera zinetikoko abstrakzio geometriko bat garatzen ari zen, nagusiki Alejandro Otero eta Jesús Rafael Sotoren eskutik, eta haiek animatu zuten Gego eskultura lantzera. 1960an, bere obrak Betty Parsons eta David Herberten New Yorkeko galerietan aurkeztu ondoren, *Esfera* (1959) eskultura MoMAren bildumen parte bihurtu zen. Carlos Cruz-Díezen *Movement and Vibration in Space: Sculpture by Gego* filmean tarte berezia izan zuen obrak, eta 1965eko *The Responsive Eye* erakusketa aitzindarian erakusgai jarri zuten; erakusketa hark Gegoren sorkuntzen irakurketa optiko-zinetikoa egiteko aukera eman zuen. Gegok bestela adierazi bazuen ere —"Sekula ez dut artista izan nahi modu kontzientean"[1]—, 1967. urteak inflexio-puntu bat markatu zuen haren ibilbidean; izan ere, irakaskuntza alde batera utzi, eta buru-belarri murgildu zen artean.

1969an, *Retikularea* instalazioa sortu zuen, hirukien errepikapenean oinarrituriko bere obra grafikoetatik abiatuta. Obra monumentala da, bisitariak inguratzen dituen eta infinituraino hedatzen dela dirudien sare metaliko organiko bat. Haren ondoren, oinarrizko formen (hirukia, lerroa, karratua) errepikapenean oinarrituriko eskultura-pieza esperimentalen serie bat landu zuen. Artistaren mugimendu gestuala sumatzen da abstrakzio geometrikoaren kodeekin jolas egiten duten obra horietan. Burdinazko eta altzairu herdoilgaitzezko alanbre txikiez eginak dira, alanbreak eskuz elkarri uztartuta, eta "metalezko sareak" direla esan liteke: halaxe aurkeztu zen *Retikularea* Lausanako Tapizgintzako Nazioarteko Biurtekoan, 1975ean.

Betetasunaren eta hustasunaren, argiaren eta itzalaren, barnearen eta kanpoaren kontzeptuak lantzen dituzten "espazioko marrazki" horien artean, bereziki aipatzekoa da *Retikularea karratua* (1977). Obra delikatu hori zatituta dago zentroan: beheko aldea idulki baten gainean dago, eta goikoa, berriz, sabaitik zintzilik. Oso-oso arina denez, hari begiratzen dioten pertsonen joan-etorriak leun-leun mugiarazten du. Gegoren sorkuntzak erakusketa askotan agertu izan dira 1960 eta 1970 bitartean Venezuelako erakundeetan, herrialde hartako ordezkari nagusietakotzat hartua baita, baina artista hil ondoren arte —2000ko hamarkadara arte— ez zen antolatu Gegori buruzko erakusketa monografikorik AEBn eta, aurrerago, Europan. **Laure Chauvelot**

Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. María Fernand Palacios, "Conversación con Gego", 1972, International Center Fort The Arts of The Americas, at The Musem Fine Arts, Houston, ICAA Record ID 864837; ikus https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/864831#?c=&m=&s=&cv=5&xywh=1771%2C681%2C857%2C480; hemen berrarg.: Nadja Rottner, Peter Weibel (arg.), *Gego 1957–1988: Thinking the Line*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.

LUCINDA CHILDS

1940, New York (NY, AEB)

Lucinda Childs Merce Cunninghamen estudioan sartu zen 1962an, eta han ezagutu zuen Yvonne Rainer. Rainerrek gonbidatuta, Judson Churchen parte hartu zuen, zeinak biltzen baitzituen garai hartako aldarrikapen sozial eta politikoei loturiko eszena alternatibo esperimentalaren jarraitzaileak, eta hartatik sortu zen *post-modern dance* deritzona: mugimenduaren ikerketa, koreografia-hiztegi orotatik haratago. Childsek 1963 eta 1966 artean sortutako piezak arteko urte militante haien lekuko dira, zeinetan bat egiten baitzuten feminismoak, performanceek, ekintzek eta eguneroko bizitzako keinuek. Horren adibide argia da *Krabelina* (1964) [*Carnation* (1964)]: etxeko objektuekin (iragazkia, sukaldeko espartzuak eta ilerako erruloak) eta hitzekin jolasten da artista, John Cageren eta Cunninghamen disoziazioaren kontzeptuaren ildotik. "Prozesu analitiko baten eta senezko baten arteko paralelismoarekin lan egiten dut. Biak dira beharrezkoak. Dantza eta musika bezalako egiturak paraleloan jartzeko modu bat da", adierazi zuen artistak, erronka berrien bila zebilelarik ordurako[1].

1973tik aurrera, arte minimalista eta errepikaria landu zuen, errepikapenaren, tarteen eta erritmoen auziak oinarri harturik. Robert Wilson eta Philip Glassen *Einstein hondartzan* (*Einstein on the Beach*, 1976) interpretatu eta koreografiatu ostean, *Katema* (1978) sortu zuen, non mugimenduan diren zenbait puntu bihurtzen baitira lerro diagonal konplexu bat, hiztegi soil batez eta espazioan nahiz denboran gertatzen den mugimendu eta noranzkoen abstrakzio batez. Childsek laukisare eta forma geometrikoak erabiltzen ditu, marraztu egiten ditu, Agnes Martinen antzeko prozesu bati jarraituz, harrituta utzi baitzuten haren pinturek. *Dantza* (*Dance*, 1979) lanean, zeinak kolokan jartzen baitu pertzepzioa Philip Glassen serieko bukleekin eta Sol LeWitten zineman oinarrituriko koreografiaren proiekzioekin, Childsek uko egin zion mezu orori, eta unibertsaltasunera jotzeko gonbita egin zuen.

1983an, Susan Sontagek —bolada batez Childsen bikotekidea izan zen—, zera idatzi zuen: "Childsen obraren izaera bisionarioa erakusten du, partez [...], estereotipo ororekiko arbuioak, bere lana desartikulatzea edo zatikatzea ekar lezakeen ororekiko arbuioak"[2]. Childsek gai berriei heldu zien garai haren ondoren, espazio eszenikoko forma guztiak landu zituen, eta "intentsitatearen intimitate moduko bat" zela esan zuen bere lanari buruz[3]. **Isabelle Danto**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lucinda Childs, hemen aipatua: Corinne Rondeau, *Lucinda Childs – Temps/Danse*, Pantin, Éditions du CND, 2013, 21. or.

2. Susan Sontag, hemen aipatua: *ibid.*, 193. or.

3. L. Childs, hemen aipatua: *Lucinda Childs – Temps/Danse*, *op. cit.*, 73. or.

ETEL ADNAN

1925, Beirut (Libano)

Etel Adnanentzat, ez da inola ere beharrezkoa identitate bat, esklusiboegia bailitzateke: bere buruari buruz dio ez dela bakarra, asko baizik. Poeta, idazle eta pintorea izan zen; greziarra zuen ama, siriarra aita, eta Estatu Batuetakoa zen bera, adopzioz; hala, hainbat hizkuntza eta kultura ezagutu zituen: greziarra, turkiarra, frantsesa, arabiarra eta ingelesa. Hasieran arkitekturak erakarri bazuen ere —amak ez zion onartu ikasketak haiek egitea, gizonezkoen lanbidetzat zuelako—, 1949an Filosofia ikasketak hasi zituen Sorbonan, Gaston Bachelard eta Étienne Souriaurekin. Souriauk bultzatu zuen AEBra joatera, Berkeleyra. Kalifornian, irakaskuntzan jardun zuen, harik eta 1972an Libanora itzuli zen arte. Hango gerra zibilak behartuta, ordea, handik alde egin, eta AEB eta Paris artean bizi zan zen. Berkeleyn hasi zen margotzen, berrogeita hamarreko hamarkadan, hango Pintura Sailaren zuzendari Ann O'Hanlonek bultzatuta eta hark oparitutako paper eta pastelekin.

Bere jardueraren arlo horren berri 2012an zabaldu zen, Carolyn Christov-Bakargieven Documenta 13n erakusgai jarri baitzituzten haren obrak. Ordura arte, idatzi konprometituengatik izan zen ezaguna nagusiki; aipatzekoak ditu, esaterako, *Sitt Marie-Rose* (1978), Libanoko gerra zibilean oinarritua, zeinetan politikaz mintzo baita emakume bat, arabiar munduan ohi ez bezala, edo *Cities & Women (Letters to Fawwaz)*, 1993an argitaratua, zeinak jasotzen baitu gutun-truke bat Fawwaz Trabulsik Zawaya bere aldizkari-proiekturako arabiar munduko feminismoaz idazteko egin zion eskaritik sortua. Adnanentzat, estu lotuta daude poesia eta abstrakzioa. "Arte abstraktua adierazpen poetikoaren baliokidea zen; ez nuen behar hitzik, koloreak eta lerroak baizik. Jada ez nuen hizkuntzak markatutako kultura bateko kide izateko premiarik; aitzitik, adierazpen-molde ireki bat balia nezakeen"[1], azaldu zuen artistak berak.

Haren orduko koadroak formatu txikikoak dira, oso soilak baina sendotasunez eraikiak. Obra horien kolorea, tesela modura aplikatua hasieran, bizia da oso, eta gero eta autonomoagoa bihurtzen da. Natura funtsezkoa da haren koadroetan, itsasoan edo mendietan inspiratuak baitira; adibidez, Ipar Amerikako paisaien handitasunean, San Frantziskoko Tamalpais mendikoetan esaterako. Hain zuzen ere, han finkatu zen artista, eta haren obren gai errepikakorra bihurtu zen eremu hura. "1967ko martxoak 13. Gaur, unibertsoaren oroitzapenak eta biok elkarri lotuta gaude. Mendiaren aurrean[2]". **Fanny Drugeon**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Etel Adnan, *Écrire dans une langue étrangère*, Patrice Cotensinek ingelesetik frantsesera itzulia, Paris, L'Échoppe, 22. or.

2. E. Adnan, *Voyage au Mont Tamalpaïs*, Paris, Manuella arg., 2013, 22. or.

HELEN KHAL

1923, Allentown (PA, AEB) – 2009, Ajaltoun (Libano)

Helen Khal Pensilvanian hazi zen, baina gurasoak libanoarrak zituen, eta bi urteko egonaldia egin zuen Libanon 1946tik aurrera, zeinetan pintura ikasi baitzuen Beiruteko Arte Ederren Libanoar Akademian; ikasketa-garaian, harremana izan zuen Shafic Abboud, Yvette Ashkar eta Michel Basbous eskultorearekin. Yusuf Al-Khal poetarekin ezkondu zen, eta New Yorkeko Art Students Leaguen sakondu zituen ikasketak. 1960an egin zuen lehen erakusketa, Galerie Alecco Saab galerian. Ama, lehenik, eta anaia, ondoren, hil zitzaizkiolarik, estilo gero eta espresionista eta sentiberago batean murgildu zen. 1963an, Gallery One sortzen parte hartu zuen; Libanoko lehen galeria izan zen. Handik sei hilabetera senarrarengandik banatu zen, eta hark lortu zituen seme-alaben zaintza eta galeriaren jabetza.

Helen irakasle hasi zen Beiruteko Amerikar Unibertsitatean, eta arte-kritikari gisa lan egin zuen *Daily Star* eta *Monday Morning* agerkarietan. Erretratuak lantzeaz batera, 1960ko hamarkadan olio-pinturako estilo berezi bat landu zuen, eremu kromatiko etereoek bereizgarritua eta argiz blaituriko koloreko blokeetan oinarritua, zeinetan sumatzen baita, maiz adierazi izan denez, Mark Rothkoren pinturaren eragina. Khalek, ordea, kolore-eremuen pinturaren estiloan kokatu zuen bere abstrakzioa, mundu fisikoari erreferentzia egiten dion esparru batean; formatu intimistei eutsi zien, eta egurrean muntatutako paper gainean margotu zuen. Koloreen bidez, "emozioentzako oasi bat" sortzen du artistak, eta haien presentziak aukera ematen diote "berriro hornitzeko, elikatzeko, desoreka eragiten duten egunerokotasuneko errealitateetatik aldentzeko, baretasuna desegiten doan mundu batean"[1].

Hirurogeita hamarreko hamarkadan, haren estiloa gero eta bareagoa eta gogoetatsuagoa bihurtuz joan zen. Garai hartan, Huguette Calanden laguna egin zen, eta hari sostengua eman eta harekin erakusketak egin zituen. Galerista gisa eta arte-kritikari gisa egindako lanari esker, *Woman Artist in Lebanon* (1974–75) joera feministako erreferentziazko obra sortu zuen (1987an eman zuten argitara Libanon), zeinetan aipatu baitzituen hainbat artista, Etel Adnan, Yvette Ashkar eta Huguette Caland bera, besteak beste; Khalek Calandi ikusgarritasuna ematen lagundu zuen, AEBtan eman zituen hitzaldien bidez (hain zuzen ere, han finkatu zen 1976an). *Woman Artist in Lebanon* obra esentzialista da, edukiz, eta "emakumeen sentiberatasun bereziko eremuak" eta "teknika xeheagoa"[2] aitortzen ditu, baina mugarria izan zen, artista emakumezko askea definitu zuelako gainerako emakumeen bizitzan eragiteko aldaketa-eragile gisa[3]. 1994an, Washingtoneko National Women's Museumek Khalen obra sartu zuen arabiar munduko artistei eskainitako *Forces of Change* erakusketan, eta Beiruteko Galerie Agialek haren obra hedatu zuen hura hil ondoren. Ahalegin horiei esker, nazioartean ezaguna egin da artista, bereziki 2019an Centre Pompidouk haren lau koadro erosi zituelarik. **Christine Macel**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Helen Khal, hemen aipatua: Cesar Nammour, *Helen Khal*, Beirut, Fine arts consulting and publishing, 2004, 23. or.

2. H. Khal, *Woman Artist in Lebanon*, Beirut, The Institute for Women's Studies in the Arab World, 1987, 34. or.

3. *Ibid.*, 35. or.

VIRGINIA JARAMILLO

1939, El Paso (TX, AEB)

Los Angelesko Otis Art Instituten[1] ikasketak egin ondoren, *Pintura beltzak* (*Black Paintings*) seriea osatu zuen Virginia Jaramillok; ur-margoz pintatutako gainazal monokrokomoak dira, eta testuren arteko kontrasteak ageri dituzte, Kaliforniako basamortuko lur pitzatuan inspiratu baitzen egilea. Wattseko istiluak ondorio izan zituzten gizarte- eta arraza-liskarrei loturiko erreferentzia gisa interpretatu ziren pintura haiek orduan.

Gertaera haien eraginez, Jaramillo Parisen finkatu zen, bere senarrarekin: Daniel LaRue Johnson eskultorea. Han, harremana izan zuen Alberto Giacomettirekin nahiz Joan Mitchellekin. 1967an, New Yorkera aldatu zen, eta bere pinturaren bidez denboraren eta espazioaren pertzepzioaren esperientzia adieraztea hartu zuen ardatz. 1971n, Houstonen egindako *DeLuxe Show* erakusketa ospetsuan haren obrak sartu zituen Peter Bradley kontserbatzaileak, afroamerikar pintura abstraktuko irudi handienekin batera. 1970eko hamarkadan, lerro bihurriko pinturak landu zituen, nagusiki, txinatar lakaren tradizioan oinarriturik, Espresionismo Abstraktuarekiko erreakzio gisa. Hard-Edge joeratik hurbil kokatzen dira obra horiek, eta intentsitate handiko koloreei buruz egin zuen ikerketaren erakusgarri dira.

Hurrengo seriean, *Pintura orbandunak* (*Stained Paintings*), mihisea aurrez prestatu gabe margotu zituen lanak, horiek artean *Altotron* (1976); seriearen ardatza kolorearen eta gainazalaren arteko erlazioa da, eta mitologia eta zientzia-fikzioa ditu inspirazio-iturri. 1980 eta 1990 hamarkadetan, Jaramillok arreta eman zien antzinako zibilizazioei, bereziki prehispanikoei, haien arkitektura-tradizioei eta sinesmenen sistemei, eta paper gaineko edo liho gaineko neurri handiko obrak sortu zituen, pigmentu naturalak eta konposizio geometriko konplexuak erabiliz.

2018an, New Yorkeko Hales Galleryn erakutsi zuen *Zimenduak* (*Foundations*) serie berria: Ekialde Hurbiletik hasi eta Ameriketara bitarteko antzinako kulturen arrastoek iradokitzen dizkioten hondamen material eta espiritualaren ikerketa bat. Serie horretan, gainazalaren eta testuren arteko lankidetza estua berreskuratu zuen, forma pitzatu eta zatikatuekin. Jaramilloren obra Estatu Batuetako hainbat bildumatan ordezkatuta dago, baina ez du artistaren sorterritik kanpo halako ikusgarritasunik izan, nahiz eta parte hartu zuen Tate Modernen berriki egindako *Soul of a Nation: Art in The Age of Black Power* erakusketan (2017). Urte hartan bertan, *We wanted a Revolution: Black Radical Women 1965–1985* erakusketan parte hartu zuen Brooklyn Museumen, eta berriro erakutsi zuen ia sei hamarkadatan zehar landu duen abstrakzio originala. **Christine Macel**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Gaur egun, Otis College of Art and Design.

MUGEZ HARAGO: ARTE BELTZA AMERIKAN, 1960-1980

LEKHA HILEMAN WAITOLLER

1960ko eta 1970eko hamarkadetan, Ameriketako Estatu Batuek asaldura sozial eta politikoko etapa bat izan zuten. Bertako artista beltzek —batez ere pinturan eta eskulturan jarduten zutenek—, artegintzan zuten presentzia unean uneko mugimendu politiko erradikalen barruan definitzen zutenek, bi arazo handi izan zituzten: arraza-segregazioa zegoen ingurune batean ordezkapena izatea, eta artista plastiko beltzen autodeterminaziorako baldintzak betetzea. Artista haietako askok bazekiten zer zegoen jokoan testuinguru horretan, bazekiten arte figuratiboak hobeto komunikatzen zuela amerikar beltzen esperientzia hura bezalako garrantzi handiko une historiko batean[1]. Hala ere, beste batzuek hizkuntza abstraktuaren aldeko hautua egin zuten, eta Abstrakzio Geometriko eta koloristaren korronte nagusien barruan aurkitu zuten bere adierazpen indibiduala, dimentsio kontzeptualaren bidez erantsiz beren obrari identitate beltza. Artista zuriek ez zuten halako dikotomiari aurre egin beharrik izan, askatasunez aukera baitzezaketen, identitateari lotuta egon beharrik izan gabe, adierazpide bisual bat edo beste. Abstrakzioaren eta figurazioaren inguruko polemikak bereziki biziak izan ziren 1960tik 1980ra bitarteko hamarkadetako New Yorkeko eszena artistikoan, Tom Lloyden *Electronic Refractions II* erakusketak eragin zuen erreakzioak erakusten duen bezala. Erakusketa 1968an antolatu zen, Harlemgo Studio Museum erakundea —afrikar jatorriko artistekin lan egiten duen erakunde bat— zabaldu zuteneko inaugurazio-ekitaldirako. Lloyden argi-eskultura elektronikoen aurkezpena arte figuratiboaren gezurtatze bezala ulertu zuten batzuek. Haren eskulturetako bati eraso egin zioten inaugurazioan, eta, sei hilabete beranduago, Studio Museum-eko zuzendari eta sortzaileak dimisioa eman zuen, erakunde hura hain ingurune esklusibo baterako "arruntegia" ote zenaren inguruan piztutako eztabaidaren ondorioz[2]. Grace Glueck kazetariak iritzi anbibalentea adierazi zuen, artista beltzentzat gordetako espazio batean arte nagusia inbasore modua sartu zela kontsideratzen zen gertaera hari daogkionez[3]. Kontuak kontu, hurrengo urteetan, abstrakzioak askoz pisu txikiagoa izan zuen Studio Museum-en programazio artistikoan.

Arte abstraktuak esperientzia beltza islatu ote zezakeen, eta, are gehiago, artista beltzen praktikarako egokia izan ote zitekeen, hori izan zen Metropolitan Museum-en hilabete batzuk geroago antolatu zen mahai-inguru baten gaia[4]. Lowery Stokes Sims arte-komisarioa ohartu zen inork ez zuela aipatzen Afrikako artea abstrakzio modernoaren funtsezko iturrietako bat zela, eta, beraz, "abstrakzioa, errealismoa baino gehiago, arte beltzaren muina izan zitekeela"[5]. 1980an, April Kingsley kontserbatzaileak horixe bera azpimarratu zuen *Afro-American Abstraction* erakusketaren aurkezpenean, MoMA PS1 fundazioan: hemeretzi artista beltzen lanak erakutsi ziren, eta agerian geratu zen modernitatearen eta Afrikako estetikaren (hain emankorra abstrakziorako) arteko loturak ukaezinak direla. Erakusketan parte hartu zuten emakumeen artean Maren Hassinger, Senga Nengudi eta Howardena Pindell zeuden. Artista horiek pinturaren, eskulturaren eta performancearen bidez

azaldu zituzten beren adierazpide abstraktuak, eta, Kellie Jones arte-historialariak ohartarazi bezala, agerian utzi zuten zein izango zen hurrengo hamarkadan ikusiko ziren artelanen gai nagusia: identitatea[6].

Urte horietan, artista-ekintzaile talde asko sortu ziren, emakumeen eta artista beltzen ordezkaritza eskasa salatzeko; eta haien lanak bide bat ireki zien artista abstraktu beltzei. Ekimen horiek herrialde osora zabaldu ziren, baina New Yorkeko bi talde nabarmendu ziren bereziki: Black Emergency Cultural Coalition (BECC) eta Artist Workers Coalition (AWC)[7]. BECC (1969-82) behaketa- eta zaintza-talde bat izan zen, arrazakeria instituzionalizatua salatzea eta New Yorkeko museoetan artista eta kontserbatzaile beltzik ez egotea zuzentzeko neurriak hartzea helburu izan zuena. Bizitza laburragoa izan zuen AWC (1969–71) taldeak bere egin zituen BECCen errebindikazioetako batzuk ere, berdintasunezko ordezkaritza mota baten eta boterearen deszentralizazioaren alde egiteaz gain. Bi taldeek hainbat protesta egin zituzten New Yorkeko museoetan, eta erakunde nagusietan zenbait aldaketa onartzea lortu zuten.

1969–71 bitartean, BECC taldeak Whitney Museum-eko ekintzetara bildu zituen bere ahaleginak, eta lan horren ondorioz, artista beltzen hamaika erakusketa indibidual eta kolektibo bat egitea lortu zen. Garaipen horrek hainbat artista abstraktu eraman zituen museora: Alvin Loving, Melvin Edwards, Fred Eversley eta Frank Bowling. Haienak izan ziren autore beltzen lehen erakusketa monografikoak Whitney Museum-en historian. Bere obra museo horretan ikusgai jarri zuen lehen emakume afroamerikarra Alma Thomas izan zen, 1972an, artistak 81 urte zituela[8]. Haren ondotik Betye Saar eta Minnie Evans artistenak etorri ziren gero[9]. 1971n BECCren ekimenez antolatu zen *Contemporary Black Artists in America* erakusketak ere nolabaiteko eztabaida sortu zuen. Artista askok beren lanak kendu zituzten erakusketa horretatik, museoak ez zuelako bete BECCen eskakizuna, erakusketa komisario edo espezialista beltz batek antolatzea, alegia. Parte-hartzaile gazteenetako bi Barbara Chase-Riboud eta Howardena Pindell izan ziren[10].

BECC eta AWC taldeen ekintzak, tamalez, oso ezagunak egin dira 2020an, AEBei eta gainerako herrialdeei arrazakeria instituzionalizatua amaitzea eta artista beltzei lehentasuna ematea eskatzen ari zaienean. Black Lives Matter Arts+Culture eta Black Women Artists for Black Lives Matter (Simone Leigh artistak sortua) elkarteak, adibidez, museoen esparruko artista eta profesional beltzen jarduna mugatzen jarraitzen duen arrazakeria sistemikoaren aurkako ekimen horien adibide berriak dira. Gaur egun, kategoria artistikoak, hala nola abstrakzioa edo figurazioa, ez daude jada eztabaidaren erdigunean; aitzitik, puri-purian dagoen eztabaida da nola birkokatu artista beltzak artearen historian, nagusiki zuria den historia horretan, eta nola islatu historian, sortzaile horietako askoren ibilbidearen inguruan urteetan izandako isiltasuna[11]. Darby English arte-historialariak xuxen asko iradoki duen bezala: "Abstrakzioak ezagutza-, koexistentzia- eta kultura-moduen behar existentzial bati erantzun zion, mestizajearen errealitatea eta mugak gainditzen zituzten jarduerak gertutik bizi zituen premia bati; eta esan beharra dago jarduera horiek askoz sortzaileagoak direla 'kultura-ekoizpen' etiketaren azpian mugak ezartzen ibiltzea baino. Eta emaitzak askoz ere konplexuagoak dira kulturaren arloan *abstrakzio beltza* etiketak agerian utz lezakeena baino[12]".

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lowery Stokes Sims, "Discrete Encounters: A Personal Recollection of the Black Art Scene of the 1970s", hemen: Kellie Jones (ed.), *Energy/ Experimentation: Black Artists and Abstraction 1964–1980*, New York, The Studio Museum, 2006, 49. or.

2. Grace Glueck, "Less Downtown Uptown", *The New York Times*, 1969ko uztailak 20, D19-20. or.

3. *Ibid.*

4. "The Black Artist in America: A Symposium", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 27. libk., 5. zk., 1969ko urtarrila, 245–60. or.

5. L. Stokes Sims, "Discrete Encounters...", art. cit., 50. or.

6. K. Jones, "To the Max: Energy and Experimentation", hemen: *Energy/Experimentation*, *op. cit.*, 31. or.

7. Garai hartako ekimenak Ekialdeko Kostaldetik harago ere zabaldu ziren, baina liburu honen espazio-mugak direla eta, nahiago izan dut bi horietaz bakarrik aritu.

8. Alma Thomasek atzera begirako erakusketa bat aurkeztu zuen urte hartan bertan Corcoran Gallery of Art-en. Hala, 1972a arrakasta handiko urtea izan zen artistarentzat.

9. Caroline V. Wallace, "Exhibiting Authenticity: The Black Emergency Cultural Coalitions Protests of the Whitney Museum of American Art, 1968–71", *Art Journal*, 74. libk., 2. zk., 2015, 17. or.

10. *Ibid.*, 19. or.

11. Darby English, *1971: A Year in the Life of Color*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016, 17. or.

12. *Ibid.*

ALMA WOODSEY THOMAS

1891, Columbus (GA, AEB) – 1978, Washington D.C. (AEB)

Alma Woodsey Thomasen lan abstraktuek sorterriko (Georgia) plantazio mardulen oroitzapena dute beharbada abiapuntu. Gazte zelarik, Washingtonera joan zen familiarekin, sistema segregazionistaren indarkeriatik ihesi, eta hezkuntza-eskaintza hobea aurkitzeko esperantzan. Armstrong High Schoolen ari zela, arkitekturak erakarri zuen hasieran, baina, 1991n, haur-hezkuntzako ikasketen alde egin zuen azkenean. 1921ean Washingtoneko Howard Unibertsitatean matrikulatu zen, bere karrera ehungintzara bideratzeko asmoz. James Vernon Herring artista eta irakasleak berak gidatzen zuen Arte departamentura batzera gonbidatu zuen, eta, hark adoretuta, Loïs Mailou Jones margolariaren eskoletara joan zen, azken margolaritza-joerak ezagutzeko. Ikasketak amaitzean, Arte Plastikoetako irakasle postua lortu zuen Shaw Junior High Schoolen. Hogeita hamabost urtez jardun zuen han lanean, eta bizitzaren etapa horretan alde batera utzi zuen margolaritza.

1940ko hamarkadan, Barnett-Aden Galleryren (1943) inaugurazio-erakusketan eta Loïs Mailou Jonesek antolatutako artista afro-amerikarren Aretoan parte hartu zuen. Arte-ikasketak egin zituen gero, zintzo-zintzo, bi tokitan: Columbia Universityn (1930–34) aurrena, eta American Universityn (1950) gero. Hirurogei urteak beteak zituela, keinu-marrazketa abstraktu eta ez-formalaren alde egin zuen, nahiz artista afro-amerikarrek utzia zuten ordurako joera hori; izan ere, eskubide zibilen aldeko mugimenduak iraun zuen bitartean, pintura figuratiboa hobetsi zuten borroka tresna gisa. Thomasek ez zuen nahi izan bere garaiko aldarrikapen politikoekin lot zezaten, eta errefusatu egin zuen "*Black Art*" esamoldea. Thomasek denboraz gaindiko arte unibertsal bat zuen amets: "Sekula ez ditut margotu nahi izan bizitzako izugarrikeriak. Aurrera ateratzen ez den jendea, arazoak dituena. [...] Ez. Zerbait ederra sortu nahi izan dut, hari luzaro begira egoteko gogoa emateko modukoa"[1].

1960an, erretiroa hartu zuen urtean, distira handiko karrera artistiko bati hasiera eman zion. 1966an, Howard Galleryn, margo abstraktuak aurkeztu zituen: kolore biziko margo-orbanez osaturiko mosaiko batzuk, zerrenda bertikal eta zirkularretan antolatuak. Thomasen orduko lana Washington Color Schooleko Kolore Eremuen Pinturarekin lotu zen, eta jende askoren arreta erakarri zuen *Washington Color Painters* erakusketaz geroztik (1965, Washington Gallery of Art). *Lurreko margoak* (*Earth Paintings*) saileko margolanetan —*Lirioak, tulipanak, nartzisoak eta azafraiak* (*Iris, Tulips, Jonquils, and Crocuses*, 1969) — Thomasek inguruan zeukan naturaren ikuspegi makroskopiko bat eskaini zuen, ordurako margo-orbanak besterik bereizteko gai ez balitz bezala. 1972an, haren obraren erakusketa ibiltari bat aurkeztu zen Washingtoneko Corcoran Gallery of Arten. Urte hartan bertan, Whitney Museumek artista afro-amerikarren erakusketa-programa bat antolatu zuelarik Black Emergency Cultural Coalitionen presioz, Thomas hautagai ezin hobea bihurtu zen erakusketan parte hartzeko, bai bere obragatik beragatik, bikaina baina eduki politikorik gabea, bai bere jarrera apolitikoagatik[2]. Thomas izan zen, horrenbestez, lehen emakume afro-amerikarra bere lana AEBetako museo batean antolatutako bakarkako erakusketa batean erakusten. AEBetako mugetatik kanpo, ordea, ez zuen onarpenik izan. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Alma Woodsey Thomas, hemen: Eleanor Munro, "The late Spring time of Alma Thomas", *Washington Post Magazine*, 1979ko apirilak 15, 24. or.

2. Ikus Jonathan Binstock, "Apolitical Art in a Political World: Alma Thomas in the Late 1960s and Early 1970s", hemen: *Alma Thomas: A Retrospective of the Paintings*, erak. kat., Fort Wayne, Fort Wayne Museum of Art, 1998, 54–70. or.; hemen jasoa: *Alma Thomas*, erak. kat., New York, The Studio Museum in Harlem, 2016, 235. or.

VERA MOLNÁR

1924, Budapest (Hungaria)

Budapesteko Arte Ederren Eskolan ikasketak egiten ari zela (1942–1947), oinarrizko formen inguruan egina zuen ikerketa agerian jartzen zuen marrazki sail bati hasiera eman zion (*Zuhaitzak eta muino geometrikoak*, 1946). Behin lizentzia eskuratuta, 1947ko abenduan, Parisen bizitzen jarri zen, hurrengo urtean senartzat hartuko zuen lagun batekin: Ferenc [François] Molnár (1922– 1993). Haren bitartez, berehala sartu zen harremanetan Parisen bizi ziren hungariar taldeekin, eta luze gabe ezagutuko zituen Michel Seuphor, Auguste Herbin, Jean Leppien eta Sonia Delaunay, abstrakzio erradikalaren aldeko bere hautuan sendotu zutenak. Arte Konkretuaren joerari atxikia, haren ekoizpena forma geometriko sinpleetan oinarritzen zen (karratuak, angeluzuzenak, zirkuluak eta zirkuluerdiak), eta pertzepzio bisualaren efektuekin jolasten.

Senar-emazteek, elkarrekin egin baitzuten lan sarri (1960 arte), François Morellet ezagutu zuten 1957an, eta adiskidetasun handi bat sortu zen haien artean. Elkarrekin joan ziren Zürichera, Max Billek deituta, 1960an, hark antolatutako lehen erakusketa handian (*Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung, Helmaus Zürich*) parte hartzera *Arretaren gorabeherek eragindako funtzio inbertsioaren efektu estetikoa* (*Effet esthétique de l'inversion des fonctions par la fluctuation*, 1960) lanarekin. Urte hartan bertan, Molnár senar-emazteek Groupe de recherche d'art Visuel (GRAV) taldearen sortze-adierazpena sinatu zuten, baina handik gutxira aldendu ziren hartatik.

Véra Molnár, garai hartan, letra maiuskulekin egindako konposizioak margotzen hasi zen, haien siluetek geometria ez hain konbentzionalekin lan egiteko aukera ematen baitzioten, eta, aldi berean, bere aurreko artista handiei gorazarre egitekoa [*M Malevichena* (*M comme Malévitch*) saila].

AEBetan egonaldi bat egin ondoren, lehena izan zen ordenagailu bidezko marrazkiak egiten, 1968an; izan ere, 1959tik ari zen tresna horretarako programazio-baliabideak asmatzen ("irudimenezko makinaren" aldia). 1970ean, koadrikula batean banatutako lerro-konbinazioak aztertzen dituen Paul Kleeren koadro batek liluratuta [*Bariazioak (Motibo progresiboa)* [*Variationen (Progressiv motiv)*], Molnárrek hasiera eman zion *Paul Kleeren bila* (*À la recherche de Paul Klee*) izeneko sailari. Bere ereduaren formatu karratua eta antolaketa ortogonala berriro hartuz, Molnárrek 81 gelaxkaren marrazketa sistematizatu zuen, ausaz edo programa baten laguntzaz ordenatutako lerro paraleloen edo gurutzatuen bidez. Ahalmen bibrakorreko "estrapolazio" horiek kolorea sartzen zuten aldagai gehigarri gisa.

1970eko hamarkadan, konputagailu bidezko marrazkiak egiten hasi zen sailean, karratuen ondoz ondoko dislokazio jarraituetan oinarrituak askotan [*Noraezean ordenaren eta kaosaren artean* (*Déambulation entre ordre et chaos*, 1975); *160 karratu muturreraino eramanak* (*160 carrés poussés à bout*, 1976); eta *Molnaroglifoak* (*Molnaroglyphes*, 1977–78)].

Paris I-Sorbonne Unibertsitatean denboraldi batez (1985–90) eskolak ematen jardun ondoren (UFR Art plastique et Sciences de l'Art), Molnár buru-belarri murgildu zen berriro praktika artistikoan. Lehen horma-instalazioak egiten hasi zen orduan [*OTTWW*, 1981–2010; *Eskuinerantz makurtutako trapezioak [% 180]* (*Trapèzes penchés à droite [% 180]*, 2014)], baina, asto gaineko margolaritzari leial, konposizio geometrikoak egin zituen batez ere, monokromatikoak asko, intentsitate optiko handikoak [*Berdin-berdinak baina desberdinak* (*Identiques mais différents*, 2010)]. Maiz poliptikoen itxura eman zien konposizio horiek, hark bere *Egunkari intimoak* (*Journaux intimes*, 1976tik aurrera) lanean prestatuak, tolestutako paper-zerrenda soiletan zein Sainte-Victoire mendiaren motiboan inspiratuta zeuden. Esango litzateke, Molnár —zeinak, bidenabar esanda, ez zuen eragozpenik obraren exekuzioa hirugarrenen esku uzteko— Arte Kontzeptualera hurbiltzen ari zela. Hala ere, ordenagailuarekin hain harreman anbibalenteak izan dituen eta sarritan "eraikitako artearen" tradiziotik aldenduta ibili den "artista kontzeptual filiaziorik gabeko" honen obra "sistemako akatsa" esaten den horren esplorazio ludiko bat begitantzen zaigu askotan. Christian Briend

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

ELENA ASINS

1940, Madril – 2015, Azpirotz (Nafarroa)

Elena Asins Espainiako gerraosteko Abstrakzio Geometrikoaren bigarren artista-belaunaldiko kideetako bat izan zen. Jakin-min intelektual handia izan zuen, eta lengoaia abstraktu findu bat landu zuen, matematikaren, informatikaren, hizkuntzalaritzaren eta musikaren logika ikusezinari forma eta irudia ematea helburu izan zuena. Haren ibilbide berezia eta ordenagailu bidezko lehen sorkuntzak direla eta, Espainiako ordenagailuz lagundutako artearen aitzindari garrantzitsuena izan zela esan daiteke.

XX. mendeko konstruktibismoaren eta abangoardiaren eraginpean, Asinsen obrak ezaugarri minimalistak zituen: konposizio geometriko soilak eta kolore-sorta mugatua (grisa, beltza, zuria). Artearen hainbat arlo landu zituen, hala nola poesia konkretua, marrazkia, eskultura eta bideoa. Gazte zelarik, eta maiz emakume bakarra, diktadura frankista amaitu baino pixka bat lehenago sortu ziren hainbat talde esperimentaletan parte hartu zuen. Haren lanak abangoardiako mugimendu horien erakusketa garrantzitsuenetan egon ziren ikusgai.

1968an, Madrilgo Unibertsitate Konplutentseko Kalkulu Zentro berrian ikasi zuen. Hura zen informatika ikerketan aplikatzen zuen erakunde bakarra Espainian. Programatzaile baten eta herrialde osoan eskuragarri zegoen ordenagailu bakarraren laguntzaz, kontzeptuak irudi objektibo zehatz bihurtzen hasi zen. Zentro hartan —bi emakume baino ez zeuden orduan— egindako egonaldiak mugarri bat markatu zuen haren artista-ibilbidean.

1970 eta 1980ko hamarkadetan, bere ikerketa artistikoek Stuttgartera, New Yorkera eta Hanburgora eraman zuten Asins. 1985ean, Columbiako Informatika Saileko ikertzaile gonbidatua izendatu zuten, eta konputazioaren eta artearen arteko erlazioak ikertzen jardun zuen. Horretaz gain, semiotika ere ikasi zuen Noam Chomskyrekin, eta beste esplorazio-ildo bat gehitu zion horrekin bere praktikari. Azkenean, ordenagailu propio bat lortu, eta programatzen ikasi zuen. Independentziarako etapa erabakigarri horretan, alde batera utzi zuen eskuzko marrazketa, beti neketsua, eta arreta osoa jarri ahal izan zuen gehien interesatzen zaizkion gaietan: ikerketa eta esperimentazioa. Ordutik aurrera, musikarekin, arkitekturarekin eta hirigintzarekin lotutako proiektu globaletan jardun zuen buru-belarri, eta metafora bisual gisa interpreta daitezkeen hainbat obra gauzatu zituen jardute horretan.

Asinsen lan artistikoak zalantzan jarri zituen kategoria tradizionalak, eta bateratu eragin ezohiko batzuk: Johann Sebastian Bach, Walter de Maria, Piet Mondrian, Mies van der Rohe eta Ludwig Wittgenstein. Lanabes nagusia programazio informatikoa izan duen praktika bat oinarri hartuta, Asinsek bide berri bat zabaldu zuen ikusezinak ziren kontzeptuak (espazioa, denbora, hizkuntza) ikusgai bihurtzeko. **Lekha Hileman Waitoller**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

LILLIAN SCHWARTZ

1927, Cincinnati (OH, AEB)

Lillian F. Schwartz ordenagailuz lagundutako ikusizko esperimentazioaren (Computer Art) aitzindarietako bat izan zen. 1970eko hamarkadan, film abstraktu batzuk egin zituen, ikusmen-erregimen berri baten agerpenean ordura arte inoiz ikusi gabeko aukerak ikusten uzten zituen teknologia —artean esperimental— baten potentzial formala aztertzen zutenak. Artista estatubatuar hau, jatorri xumeko familia ugari batean hazia eta gerraosteko Japonian erizain ibilia, marrazketaren eta pinturaren alorretan aritu zen hasieran, 1960ko hamarkadan bere jarduera Arte Zinetikora bideratzea erabaki aurretik. Gogotsu jardun zuen New Yorkeko eszena artistikoan; besteak beste, harremanak izan zituen E.A.T. (Experiments in Art and Technology) taldearekin, eta 1968an, MoMAk antolatutako *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* erakusketan parte hartu zuen. Urte hartan bertan, New Jerseyko Bell laborategietako talde zientifikoetako kide izendatu zuten, modu ofiziosoan. Bera izan zen, beraz, talde horietan jardun zuen lehen emakume artista.

Kenneth Knowlton (infografian aitzindaria) eta Max Mathews (ordenagailuz lagundutako musikaren aita pontekoa) programatzaileekin elkartuta, Schwartzek bitarteko berri horren mugak aztertu zituen, eta irudi bizidunen propietateetara hedarazi haren aplikazioak. Haren 16 mm-ko filmak, ingurune teknologiko horrek eskaintzen zion paleta grafikotik abiatuta sortuak, teknologia digital berrien eta animazio analogikoko zinemaren tekniken arteko bidegurutzean kokatutako esperimentu hibridoak ziren. Ordenagailuz sortutako motibo abstraktuak lauki batean sartuta geratzen ziren, hainbat efekturen eraginpean jarrita eta errebelatu optiko bidez biderkatuta, artistak berak muntaketa-mahaian muntatu aurretik.

Haren *Enigma* (1972) filma, *Pixillation* (1970) eta *UFOs* (1971) lanen ondotik filmatua eta komunitate zientifiko eta artistikoaren aintzatespena jaso zuena, esperientzia bisual ia haluzinagarritzat jo daiteke. Oinarrizko forma geometriko batzuetatik sortutako motibo abstraktu batzuk (lerroak, laukizuzenak) planoaren gainazalean hedatzen diren bitartean, inspirazio modernoko konposizio hori (Piet Mondrianenak gogorarazten ditu) irudiaren klisken (*flicker*) efektu estroboskopikoen eraginpean geratzen da pixkanaka, bariazio kromatikoekin eta Richard Mooreren soinu-banda baten doinu elektroniko eta esperimentalekin batera nahastuta. Schwartzek, zeinarentzat ordenagailua artista ororen lan-tresnen bilakaera naturalaren parte baitzen, hiztegi ikonografiko abstraktu berri baten —haren hitzetan esateko, "puntillismo teknologiko" baten[1]— oinarriak formulatu zituen bere filmen bidez, eta, horrela, zalantzan jarri zituen pertzepzioaren mekanismo fisiologikoak eta psikologikoak, paradigma teknologikoko aldaketa aro baten erdian. **Jonathan Pouthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Chris Garcia, Jon Plutte, *Oral History of Lilliam F. Schwartz,* Lillian F. Schwartzekin elkarrizketa, New York, 2013ko abuztuak 31, Mountain View (CA), Computer History Museum, 2013, Ref: X6924.2014, ikus http://archive.computerhistory.org/resources/access/text/2016/06/102746737-05-01-acc.pdf.

MONIR SHAHROUDY FARMANFARMAIAN

1924, Qazvin (Iran) – 2019, Teherán (Iran)

Monir (ezkontaurreko izenez, Mah-Monir Shahroudy), Qazvinen (Iran) jaioa bera, zazpi urteko neskatoa zen familiarekin hiriburura, Teheranera, bizitzera joan zelarik. Urte batzuk geroago, Arte Ederren ikasketak egin zituen hango unibertsitatean. Hiru lagun "zaintzaile" gisa hartuta —senar izango zuen Manoucher Yektai margolaria tartean—, New Yorkera joan eta, ingurukoek animatuta, Parsons School of Design eskolan matrikulatu zen. 1950eko hamarkadaren hasiera zen, eta neska gazteari, oso emakume ederra bera, abegi ona egin zioten New Yorkeko artista eta bildumagileek. Izen handiko artista asko ezagutzeko aukera izan zuen orduan: Jackson Pollock, Joan Mitchell, Willem de Kooning, Mark Rothko, Barnett Newman eta Alexander Calder. Baita, geroago, Andy Warhol ere, Bonwit Teller saltoki handietarako lanean ari zirela biak.

1957an, Abol-Bashar Farmanfarmaian nazioarteko abokatuak Iranen berarekin elkartzera gonbidatu zuen Monir (dibortziatua eta alaba baten ama ordurako), eta era guztietako laguntza eskaini zion arlo artistikoan, ekonomikoan eta emozionalean. Bere senar bilakatuko zen gizon horren erabateko babesak aukera eman zion herrialdean zehar ibili, tribuen artisautza ezagutu, monumentu eta meskitak bisitatu, eta kafetegietako pintura herrikoien, kristal gaineko margolanen eta artisau-harribitxien bildumak egiteko. Shirazera egindako bisita batean, eta Shah-Cheragheko santutegiko ispilu mosaiko tradizionalen edertasun txundigarriak eta islek zeharo liluratua utzi zuten. Izan ere, gurtza-tokietan obra figuratiboak erakusteko debekuaren erantzun gisa, islamiar motibo geometriko abstraktuen mugagabeko apaindura-oparotasunak gainezka egiten du meskita eta otoitz-lekuetan. Handik aurrera, haren obrak, gehienbat lore eta txorien marrazkiez eta grabatu naturalistez osatua ordura arte, apaindura abstrakturako bidea hartu zuen, Irango arkitekturaren motibo geometrikoetan oinarrituta. Eboluzio horren ondorioz, oso estilo pertsonala sortu zuen, non marrazkiak, ispilu mosaikoak eta kristal gaineko pintura nahasten ziren. 1970eko hamarkadaren erdialdetik aurrera, bere obrak behar besteko sendotasuna bazuela ikustean, New Yorkeko Jacques Kaplan eta Parisko Denise René galerietan jarri zituen ikusgai bere lanak.

1979ko Iraultza Islamikoaren kariaz, bertan behera utzi behar izan zuen bere ekoizpen artistikoa Iranen, senarraren egoitza eta negozio komertzialak konfiskatuak izan zirenez gero. New Yorkera erbesteratua, hurrengo bi hamarkadatan etxeko lanetan jardun zuen, negozioetarako sen berezia zuen etxekoandre aurreztaile bihurtuta. Amonaren papera ere bete zuen, eta Frank Stellaren lagunarena, alargundu aurretik. Garai hartan, enkarguak urriak izan ziren, eta are urriagoak erakusketa kolektiboak. Hala, Monirren orduko praktika artistikoak gaztaroko marrazkiak (natura, loreak, txoriak) berreskuratu zituen, bai eta formatu handiko eskulturak proiektatzeko erabiliko zituen maketa txikiak ere. Lan horiek, eta oihal eta ilustrazio zaharrekin eta egunkari-ebakinekin egindako kutxa oso pertsonal batzuk ere[1], 1970eko hamarkadako beste zenbait lanekin batera, ikusgai dira orain Londresko Barbican Centren[2].

2004an, Victoria and Albert Museumen enkargu batek, 2006rako aurreikusita zegoen Arte Islamikoen Sailaren inaugurazioaren kariaz egina, Teheranera itzultzeko eta garai bateko artisau-taldearekin lan

egiteko aukera eman zion. Gainera, Teherango Niavaran Kultur Zentroak banakako erakusketa bat antolatu zion, eta bere lanari eskainitako lehen monografia argitaratu zioten[3]. Geroztik, Monirrek jada ez zuen bere herrialdetik alde egiteko aukeran pentsatu. Gainerakoa historia da. Behin bakarrik bueltatu zen New Yorkera, 2015ean, Solomon R. Guggenheim Museumek antolatu zion lehen bakarkako erakusketa zela eta[4]. Handik gutxira, bere obrari eskainitako museo bat —Teherango Monir Museoa— duen lehen emakume iraniarra bihurtu zen Monir Shahroudy. **Rose Issa**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. *Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Heartaches*, Teheran, Nazar Research and Cultural Institute, 2007.
2. *Iranian Contemporary Art*, Londres, Barbican Centre, Booth-Clibborn, 2001.
3. Rose Issa (ed.), *Monir Shahroudy Farmanfarmaian: Mosaics of Mirror,* Teheran, Nazar Research and Cultural Institute, 2006.
4. Erakusketak Portoko Fundação Serralvesen izan zuen lehen egoitza, 2014an, AEBen arantzel-araudiak ez baititu Iraneko produktuen zuzeneko inportazioak baimentzen.

DÓRA MAURER

1937, Budapest (Hungaria)

1950eko hamarkadaren amaieran Budapesteko Arte Ederren Akademian grabatua ikasi ondoren, Dóra Maurer Europa erdialdeko eszena artistikoko artista esperimental erradikal eta zorrotzenetako bat bezala nabarmendu zen. Hungariako neoabangoardiako artisten buru zela, Vera Molnár, Judith Nem's, Katalin Hetey eta beste artista batzuekin batera, abstrakzio modu berri baten sorreran parte hartu zuen, zentsura nagusi zen testuinguru politiko batean. Haren obra (marrazketa, argazkigintza, pintura, zinema, lantegi kolektiboen praktikak, performanceak) prozesu-esperimentazioen, kontzeptualismoaren eta konpromiso feministaren artean mugitzen da. Pertzepzioaren teorien eta postestrukturalismoaren eraginpean, artistak informazio-iturri gisa landu zuen irudia, bere berezko egiturak eta parametroak agerian uzten ahalegintzen den "seinale" gisa, haren hitzetan esateko.

1970eko hamarkadaren hasieran, Béla Balázs Studion eta bere *Film Language Series* programan egin zituen lehen zinema-esperimentuak agerian utzi zuten Maurerrek —keinu eta forma sinple jakin batzuen aldakuntza posibleen azterketan oinarritutako harreman-sistemen esparruan— mugimendua atxikitzeko zuen kezka. Mugimenduaren faseak —eta hura alderantzikatzeko eta nahasteko aukerak— aztertzeko interesak bultzatuta, Maurerrek irauli egin zuen errepikapenaren printzipioa, musika serialetik hartua, pertzepzioaren eta hizkuntzaren mekanismoak esploratzera bideratuta.

Maurerren *Erritmoa* (*Timing*, 1973–80) 16 mm-ko filma, zuri-beltzekoa eta mutua, haren lanaren joera bikoitzaren (lan-prozesuari eta norberari buruzko gogoetaren) adierazpen perfektua da: kameraren aurrean, artistak, hondo beltz baten aurrean zutik, zazpi aldiz errepikatzen du lihozko izara zuri bat tolesteko ekintza, aldi bakoitzean tolestura bat gehituz, harik eta gehiago tolestu ezin den arte. Izararen proportzioak bat datoz irudi zinematografikoaren 4/3 erlazioarekin, pantailaren neurriekin eta beso-zabalerarekin. Tolesteko prozesuak, beraz, denbora ez ezik, espazioa eta gorputza ere neurtzeko balio du. Oihala zabaltzeko alderantziko mugimenduak, berriz, pantailako mihisearen eta koadrokoaren arteko analogia adierazten du. Horrela, irakurketaren itzulgarritasun-printzipioak eta irudiaren eta hura inskribatuta dagoen ingurunearen arteko bereizezintasun-erregimena erabiliz, Maurerrek abstrakzio-prozesu batean bihurtzen du irudiaren eraikuntza bera. **Jonathan Pouthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

DOROTHEA ROCKBURNE

1932, Montreal (Kanada)

Dorothea Rockburnek garrantzizko lekua du AEBetako arte abstraktuaren historian duela zenbait hamarkadatik hona, eta sorkuntza-lanean dihardu oraindik ere, nahiz laurogei urteak beteak izan. Montrealgo Arte Ederren Eskolan prestakuntza klasikoa jaso ondoren, 1950ean AEBetara jo zuen, Black Mountain Collegen (Ipar Carolina) ikasten jarraitzeko. Han, New Yorkeko abangoardiaren aitzindari izango ziren zenbait artistarekin erlazionatu zen. Era berean, Max Dehn topologo ospetsua ezagutu zuen, eta harengandik jaso zuen babesa —ez arteetan, teoria matematikoan baizik— bere sorkuntzaren arrakastaren ardatz bihurtu zen. Fikziozko literaturak emakumeez zabaldu duen irudiagatik atsekabetuta, "gizaki langile, ezjakin edo biktimizatu"[1] gisa aurkezten baititu sarritan, Rockburnek bere kontzeptu bisualak elikatzen dituen logika baten diziplinan aurkitu zuen kontsolamendua.

1955ean, Black Mountain utzita New Yorkera bizitzera joan zelarik, unibertsitate-urteetan izandako harremanek hainbat esperimentu egitera bultzatzen zuten, ez bakarrik pinturaren arloan, baita argazkigintzaren, zinemaren, performancearen eta dantzaren arloan ere. Bien bitartean, bere lantegiko lanak bere matematika-ezagutzaren eraginpean segitu zuen. Hurrengo hamarkadan hainbat erakusketa kolektibotan parte hartu zuen, eta 1970etik aurrera, banakako erakusketa batzuk ere egin zituen, non multzoen teoria matematikoari buruzko bere ikerketetan inspiratutako instalazioak erakutsi zituen. Bakarkako erakusketa haiei esker, presentzia garrantzitsua bihurtu zen New Yorkeko garaiko eszena artistikoan, non Minimalismoa eta Arte Kontzeptuala nagusi ziren. Inspirazio iturri ezberdinak hartzen zituen —inken kokaguneak, Egiptoko behe-erliebeak zein Quattrocentoko freskoak—, baina hartzen zuena hartzen zuela, prozedura matematikoen bahetze metodologikoaren eraginpean jartzen zituen beti. Gaur egun, haren lanak AEBetako museo garrantzitsuenetan eta han-hemenka egiten diren erakusketetan daude ikusgai. Dia:Beacon Foundation delakoak, New Yorkeko estatuan, birsortu egin ditu 1970eko hamarkadako haren instalazioak.

Marrazketa izan da beti Rockburneren jardunaren ardatza. 1970ean, *Bakarrik egiten diren marrazkiak* (*Drawings Which Make Themselves*) izeneko sail bat hasi zuen, berunezko minaz egindako tolesturak eta koskak integratzen zituena, mugaketa geometrikoak sortzeko. Ondoren, *Locus* egin zuen: urtintazko sei grabatuz osatutako serie bat. Montrealen zela, bere prestakuntza artistikoa osatzen, grabatuaren teknika klasikoa lantzen hasi zen, baina, bere artista-ibilbidean, era guztietako bitartekoen propietate ezkutukoak eta ezezagunak sakontzen saiatu zen beti. *Locus*en kasuan, zizel-lanaren grabatu-teknika batzuk baliatu zituen orri batean tolesak egiten hasi aurretik, papera prentsan jartzean motibo lineal erliebedun bat sortzeko. Haren helburua, "grabatuaren historia esploratzea, asmatzea eta, agian, osatzea". 2018an, New Yorkeko International Print Centerreko sari bat jaso zuen. **Jennifer Winkworth**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Dorothea Rockburne, hemen aipatua: Jennifer Licht, "An Interview With Dorothea Rockburne", *Artforum*, 10. libk., 7. zk., 1972ko martxoa.

MARY HEILMANN

1940, San Frantzisko (KA, AEB)

Mary Heilmannek —Kaliforniako kontrakulturarekin kontaktuan hezia eta surfaren filosofiaren eraginpean hazia— Arte Ederretako lizentziatura lortu zuen 1968an, zeramika eta eskultura diziplinetan, Kalifornia Unibertsitatean (Berkeley). Lizentziatu ondoren New Yorkera bizitzera joan zelarik, bazterketa bikoitza sufritu zuen: eskultura minimalistaren mundu maskulinizatuan emakume izateagatik eta Mendebaldeko Kostaldekoak arruntzat jotzen zituen hiri batean kaliforniarra izateagatik. Hamarkada horren amaieran, pinturaren aldeko hautua egitea erabaki zuen, nahiz eta garai hartan bere belaunaldiko artisten artean baztertutako diziplina izan hura. Urte gutxi batzuen buruan finkatu zuen bere poetikaren ardatz nagusia: pinturaren beraren kritika izatea gain, aldi berean guztiz piktorikoa den pintura bat. Hala, sorreratik bertatik, Heilmannen obra bigarren mailakotzat hartua izan zen. Baina abstrakzio piktorikoaren bi adierazpide nagusiak —Espresionismo Abstraktua eta Abstrakzio Geometrikoa— konbinatu eta berriro jokoan jarriz, Heilmannen postmodernitatea modu guztiz sinesgarrian azaldu zen gero. Alde batetik, baditugu orbanak, tantak eta enpasteak, zeinu estilistiko gisa baino gehiago psike baten adierazpen sismografiko gisa jarduten dutenak; bestetik, lau angeluko poligonoak, lerroak eta lauki-sareak ditugu, tropo gisa ere ulertu behar direnak, eta ez fede profesio moderno gisa. Koadrikulak, bidenabar esanda, abentura asko bizi izan ditu Heilmannekin. Itxuraldatu egiten da, eta bertan behera uzten du antinaturala, antimimetikoa eta antinarratiboa denaren paradigma gisa erabilia izateko asmo oro.

Chinatown diptikoa (1976) artistaren lehen arrakasta handien garaikoa da. Ezkerreko mihisearen ertzak eta bazterra horiz margotuta daude, eta eskuinekoak, urdinez. Aurrealdea gorriz estalia izan da gero, eta banda horia eta urdina espektralak dira, ondorioz. Diptikoa Josef Albersen tradizioan koka liteke, baina Mark Rothkoren estilorantz egiten duela ematen du, azkenean. Lanaren izenburuak, bestalde, konnotazio ugari ditu, biografikoak bereziki (Heilmann Chinatownen bizi zen garai hartan), eta egileari buruz bakarrik hitz egin ordez erreferentziez (kultura herrikoari buruzko erreferentziez bereziki) beteta dagoela adierazten digu.

Heilmannek honako hau adierazi zuen 2017an: "Batzuetan, emakumeen erakusketa handi hauek arruntak edo konbentzionalak izan daitezke, baina haien alde nago, positiboak direla uste dudalako. Ongi dago jendeak ikustea zer gertatzen ari den"[1]. **Michel Gauthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Mary Heilmann, hemen: Brienne Walsh, "Mary Heilmann wants to make a lot of money so she can buy more land in the Hamptons", *Forbes*, 2017ko uztaila; ikus: https://www.forbes.com/sites/briennewalsh/2017/07/24/mary-heilmann-wants-to-make-a-lot-of-money-so-she-can-buy-more-land-in-the-hamptons/#5596c454afec.

ELIZABETH MURRAU

1940, Chicago (IL, AEB) – 2007, New York (NY, AEB)

1958an, Elizabeth Murray Chicagoko Art Institute eskolan sartu zen, publizitate arloko marrazkilari izateko asmoz, baina Paul Cézanneren obrak eragin zion zirrararen ondorioz, pinturara bideratu zituen bere urratsak. 1964an, Arte Ederretan lizentziatu zen, Oaklandeko Mills Collegen. 1967an, New Yorken kokatu zen. Haren lehen sorkuntzetan, nabarmena da Claes Oldenburgen obraren eragina, baina 1971n, hirugarren dimentsioari uko egitea eta akrilikoaren ordez olio-pintura erabiltzea erabaki zuen.

"Murray" estiloa —*Bananduta eta elkartuta* (*Parting and Together*) lana dugu horren adibide—, 1970eko hamarkadaren erdialdean hasi zen itxura hartzen: komikikoen antzeko irudiz osatutako abstrakzio bat da, *shaped canvas* mihiseak erabiltzen dituena, hau da, formatu tradizional angeluzuzenaz bestelako euskarriak: oihal ez-laukizuzenak, biribilak, triangeluarrak... Obra hori Frank Stellaren garai bereko aluminiozko eraikuntza barrokoekin erlazionatu izan da sarritan. Murrayk beti adierazi du Ron Gorchoven pintura ganbilek eragin erabakigarria izan zutela berarengan.

Zentzu zabalagoan hartuta, Murrayren margolanak oso modu berezian bateratu zituen bateraezinak ziruditen bi eredu historiko: Minimalismoaren nolabaiteko herentzia kubista, batetik, eta Pop Arteak iragazitako zain surrealista bat, bestetik. Pinturak 1980ko hamarkadan izan zuen bilakaera ikusita —graffitia, abstrakzioaren eta figurazioaren arteko gurutzaketa postmodernoa, neoespresionismoa—, Murrayren lana, angelu zorrotzeko eraikuntzen eta euskarri gisa erabiltzen dituen erraboil itxurako forma koloredunen artean lortzen duen oreka bertutetsu horrekin, funtsezko erreferentzia da gaur egun.

Hala ere, Murrayren jarrera historikoak ez zuen erabateko onarpenik izan, hark berak aitortu zuen bezala: "Neoespresionismoaren hastapenak ziren —Julian Schnabel, Anselm Kiefer, David Salle—; egia esan, taldeko liderra neu izango nintzela pentsatzen nuen, kar- kar!, xaloa ni... Eta han zeuden mutil haiek. Sinestezina: feminismo haren guztiaren ondoren, mutilak jaun eta jabe hirian. Eta emakumeak: 'Neskak, itzuli zeuen lekura"[1].

2005ean, New Yorkeko MoMAk Murrayren obraren atzera begirako erakusketa garrantzitsu bat antolatu zuenean, erakunde ospetsu horrek ohoratzen zuen laugarren emakume artista izan zen, laugarrena baino ez, Louise Bourgeois, Lee Krasner eta Helen Frankenthalerren ondoren. **Michel Gauthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Robert Storr, "Interview with Elizabeth Murray", hemen: *Elizabeth Murray*, erak. kat., New York, Museum of Modern Art / Londres, Thames & Hudson, 2005, 177. or.

BARBARA KASTEN

1936, Chicago (IL, AEB)

Barbara Kasten artista estatubatuarraren lanak helburu fotografikoa izan du beti. Bere lehen urteetan, Kastenek pintura ikasi zuen, eta, etenaldi baten ondoren, ehungintzako masterra egin zuen gero, Trude Guermonprezekin, Oaklandeko Kalifornia College of Arts and Craftsen (1970). Ondoren, Poznańgo Arte Plastikoen Goi Eskola Publikoan ikasi zuen, Magdalena Abakanowiczekin. Haren lehen ehungintza-lanak garai hartan gorantz ari zen mugimendu esperimentalaren barruan kokatzen ziren, eta abstrakzioaren lengoaia esploratzen zuten jada orduan, baina emakume-gorputzarekiko lotura galdu gabe.

Bere lehen sorkuntza-lanetatik hasita, Kastenek aldi berean baliatu zuen argazkia ere, izan elementu independente gisa edo izan ehunezko piezaren osagai gisa. Dena dela, bere baliabide nagusia bihurtuko zuen laster. Aurrerago, ehun-mota desberdinetatik eta beira-zuntzetik abiatuta sortutako motiboak baliatuz egin zuen zianotipia sortak —[*Pintura fotogenikoa* (*Photogenic Painting*), 1974–76]— trantsizio bat markatu zuen haren obran, material moldagarriz egindako eskultura organikoaren eta abstrakzioaren artean.

1970eko hamarkadaren amaieratik aurrera, baina, abstrakzio geometriko hutsaren aldeko hautua egin zuen. László Moholy-Nagy eta Ludwig Mies van der Roheren obrek sortutako zirrarak eraginda eta Bauhausek utzitako herentzian inspiratuta, plexiglas, ispilu eta kristal zatiz, zur-oholez eta metalezko barrez osatutako konposizioak sortu zituen —kamera ilunean, argazki-tresnarik gabe hasieran, eta estudioan gero—, hala nola *Eraikuntzak* (*Constructs*, 1979–84) sailekoak.

Instalazio horiei argi-jokoak ere gehitu zizkien artistak, itzalen bidez irudizko espazioak sortzeko. Kastenek formatu ertaineko kamera bat erabiltzen zuen muntaketen argazkiak egiteko, eta gero, paperean errebelatzen zituen, koloretan. Artistak, bestalde, Polaroid Artist Support Program delakoan parte hartu zuen, beste sortzaile batzuekin batera, 1980 eta 1990eko hamarkadetan, enpresa horren formatu handiko kamerarekin artelanak sortzeko proiektu batean barruan. Garai hartan, Kastenen obrak, arkitekturarekin gero eta lotuagoak, eztanda kromatiko handia bizi izan zuen, artistak kolore biziko argi-proiekzioen bidez interpretatu eta eraldatu zuena. Horren adibide bat: *Arkitektura guneak* (*Architectural Sites*, 1986) saila.

Kastenek askotariko lanak egin ditu: Margaret Jenkinsen *Barne Kanpo/Argi agertokiak* (*Inside Outside/Stages of Light*, 1985) izeneko koreografiarako dekoratua, bideo-instalazioak, hiru dimentsioko instalazioak, eta, berriki, kokapen espezifikoko proiektuak. Argiak funtsezko papera jokatu du beti haren obran, xafla gardenak tartekatuz sarrarazitako kolorearen eraginpean beti. Haren lengoaia abstraktua sendo errotuta egon da, duela mende erditik hona, bi eta hiru dimentsioko espazioaren eta pertzepzioaren mekanismoen arteko harreman horretan. Beraz, haren adierazpidea abstrakzioari atxikita egon da azken berrogeita hamar urtean. **Karolina Ziebinska-Lewandowska**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

HOWARDENA PINDELL

1943, Filadelfia, (PA, AEB)

Howardena Pindellen artista-ibilbideak aniztasuna du ezaugarri: artista, erakusketa-komisarioa, irakaslea, militantea eta A.I.R. Gallery (Artists in Residence) emakumezko artisten lehenengo galeria kooperatiboaren sortzaile-kidea. Arte Ederretan lizentziatu zen Bostongo Unibertsitatean, eta diziplina bereko masterra egin zuen Yaleko Unibertsitateko Arte eta Arkitektura Eskolan. Lehenik eta behin, New Yorkeko MoMAko kontserbatzaile gisa egin zuen lan, hamabi urtez. Ondoren, eskolak eman zituen New Yorkeko Estatu Unibertsitatean, Stony Brooken, baina bere jarduera artistikoa (estudioan betiere) alde batera utzi gabe.

Pindellek 1970eko hamarkadan egin zituen lanak Arte Kontzeptualari eta Estrukturalismoari buruzko hausnarketa kritikoa dira. Koadrikula formatuari lehentasuna emanez —tamaina handikoa, ez oso lerrozuzena—, material bitxiak txertatzen zituen bere lanetan, hala nola ezkata distiratsuak, lurrina, kordela eta ispilutxoak, geruzatan banatutako konposizio xumeak eratuz. Serie-sorkuntza eta ehundura bereziko gainazalak dira haren lanaren ezaugarri nagusietako batzuk. *Titulurik gabea* (1971) adibide ezin hobea da zirkulutik abiatuta konposizio bat eraikitzeko duen modu pertsonalaz. Zulagailu arrunt baten laguntzaz zulodun txantiloi handi batzuk prestatu, eta hainbat pintura-geruza lainoztatzen zituen zuloetatik barrena, azalera koloreztatu gardenak lortzeko. Teknika zehatz hori, zirkulutik abiatuta sortuko zituen beste forma batzuen oinarri izan zena, da haren obra osoaren ardatza.

1979an, auto-istripu larria izan zuen, eta hura garrantzi handiko inflexio-puntua izan zen Pindellen bizitzan eta obran. Une hartatik aurrera, irmotasun handiz azaldu zituen arrazakeriaren, sexismoaren edo xenofobiaren inguruan zituen kezkak. Hurrengo urteetan egin zituen collageak, guztiz arrakastatsuak, autobiografiaren eta politikaren arteko halako uztarketa bat izan ziren. Margolan horietako batzuk zulagailuz egindako txantiloi zahar haien aztarnez beteta daude, eta zifra txikiak dituzte margotuta edo markatuta, eta mihise gainean itsatsita. Zirkuluak garrantzi sinboliko handia hartu zuen harentzat: aitarekin Kentuckyko *root beer*[1] postu batean zegoela, pitxerren behealdeko marka (zirkulu gorri batzuk) ikusi zuen eguna gogorazten zion beti. Segregazio garaiko kontuak: zirkulu horiekin markatzen ziren pertsona beltzentzat ziren edalontziak[2].

Bere sorkuntza-prozesuaren indar sortzaile ezinbestekoa bihurtu zuen Pindellek marka hura, trauma baten ikur zena. Haren metodoak, oso zorrotzak, suntsipenaren ondorio dira askotan: hala nola beste obra batzuetan erabilitako mihise zatiak, zulatutako txantiloiak edo collage-elementuak erabiltzeko ohitura, adibidez. Pindellek arlo pertsonala eta politikoa uztartzeko duen gaitasuna islatzen du estrategia horrek. Berreraikuntza, deseraikuntzaren bidez. **Lekha Hileman Waitoller**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Literalki, “sustrai garagardoa”, landareekin egindako edari gaseosoa, oso arrunta AEBetan [J.-F. Cornu itzultzailearen oharra].

2. Valerie Cassel Oliver, “The Tao of Abstraction: Pindell’s 2. Meditations on Drawing”, hemen: Naomi Beckwith eta Valerie Cassel Oliver (ed.), *Howardena Pindell: What Remains To Be Seen*, erak. kat., Chicago, Museum of Contemporary Art Chicago/Múnich, DelMonico Books/New York, Prestel, 2018, 113. or.

"EMAKUMEA" KONTZEPTU ABSTRAKTUA: GRISELDA POLLOCK, LUCY L. LIPPARD ETA LINDA NOCHLIN

ELVAN ZABUNYAN

Griselda Pollockek honako hau idatzi zuen 2009an, *elles@centrepompidou* erakusketaren harira argitaratutako saiakeran: "Nik darabildan terminologiaren arabera, *femeninotasuna* ez da 'emakume' kontzeptu abstraktuaren sinonimo"[1]. Zalantzarik gabe, behin eta berriz aztertu behar genuke "emakume" kontzeptuaren inguruan eraikitako kategorien konplexutasuna. "Emakumea artegintzan", "artista emakumea" edo "emakume artista" ere "kontzeptu abstraktuak" ditugu, arte-historialariaren ideiaren hariari jarraitzen badiogu. 1960ko hamarkadaren amaieran askapen-mugimenduak sortu zirenetik gaur egungo jarrera feministetaraino —terminoa gerra-oihu gisa hartuta (WAR-Women Artists in Revolution), Simone de Beauvoirren pentsamenduaren aipamen gisa ("Emakumea ez da emakume jaiotzen, bilakatu egiten da") edo Monique Wittigen pentsamenduaren aipamen gisa ("[...] lesbianak ez dira emakumeak") edo genero-konpromiso gisa hartuta, izan *cis* edo izan *trans*, singularrean bezainbat pluralean, gorputz intimoaz jardun zein gorputz politikoaz jardun—, "emakume" hitzak emakumea bere berezko aniztasunean kokatzea dakar. "Emakumea" "abstraktua" da mugatzen duten lerroak gainditzen dituenean. Azken berrogeita hamar urteotako artearen historiografiak agerian utzi du arte-historialariak, arte-kritikariak eta artista intelektual feministak direla, beren lanari esker eta "emakumeari" balioa emanez, "gizonaren" ikuspegi partzialetik egina dagoen historiaren desorekak gutxitzen lagundu dutenak. Ordura arteko ikuspegi akastunak aztertu zituzten, eta etengabeko bazterketa hura konponbidean jartzea ahalbidetu zuten, harreman inklusibo bat sortuz artisten artean, edozein izanik ere haien jatorri kulturala edo soziala. Griselda Pollock, Lucy R. Lippard eta Linda Nochlin (ordena horretan aipatuko ditugu hurrengo ataletan) arte feminista anglo-estatubatuarraren historiaren ordezkari nagusiak izan dira 1970eko hamarkadatik hona. Haien obrak dira aipatzen diren erreferentzia nagusiak diziplinaren mugarri berritzaileak adierazi nahi direnean.

Griselda Pollock 1949an jaio zen, Hegoafrikan. 1977tik aurrera irakasle da Leedseko Unibertsitatean, Ingalaterran. Bera da "teoria kultural feminista" kontzeptuaren sortzailea. Pollocken arabera, 1968tik aurrera, mundu osora zabaldu zen emakumeen mugimenduaren ondorioz, emakumeen kontzientzia kolektibo bat azaleratu zen, geroztik "nazioz gaindiko eta zeharkako mugimendu sozialak" elikatzen dituena[2]. Garai hartan sortutako militantismoak "jakintzaren arlo guztiak ukitzen dituen iraultza intelektual bat eragin zuen, guk *teoria feminista* deitzen duguna"[3]. Pollocken ustez, teoria feminista hori ekoizpen artistikoaren interpretazio marxista eta psikoanalitiko batean oinarritzen da, baita sexismoaren salaketa argudiatu batean ere. 1973an, Pollockek artearen historiaren kolektibo feminista bat sortu zuen, Rozsika Parkerrekin (1945–2010) batera. Biek elkarlanean argitaratu zuten *Aspaldiko maistrak: emakumeak, artea eta ideologia* (*Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, 1981), artegintzan diharduten emakumeen ikusgarritasuna aztergai duen lan erreferentziazko bat. Bertan diotenez, XIX. mendetik aurrera, emakumeen bidegabeko izaera periferikoa eraikuntza sozial eta politiko —eta, beraz, ideologiko— baztertzaile baten ondorio da[4]. Artearen eta museoen historia gizonena da, eta gizonei

mesede egiten die emakumeen praktika artistikoen garrantzia minimizatzeak, horrela hobeto finkatzen baitute beren legitimitatea eta kide diren erakundeena. Griselda Pollockek, diziplinez haraindiko ikuspegi bat aldarrikatuz, artearen historia konpartimentuetan ez zatitzeko beharra azpimarratzen du, historia hori soziala bezainbat delako kulturala eta politikoa. Azkenik, zalantzan jarri du —bere kide estatubatuarrek baino lehen jarri ere— kolonizazioak eta deskolonizazioak, traumek eta immigrazioak diaspora ezberdinetako artisten ekoizpenean ondorerik izan dutenik, eta pluralean hitz egiten du feminismoaz. Emakume artistak munduko indar politiko bat dira berarentzat.

Lucy R. Lippardek Bigarren Olatuko mugimendu feministekin duen konpromisoa ezin da bereizi 1960ko hamarkadaren erdialdetik artearen esparru politikoan izan duenetik. 1937an jaio zen, New Yorken, eta 1969tik aurrera fronte guztietan jardun zuen borrokan, museoetako kultura-politika diskriminatzaileari aurre egiteko sortutako Art Workers Coalition elkartearen baitan gehienbat. 1970ean, Faith Ringgold, Poppy Johnson eta Brenda Millerrekin, Lippardek Ad Hoc Women's Art Committee sortu zuen. Taldeak manifestazioak antolatu zituen Whitney Museum-en atarian, erakusketetako eta bildumetako artisten artean emakumeak %50 eta emakume eta gizon afroamerikarrak %50 izatea aldarrikatuz. Lippardek, zeinak *Art International*en idazten baitzuen, eta 1966ko udazkenean, *Eccentric Abstraction* erakusketa antolatu baitzuen New Yorkeko Fischbach Gallery-n, artistek sortutako formen interpretazio sinbolikoen esanahiaz galdetzen zuen jada garai hartan. André Bretonek ezarritako arbitrariotasunetik aldenduz, honako hau idatzi zuen: "Metafora bere lotura subjektiboetatik askatzen da. Idealki, poltsa bat poltsa bat da aurrerago ere, eta ez da umetoki bihurtzen; hodi bat hodi bat da aurrerago ere, eta ez da sinbolo faliko bihurtzen; esferaerdi bat ere horixe besterik ez da, eta ez inola ere bular bat"[5]. Baieztapen horrek gerora hartuko zituen jarrera kritikoak eta feministak iragartzen ditu, jada generoaren irudikapen estereotipatuen aipamena egiten duenez gero. Lippardek, garai hartan Arte Kontzeptualaren ordezkaririk ezagunenetako bat zenak, *Twenty-Six Contemporary Women Artists* erakusketa antolatu zuen 1971ko apirilean, Aldrich Museum-en. "Ez dut 'emakumeen artea' delakoari buruzko ideia guztiz osaturik; are gehiago, halakorik baden ere ez dakit, baina sinetsita nago badela, agerikoa ez bada ere, sentsibilitate-ezberdintasun bat", adierazi zuen katalogoan[6]. 1976an aldizkari berri baten sorreran parte hartu zuen: *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* (1977–93), feminismoak blaitutako gizarte eta arraza gaiei buruzko ikuspegiak lehenetsi zituena. Zortzigarren zenbakia, 1979an argitaratua, "Third World Women: The Politics of Being Other" izenburua duena, "hirugarren mundua" terminoaren azpian politikoki biltzen diren artista eta intelektualei eskainia dago. Harentzat, gainerako kide feministentzat bezala, emakumeen lan artistikoei ikusgarritasuna ematea da lehentasuna[7]. Garrantzitsua da sorkuntzaren eta zabalkundearen arteko bitartekaritza-lan hori azpimarratzea. 1971n ere, gogorarazten digunez: "Askoz errazagoa da arrakasta lortzea arte-kritikari, erakusketa-komisario edo historialari gisa, emakume artista gisa baino, artegintza [gizarte patriarkalaren aldetik betiere] bigarren mailako jardueratzat hartzen delako"[8]. Horrekin, Lippardek modu adierazgarrian jakinarazten digu zein den emakume artistak artearen esparrutik kanpo utziak izatea dakarren puntu funtsezkoetako bat.

1971n, hau da, Lucy Lippardek erakusketa antolatu zuen urte berean, Linda Nochlinek (1931–2019) "Why Have There Been No Great Women Artists?" artikulu ospetsua argitaratu zuen *ArtNews* aldizkariaren urtarrileko zenbakian. Zenbaki berezi bat izan zen, "Women's Liberation, Woman Artists and Art History" izenekoa; azalean, Charlotte du Val d'Ognesen erretratu bat agertzen da, 1801ean Constance-Marie Charpentierrek margotua (Jacques-Louis Davidek margotua zela uste izan zen

denbora luzean). Zeharka, agerian geratzen dira emakumeen obrei eta haiek artearen historian duten lekuari datxezkien kontraesanak. Nochlinek bere artikuluaren lehen orrialdean bertan dioen bezala: "Artearen historiaz ari garela, mendebaldeko gizon zuriaren ikuspuntua, inkontzienteki arte-historialariaren *baleko* ikuspuntutzat onartua, agian desegokia da —eta izatez, hala da—, ez bakarrik moralari eta etikari dagozkion arrazoiengatik, edo elitismoari loturikoengatik, baizik eta baita arrazoi intelektual huts-hutsengatik ere"[9].

Hiru pertsona horiek abiatutako eraldaketa epistemologikoetan oinarrituta, hainbat gogoeta egin litezke. Adibidez, kolektibo terminoaren zentzua —funtsezkoa haientzat— berrikus genezakeen, eta Lippard aipatu, 1980an komunitate bateko kide izatearen garrantzia nola aldarrikatu zuen gogoraraziz ("*comm/unity*", "kom/unitate"). Edo abstrakzioaren inguruan ardaztu genezakeen planteamendua, hirurek aztertutako gai bat denez gero. Griselda Pollockek 2012an Helen Frankenthalerri buruz idatzitako heriotza-oharra eredugarri gertatu zen, korronte nagusiari jarraitzen dion artearen historiaren baitan emakume artista ikusezin bihurtu zela salatu zuelako: "Esango litzateke haren ibilbide luze eta emankorra miretsi dutenek ere ezin izan dutela gainditu 1960an Clement Greenberg kritikari itzal handikoak bere aspaldiko lagun sentimentala giltzapetu zuen hitzen kartzela hura"[10].

Garaien, narratiben, ahotsen eta konpromisoen arteko balizko oihartzunei ateak zabalik uzteko, ezinbesteko zaigu Nochlinen esaldi honen inguruan hausnartzea: "Gure galdera, 'Zergatik ez da emakume artista handirik egon?', zentzugabekeriaren eta hanka-sartzeen izeberg puntaren zati txiki-txiki bat besterik ez da[11]". Duela berrogeita hamar urte idatzi zuen hori; kontuak bere horretan dirau.

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Griselda Pollock, "La virtualite, l'esthetique, la difference des sexes et l'exposition, vers le musee feministe virtual", hemen: *elles@centrepompidou*, Catherine Grenier (zuz.), erak. kat., Paris, Editions du Centre Pompidou, 2009, 328. or. Femeninotasunaz, ikus baita ere: Griselda Pollock, "Difference et unite: le feminin et le planetaire", hemen: *Constellations subjectives: Pour une histoire féministe de l'art*, Marie-Laure Allain Bonilla, Emilie Blanc, Johanna Renard, Elvan Zabunyan eta Donnemarie-Dontilly egileak biltzen dituen antologia, Éditions iXe, 2020, 33–63. or.

2. Griselda Pollock, "Introduction", hemen: Catherine de Zegher, *Women's work Is Never Done: An Anthology*, Gand, MER Paper Kunsthalle, 2014, 15. or.

3. *Ibid.*

4. Griselda Pollock, Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981; gazt. ed.: *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (itzul.: Raquel Vazquez Ramil), Madril, Akal, 2021.

5. Lucy R. Lippard, "Eccentric Abstraction", *Changing, essays in art and criticism*, New York, Dutton, 1971, 110. or.

6. Erakusketa-katalogoaren testu berrargitaratua hemen: Lucy R. Lippard, "Prefaces to Catalogs of Three Women's Exhibitions", *The Pink Glass Swan: Selected Feminist Essays on Art*, New York, The New Press, 1995, 50–51. or.

7. Esan beharra dago emakume artistek, askotan, kritikari gizonik ez zegoelako edota zeudenek ezikusia egiten zietelako idazten zutela. Ikusi horretaz Elvan Zabunyan, "Écrire, disent-elles", hemen: *elles@centrepompidou*, *op. cit.*, 318– 21. or.

8. Lucy R. Lippard, "Prefaces to Catalogs of Three Women's Exhibitions", *op. cit.*, 52. or.

9. Linda Nochlin, "Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?", hemen: *Femmes, art et pouvoir*, Oristelle Bonisek ingelesetik itzulia, Nimes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, 202. or.

10. Griselda Pollock, "Helen Frankenthaler, 'Who loves her?' Remembering Helen Frankenthaler", *Art Monthly*, 354. zk., 2012ko martxoa, 36. or.

11. L. Nochlin, art. cit., 211. or.

HARMONY HAMMOND

1944, Chicago (IL, AEB)

1969an New Yorkera iritsi zenean, Harmony Hammondek uko egin zien 1960ko hamarkadaren amaierako Hard-Edge estiloko bere mihise monumentalei, tradizio minimalistaren aldeko bere atxikimendu hori kezka batetik sortutako mimetismo baten ondorio zela ohartuta. Kezka honetatik, hain zuzen: "Nire adineko beste emakume askorenak bezala, nire gaztetako lanak pertsonalak dira oso. Baina gauzen alderdi hori ezkutatzen ikasi dugu, beldur garelako gure lana ez dela aitortua edo aintzat hartua izango [...]"[1]. Ordutik aurrera, borroka feministan parte hartzen hasi zen —emakume artistei laguntzeko talde batekin bat eginez—, bai eta eskubide zibilen defentsan, gay eta lesbianen aldeko aktibismoan eta Vietnamgo Gerraren aurkako protestetan ere. 1972an, A.I.R. Gallery (Artists in Residence) arte galeriaren —emakumeek zuzendutako lehen arte-galeria kooperatiboaren— sortzaileetako bat izan zen, eta urtebete geroago bakarkako erakusketa bat aurkeztu zuen hantxe.

Bigarren olatu feministan egin zituen gogoetek eduki politikoz hornitu zuten bere obra. 1970ean, honakoa adierazi zuen: "Feminismoak isiltasuna hautsi du; eskaini zidan laguntza, intelektual eta sormenezkoa [...], oso baliagarria izan zait nire emakume esperientzian errotutako lana aurrera eramateko orduan"[2]. 1974an, hiru *Lurzorurako pieza* (*Floorpieces*) —koloretako oihal-zerrendez osatutako ehunezko lanak, pintura akrilikoz margotuak— jarri zituen ikusgai Nancy Hoffman Galleryko *A Woman's Group* erakusketan. Lan horien kategoria erabat zehaztugabe geratzen da, eskulturaren eta pinturaren artean, arte "noblearen" eta arte "herrikoiaren" artean. Lanok alfonbra itxura hartzen duten arren, artistak margolanen duintasuna eman zien, horma hutsen ondoan paratuta. Hammondek material pobre bat aukeratu zuen, esanahiz betea, baina eszena artistikoan nagusi ziren artistek baztertua zutena.

Ehungintzako oihal-soberakinez egindako "trapu" horiek emakumeentzat erreserbatutako unibertso bat ekartzen digute gogora: etxeko gelen dekorazioarena eta etxeko lanena. Artearen historiaren diskurtso hegemonikotik kanpo utzitako kulturetako artearekiko eta artisautzarekiko jakin-minak *rag rug* txirikordatze metodo tradizionala erabiltzera eraman zuen Hammond. Artistak tai jiaren —eta, ondoren, aikidoaren— praktikarekin ere lotu zituen bere *Lurzorurako piezak* haiek. Izan ere, borroka-arte horietan, "emakume indartsu gisa, zeu zara erdigunea, eta hortik abiatuta, beste emakume indartsu batzuekin harremanetan sartzen zara"[3]. Pieza horiek sortzeko, Hammondek, bere obraren erdian eseri, eta oihal-zerrendak txirikordatzen hasten zen bere gorputzaren inguruan, elkarloturik bizi ziren emakumeen metafora gisa. Lan-prozesu hori Lucy Lipparden *From the Center* (1976) saiakera feministen aitzindari dela esan daiteke. Izan ere, Lippardek Carl Andreren metalezko plantxei emandako erantzun ironiko bat ikusten zuen *Lurzorurako pieza* horietan. 1977an, Hammondek "Feminist Abstract Art: A Political Viewpoint" argitaratu zuen *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics* aldizkarian. Judy Chicagok bereziki babesten zuen espezifikotasun femeninoaren ideiaren aurka, Hammondek eduki politikoko abstrakzio feminista bat egon daitekeelako aukera defendatu zuen artikulu horretan. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Harmony Hammond, hemen: *Harmony Hammond: Ten Years, 1970–1980*, erak. kat., Minneapolis (MN), WARM: a women's collective art space and Glen Hanson Gallery, 1981, [3. or.].

2. H. Hammond, "Creating Feminist Works", *Creating Femnist Works: A Panel Discussion from The Scholar and The Feminist V*, New York, Barnd College Women's Center, 1978.

3. H. Hammond, hemen: *Harmony Hammond...*, *op. cit.*, [4. or.].

ZILIA SÁNCHEZ

1926, Habana (Kuba)

Habanako San Alejandro Arte Ederren Eskola Nazionalean ikasketak amaituta (1948), Zilia Sánchezek Keinu Abstrakzioan oinarritutako obra bat hasi zuen 1953an. Urtebete zen orduantxe Kuba Fulgencio Batistaren diktadura militarraren uztarpean zegoela. Abstrakzioa hizkuntza iraultzailea bihurtu zen, artistak Los Once (1953–1955) taldeko kideekin batera partekatu zuena. Loló Soldevilla artistak 1956an antolatutako *Pintura de hoy: Vanguardia de la Escuela de París* erakusketaren lehen kontaktu bat izan zuen abstrakzio geometrikoarekin, baina Sánchezek gertukoago sentitu izan zuen beti abstrakzio informala, 1957an eta 1966an Espainian egindako egonaldietan ezagutu zuenez geroztik.

1960an New Yorkera joan zen, abstrakziorako toxikoa zen testuinguru politiko batetik ihesi. Izan ere, berak praktikatzen zuen estiloa ez zen egokitzat hartzen ideologia iraultzailea transmititzeko. Pratt Graphic Art Centerren grabatuaren teknika menderatzen ikasi ahala, lankidetza asko egin zituen hainbat aldizkari, poeta eta idazlerekin. 1966tik aurrera, hizkuntza formal eta kolore urriko margolan sail bat egin zuen, eta "modulu infinituen" kontzeptua esploratu zuen; bere lanak hainbat modutara konfiguratzeko aukera eman zion berriro horrek.

Urte hartan bertan, minimalisten lanak aurkeztu ziren Jewish Museumeko *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* erakusketan, eta, Sanchez bat etorri zen haien ideietako batzuekin. Sánchezek, zeinak "mulata minimalista" deitzen baitzion bere buruari, bere filiazio abstraktu minimalista aitortu zuen, baina azpikoz gora jarri zituen estilo horren kodeak, gorputz-dimentsio nabarmen bat txertatuta. Haren mihise formadunak (*shaped canvas*), Kubako paisaien oroitzapenean inspiratuak, nabarmenki erotikoak dira: *Eros* (1976–88) eskulturak emakume gorputz baten kurbak iradokitzen ditu, edo maitasun-topaketa baten sentsualiatea. Sánchezek, bere lanei buruz hitz egitean, "gorputzak" zirela esaten zuen, "larruak" balira bezala zabaldutako mihiseak.

Borroka feministetan zuzenean parte hartu ez arren —1971n, New York utzita, San Juan de Puerto Ricon jarri zen bizitzen—, haren margolan sailetako askok emakume-heroismo hezigaitza dute ospatzen, haien izenburuek erakusten dutenez: *Troiarrak*, *Amazonak*, *Joana Arcekoa*, *Antigona*. 1971n, bere lanetako batek Dolores Pridaren "Women of the Hour: Cosmic Feminist Poetry" poema ilustratu zuen, *La Nueva Sangre* aldizkarian.

1984an, Puerto Ricoko Emakume Artisten Elkartea sortu zuen beste kide batzuekin batera. Sánchezen lana 1960ko eta 1970eko hamarkadetan aurkeztu zen Puerto Ricon, baina hainbat erakusketa egin zituen New Yorken ere (Zegri Galleryn 1966an, Sarduy Galleryn 1969an, INTAR Latin American Galleryn 1984an, eta Artists Spacen 2013an). 1970, 1984 eta 1985. urteetan, Solomon R. Guggenheim Museumek atzera bota zituen haren beka-eskariak. 2019an, bere lehen atzera begirakoa aurkeztu zuen, Washingtoneko Phillips Collectionek, eta merezitako ospea lortu zuen horrela, hirurogeita hamar urte baino gehiagoko ibilbide oparoaren ondoren. **Laure Chauvelot**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

HUGUETTE CALAND

1931, Beirut (Libano) – 2019, Beirut (Libano)

Huguette El-Khoury familia kosmopolita batean jaio eta hazi zen. Haren aita, Bechara El-Khoury, Libano independenteko (1943) lehen presidentea izan zen. Hogeita bat urte zituela, Paul Calandekin ezkondu zen, eta hiru seme-alaba izan zituzten. Hogeita hamahiru urteak beteak zituela, Arte Ederrak ikasten hasi zen, Beiruteko American Universityn. 1960ko hamarkadaren erdialdean, bere lehen margolana egin zuen, *Minbizi gorria* (1964), bere aita hil berriaren omenez. Beiruteko eszena artistikoak askatasun eta sormen handiko garaia bizi zuen, baina 1975eko gerra zibilak dena zapuztu zuen.

Calanden adiskide Helen Khal artista eta arte-kritikaria izan zen haren obrari buruz idatzi zuen lehen pertsona: kapitulu garrantzitsu bat eskaini zion bere *The Woman Artist in Lebanon* liburuan. Calandek bere lehen bakarkako erakusketa aurkeztu zuen orduan, Janine Rubeizen Dar al-Fan galerian. Ondoren, 1970ean, Parisera joan zen bizitzera, bakarrik, eta lanerako garai erabakigarri bati eman zion hasiera horrela.

Aurrerago, 1987an, Venicera (Los Angeles) joan zen. 1970eko hamarkadan, bere buruarengan konfiantza hartuta eta aurreko lotura guztietarik aske, *Gorputz zatiak* (*Bribes de corps*) saila hasi zuen: figurazioaren eta abstrakzioaren artean mugitzen diren gorputz-atalen irudi handituak margotu zituen, gorputzen biribilguneak, desira eta erotismoa goratzen zituztenak. Haragitik eta barne bulkada sakonenetatik zetorren abstrakzio horrek —Raoul-Jean Moulinek "gorputz abstrakzio" gisa definitzen zuenak— orobat goraipatzen zuen bizitzeko poza, Goliarda Sapienzak bere *L'Art de la joie* lanean gogora ekarritako harako bizipoz hura. Bere paletak, orduan, eztanda egin zuen koloretan, plazera eta atsegintasuna iradokitzen zuten kolore bizi ustekabekoetan. Gorputzaren zati bat ez beste guztia abstraitzea, bere gorpuzkera fisikoa menderatzeko modu bat ere bazen artistarentzat, pertsona lodia baitzen, bai eta emakumezko gorputz ideal baten irudikapena ekiditeko ere, aldi berean umore ukitu bat gehituz. Calandentzat, margotzeko ekintza bera ukipen sentsual moduko bat zen, gorputz bat laztantzearen parekoa.

Margolanak egiteaz gain, Calandek marrazkiak eta eskulturak ere egin zituen, eta ehunak diseinatu zituen, bere kaftan ospetsuak, bere gorputza askatzeko eta, aldi berean, beste sedukzio mota bat berreraikitzeko berak beretzat sortuak. Gorputzaren eta gorputzeko lerroen inguruan landu zituen bere piezak, eta lankidetza bat ere egin zuen Pierre Cardinekin, 1979an *Argia* (*Nour*) izeneko lanaren inguruan gauzatua.

Calanden lana, beraz, guztiz originala eta independentea da, are subertsiboa ere batzuetan, baina ez du probokazioa bilatzen. Artistak, baina, berandu jaso du —erakundeen aldetik gehienbat— egindako lanaren aitorpena. Haren alaba Brigittek, Janine Rubeiz galeristak bezala, ahalegin handia egin du begirada berri hori sustatzeko. Centre Pompidouk 2013an haren lan batzuk erosi izana, 2017ko Veneziako Bienalean haren marrazki erotikoak eta kaftanak ikusgai egon izana, eta 2019an Tate St Ivesek atzerabegirako bat eskaini izana, Anne Barlowk antolatuta, laguntza handikoak gertatu ziren artista berezi eta taburik gabeko hau luze eta zabal ezagutarazteko. **Christine Macel**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

TRISHA BROWN

1936, Aberdeen (DC, AEB) – 2017, San Antonio (TX, AEB)

Trisha Brown dantzari, koreografo eta artista plastikoa dantza postmodernoaren (*post-modern dance*) aitzindarietako bat da, "inprobisazio egituratuen" inguruan eraiki zuen dantza modu jarraituagatik eta gihar-askapenaren teknikan [release] oinarri hartzen zuten gorputz-mugimendu arinengatik ezaguna. 1960tik aurrera, Halprinen tailerretan parte hartu zuen, Mendebaldeko Kostaldean, eta, 1961ean, New Yorken, Robert E. Dunnen konposizio-tailerrean —John Cagek indeterminazioaz emandako irakaspenetan inspiratutako tailer bat zen—. "Banekien egituraren inguruan egin nahi nuela lan, egiturak edukian zer neurritan eragiten duen jakiteko, besteak beste[1].

Geroago, estutu bat eman diot ikuspegi horri, zer prozedura eta zer erabaki hartu erabakitzen lagunduko zidaten egitura-bitartekoak bilatuz", esan zuen artistak, bere burua "abstrakzioaren lokomotor" gisa definitzen zuenak. 1962an, Judson Dance Theater dantza taldearen sorreran parte hartu zuen, Judson Churchek bultzatutako ekimen-programa aurrerakoiaren barruan. Espazio hartan, dantza postmodernoa giro demokratiko batean gauzatzen zen, determinismo oro arbuiatzen eta praktikak gurutzatzen zituzten emakumeek gidatuta. 1970ean, Trisha Brownek bere konpainia sortu zuen, emakumez bakarrik osatua denbora askoan, eta Grand Union inprobisazio taldean parte hartu zuen. Garai hartakoak ditu bere *Obra goiztiarrak* (*Early Works*) ospetsuak, agertokitik kanpora ateratzen eta espazio alternatibo eta naturaletan antzezten zirenak, arte minimalistatik sortutako mugimendu sinple eta errepikatuak baliatuta.

Grabitatea bera birdefinitu zuen SoHoko teilatu, horma eta fatxadetan aurkeztu zituen *Ekipamendu piezak* (*Equipment Pieces*) zirelakoekin. *Matematiko* (*Mathematical*) izeneko zikloarekin —1971n hasia, *Metaketa* (*Accumulation*) lanarekin—, mugimendu browniarra bereizten duten atzera-aurreren etengabeko sorkuntza-prozesua ezagutarazi zuen. 1976an, *Locus* lanarekin, Trisha Brownek agerian utzi zuen marrazkiak haren sormen-prozesuan jokatzen zuen papera, mugimenduaren sorkuntza eta espazializazioa antolatzeko diagrama bat, "partitura" bat, aurkeztuta.

2002an performance bat egin zuen, *Marrazki bat da* (*It's a Draw*) izenburukoa, lurrean jarritako paper orri baten gainean, oinetako behatzekin edo eskuetako hatzekin eusten zituen ikatz-ziriak erabiliz: gorputz osoak hartzen zuen parte dantzariaren hara-hona erregistratzen zuen hiru dimentsioko marrazki batean. 1979ko *Amu izoztuta* (*Glacial Decoy*) delakoarekin, Robert Rauschenbergekin elkarlanean egindako sorkuntzek abstrakzio sentsual bihurtzen segitzen zuten gorputz dantzaria. *Newark* (1987) izeneko koreografiarekin, Donald Judden dekoratu baten aurrean, bere ikerketa formal geometrikoak eszenaratu zituen, eta aurrera jarraitu zuen generoaren dekonstrukzioarekin: emakume dantzariek gizonezkoak gidatzen zituzten, berak Steve Paxton gidatu zuen bezala 1963ko *Argi beheratze* (*Lightfall*) lanean. **Isabelle Danto**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Trisha Brown, hemen: Pieter T'Jonck, "Entretien avec Trisha Brown", *Danse et architecture, Nouvelles de danse*, 42–43. zk., 2001eko udaberria, 138. or.

IRENE CHOU

1924, Shanghai (Txina) – 2011, Brisbane (Australia)

Irene Chou margolari Hong Kongeko New Ink Painting mugimenduko artista nagusietako bat izan zen. Estilo abstraktu dinamiko baten jabe, Txinako tintaz margotzeko modu berriak asmatu zituen. Paisaia metaforiko tradizionalak eta trazu kodetuak alde batera utzita, lengoaia pertsonal bat sortu zuen, lerro kaligrafiatuetatik eta forma biomorfikoetatik abiatuta. Hiztegi bisual berezi horrek Txinako pintura tradizionalean apenas landutako gaiak esploratu zituen, emakumeen esperientzia biologikoari, giza psikologiaren konplexutasunari eta kosmosaren bikaintasunari lotutakoak. Berezitasun kultural ororen gainetik nonahiko giza kondizioari datxezkion gai horiek artista garrantzitsuenetako bat bihurtu zuten Chou, XX. mendean Txinako tintaz egindako pinturaren abstrakzioaren bidez berrikuntzarekin konprometituta zeuden emakume artisten artean.

1949an, Txina kontinentaleko ezegonkortasun politikotik ihesi joandako beste herrikide asko bezala, Chou ere Hong Kongera erbesteratu zen, hiria —britainiarren inperio kolonialaren agindupean garai hartan— kultur goraldi zirraragarri baten epizentro bihurtzeko zorian zegoen une batean, Ekialdearen eta Mendebaldearen arteko gerraosteko bidegurutzean. Irene Chouk fauna eta flora tintaz eta kolorez margotzeko tokiko estiloa bereganatu zuen Lingnan Eskolan, surrealismoa, espresionismo abstraktua eta mendebaldeko artearen teoriak atzerriko argitalpenen bidez ezagutu aurretik. Kulturen konbergentzia hori energia-iturri sortzaile bihurtuta, ordura arteko bizi-esperientzia —Shanghaiko atzerriko kontzentsioetan igarotako haurtzaroak, gerra-urteetako migrazioek, ezkontzak eta amatasunak markatua— irudi bidez azaltzea erabaki zuen Chouk. 1960ko hamarkadan, bere aholkulari eta New Ink mugimenduaren aitzindari Lui Shou Kwan (1905–1998) margolariak tintazko pinturak abstrakziorako zuen potentziala ezagutarazi ziolarik, erritmoa eta mugimendua lerro bidez adierazteko aukerak aztertzen hasi zen Chou. Hala, sexuaren, haurdunaldiaren, erditzearen eta introspekzioaren mekanismoak gogorarazten dituzten forma biomorfiko jariakorrak irudikatuz adierazi zituen ikerketa horien ondorioak. Bere unibertso psikologikoaren irudikapenean, esferaren motiboaren aldeko hautua egin zuen Chouk.

1991n, iktus larri bat izan zuen, bere karrera ia bertan behera uztera behartu zuena, baina bere onera etortzea lortu zuen, qigong delakoaren praktikari esker (gorputz-energiaren zirkulazioa bizkortzen duen txinatar gimnasia modu antzinako bat da qijong). Gimnastika ariketa horien artean egin behar izaten zituen meditazio-aldi luzeek sorkuntza kosmikoarekiko eta Txinako filosofia metafisikoekiko interesa piztu zioten berriz ere. Australiara emigratu ondoren, Chouk berriz heldu zion margolaritzari, eta tamaina handiko lanak egin zituen, trazu zirkular indartsuak eta tinta-joko desinhibituak zerabiltzan teknika bat (berak asmatua) baliatuta: *impact structural stroke* (inpaktuzko trazu estrukturala). Tinta mugimendu katartiko batez proiektatzean zetzan teknika horrek zorizko elementu bat sarrarazten zuen sorkuntza-lanean. Chouren *Unibertsoko pinturak* (*Universe Paintings*) izeneko heldutasuneko lanak Txinako tintaren eta pintzelaren plastikotasunari loturik daude ezinbestean. Keinu-abstrakziozko obra horietan bat etorrarazten dira egitura eta espontaneotasuna subjektibotasunaren eta bizitzaren makrokosmosaren arteko harmonia espiritualaren bilaketan. **Joyce Hei-ting Wong**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

APY ART CENTRE COLLECTIVE

Wawiriya Burton, Nyurpaya Kaika, Tjimpayi Presley, Naomi Kantjuriny, Angkaliya Eadie Curtis, Nyunmiti Burton, Tjungkara Ken, Tingila Young, Sylvia Ken, Wipana Jimmy, Mary Pan, Maringka Baker, Alison Milyka Carroll, Carlene Thompson, Mona Mitakiki, Iluwanti Ken, Panjiti Lewis, Tuppy Goodwin, Puna Yanima, Julie Yaltangki, Barbara Moore, Sharon Adamson, Paniny Mick, Betty Muffler, Nellie Coulthardt, Ingrid Treacle, Meredith Treacle, Anyupa Treacle, Madeline Curley, Imatjala Curley, Tjangali George, Elizabeth Dunn, Teresa Baker, Kani Patricia Tunkin.

APY siglak "Anangu Pitjantjatjara Yankunytjatjara"-ren akronimo dira, Australiako hegoaldeko hiru estatutan (Hego Australia, Ipar Lurraldea eta Mendebaldeko Australia) bizi diren hainbat aborigen talde biltzen dituen erakundearena. Komunitate horietako artistek (Amata, Fregon, Mimili, Indulkana, Pukatja, Nyapari, Kalka) zazpi arte-zentro eratu dituzte bertan, APY Art Centre Collective izeneko federazioan elkartuta.

Australiako erdialdeko beste talde artistiko askok bezala, talde honek ere emakumeak eta gizonak biltzen ditu bere baitan. APY taldeak pintura du adierazpide nagusia, baina autore batzuek praktika berritzaileak burutu dituzte, hala nola instalazio monumentalak (horiek gizonen gain daude); emakume batzuek, berriz, saskigintza, ehungintza eta eskultura bidez landutako konfigurazioak sortu dituzte.

APYren lanak Dreamingarekin lotuta daude, hau da, naturaz gaindiko izakiek gauzen, sorkarien eta paisaien sorreran duten parte-hartzearekin. Haien existentzia errituale, kontakizun mitologikoei edo irudigintza figuratiboari esker geratzen da memorian grabatuta. Irudigintza horrek arau zorrotzak bete behar ditu, eta artistek zeinek bere taldeari loturiko izakiak edo lekuak baino ezin dituzte irudikatu.

Urtean behin, APYko gizonek talde-pintura handi bat egiten dute elkarrekin. Hala, lanean parte hartzen duten gizabanakoekin eta aipatu antzinako kontakizunei loturiko lurraldeekin zerikusia duten gai mitologikoak agerrarazten dituzte pinturan. Emakumeek ere beren obra kolektiboak eginez erantzun diete gizonen ekimenari[1].

Emakumeen legea bizirik dago gure lurretan (*Nganampa mantangka minyma tjutaku Tjukurpa ngaranyi alatjitu*, 2018)[2] margolana arbasoengandik jasotako jakintza baten jabe ziren emakumeen bilera baten ondoren egin zen. Emakume horiek, gainera, harro agertu zituzten beren medikuntza-ezagutzak ere, farmakopearen, botanikaren eta lurraldearen ezagutza sakona zutela agerian jarriz. Emakumeen aldetik gizonarenak bezain lan ikusgarriak egiteko borondatea ikus daiteke ahalegin horretan, bai eta funtsezko mitoak (kasu honetan, Zazpi ahizpak[3] izenekoa) transkribatzeko duten ahalmena ere.

APYren pinturak, beraz, abstraktuak iruditu dakizkioke alor horretan oso jantzita ez dagoenari, baina sistema kodetu bat islatzen dute berez, non espazioko posizioak eta ikurrak kartografia-sistema baten (pinturek izaki mitologikoek sortutako espazioen geografia irudikatzen dute) eta hizkuntza-sistema baten (formak kode baten moduan aurkezten dira irakurgai) arteko gurutzaketa bezala interpreta daitezkeen. Ildo horretan, lan horiek arte modernoaren jatorriaren inguruko eztabaidetan beti agertzen den —mendebaldean, behintzat— abstrakzio/figurazio dikotomiatik kanpo geratzen dira, eta aldi berean dira sistema abstraktu bat (kodeetara jotzen baitute: ikur bakoitzak beste errealitate bat adierazten du) eta errealitatea irudikatzeko sistema bat; izan ere, paisaia, haren historia eta berekin dakartzan gizarte-mailaketak (talde totemikoak eta klanak) esplizituki irudikatuta agertzen dira haietan.
Nicolas Garnier

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. APY Art Centre Collective taldea 2016an sortu zen, eta 1990eko hamarkadatik aurrera sortutako arte-zentroak hartzen ditu barnean. Emakumeek zein gizonek egindako margolan erraldoi horiek APY Art Centre Collective sortu zen garaikoak dira.

2. Izenburua pitjantjatjara hizkuntzan dago. Hitz nagusia Tjukurpa da: lurrari erreferentzia egiten dion hitz bat da, baina barne hartzen ditu lurrarekin zerikusia duten tradizioak, mitoak (*Dreaming*) eta gizarte arauak ere.

3. Zazpi ahizpen mitoa (pleiadeen konstelazioa edo *Kungkarangalpa*, pitjantjatjara hizkuntzan) oso ezaguna dute aborigen taldeek. Aldera ugari ditu, eta hainbat toki sakraturen sorrera du kontagai.

TANIA MOURAUD

1942, Paris (Frantzia)

Ingalaterran ikasketak egin (1957–59) eta Düsseldorfen urte batzuk igaro ondoren (1959–64) margotu zituen bere lehen mihiseak Tania Mouraudek. Margolaritzari eskainitako denboraldi hori 1969an amaitu zuen, koadroen erreketa sinboliko batekin. Parisen bizitzen jarrita, koadro abstraktu, inguratzaile eta sentsorial gisa sortutako iniziazio-gelak sortu zituen gero. Aurrerago, 1970eko hamarkadaren hasieran, pertzepzioaren mekanismoez, filosofia analitikoaz eta hizkuntzalaritzaz interesatu zen. Haren obra kontzeptualek zalantzan jartzen zuten irudia, testua eta identitatea, hala nola *Nire gorputzak* (*My Bodies*) eta *Jendeak Tania Mouraud esaten dit* (*People call me Tania Mouraud*) izeneko argazki-testuetan. 1977an bere lehen *Performancea hirian 1. zk.* (*City Performance no. 1*) egin zuen, eta konnotazio anti-kontsumista eta politikoko "NI" juntagailuarekin tapizatu zituen Frantziako hiriburuko fatxadak.

1980ko hamarkadaren amaieratik aurrerako *Horma pinturak* (*Wall Paintings*) lanetan bertikalki luzatu zituen hitz edo adierazpen baten letrak, espazio publikoko formatu monumentaletan zabalduta, irakurtezinak bihurtzeraino. "I have a dream" [Badut amets bat] edo "Woman is beautiful" [Emakumea ederra da] leloak deformatu zituen bereziki. Bigarren hori, adibidez, 1976tik irakasle diharduen Tourcoingeko Arte Ederren Eskolaren fatxadan paratu zuen, 1992an.

Segida eman zien lan horiei 2017 eta 2020 urteen artean ere, *Hitz nahasiak* (*Mots mélés*) sailean, automobiletarako pintura aluminiozko txapa gainean erabilita. Lan horietan, hitza, muturreko mailaraino abstraitua, geometriarik oinarrizkoenera murriztuta geratzen zen. Mouraudek aurrera jarraitu zuen ikerketa tipografiko horiekin 1988 eta 1992 artean, *Botere beltza* (*Black Power*) eta *Kontinente beltza* (*Black Continent*) sailen bidez. Mihise formadun (*shaped canvas*) horietan, monokromo beltzean kamuflatutako hitzak bereizezinak bihurtzen ziren.

Pintura abstrakturako itzulera horrek, bere azken mihiseak egin eta hogei urtera, 1994an izan zuen jarraipena, *Dekoraziotik kondekoraziora* (*De la Décoration à la Décoration*) sailari ekin zionean: zerrenda kromatikoz margotutako tiradera batzuk ziren, zurezkoak, erakusgai jarritako herrialdeko ohorezko kondekorazio zibil edo militarren koloreak hartzen zituztenak.

Bi urte geroagoko aldaera batek, fatxadan sakabanatuta ez, baizik eta behealdean lerrokatuta aurkeztu zituen erliebe piktoriko horiek, apaingarrizko plinto baten gisa, halako moduan non begirada apaltzera behar zuen obrari begira zegoena. Obra zintzilikatzeko moduak, bestalde, gogora ekartzen du emakumeek XX. mendean zehar jasan duten errepresioa, eta tradizioz gizonek erabili izan duten unibertso bat —gerra, nazionalismoa, baina baita artea, jenialtasuna eta sorkuntza ere— bereganatzen eta azpizkoz goratzen duen prozedura konprometitu baten gai errepikatu gisa agertzen da. Mouraudek modu erabakigarrian lagundu zion horrela abstrakzioaren historiari, formal hutsa izateari utzi baitzion, irismen historiko, sozial eta politiko batez aberastuta.

Lucy Lippard arte-kritikari estatubatuarrak berehala ulertu zuen Mouraden konpromisoa eta jokabidea: “Mouraud feminista sutsua da. Hala ere, duela urtebete inguru, Europan emakumeen artea kokatzen deneko testuinguruaren erreakzio gisa, alde batera utzi ditu emakume gaiak, kontzeptuaren mesedetan [...]”, idatzi zuen 1976ean[1]. **Roxane Ilias**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Lucy Lippard, “The Pains and Pleasures of Rebirth: Women’s Body Art”, *Art in America,* 64. libk., 1976, 36. or., frantsesez hemen: Hélène Guenin, Éodie Stroecken, “Tania Mouraud de A à ...”, hemen: *Tania Mouraud: une rétrospective*, erak. kat., Metz, Centre Pompidou-Metz, 2015, 14. or.

JESSICA STOCKHOLDER

1959, Seattle (WA, Estatu Batuak)

Gaztetan, Vancouverren, Jessica Stockholderrek marrazketa ikasi zuen lan elkarreragileak egiten zituen Mory Bawden eskultorearekin. 1980ko hamarkadaren lehen erdian, lehenik pintura eta ondoren eskultura ikasi zuen, Yaleko Unibertsitatean (New Haven), Columbia Britainiarreko Unibertsitatean ibili ondoren. 1983an, bere poetikaren ezaugarri nagusiak biltzen zituen instalazio bat egin zuen Vancouverreko etxe bateko garajeko teilatuaren gainean eta fatxadan. Armairu bateko ate bat, koltxoi bat eta soropil artifizial zati bat baliatuta, eta sare metalikoko biribilki bat hartuta, margolaritzari buruzko ikuskera zabalago baten aldeko proposamena egin zuen, bai materialei dagokienez, bai espazioari dagokionez.

1980ko hamarkadaren erdialdetik aurrera, tamaina handiko instalazioak egiten hasi zen, izugarrizko objektu pila erabilita espazio oso zabaletan. Hala, 2002an, Düsseldorfeko K20 museoan, beste sorkuntza askoren artean aukeratutako obrak, jendea dozenaka metrotan zehar paseatzera gonbidatzen zuenak, osagai hauek zituen: aldamioak, moketa, pintura, linolioa, zenbait lanpara, lau sofa, kanpin-denda bat, plastikozko frutak, benetako laranjak eta limoiak, Gabonetako apaingarriak, puxikak, kutxak, mahaiak eta eraikuntza-materiala. Margolaritza espazioak eta objektuak irudikatzean datzan jarduera bat izan da beti, baina Stockholderrek espazioan zehar banatutako objektuekin margotzen du, eta praktika horrek obraren eta haren kokapenaren arteko muga zalantzan jartzera garamatza.

Era berean, begirada mota desberdinak saiatzera bultzatzen gaitu: ikuspegi orokor bat eta xehetasunezko beste bat; eta, batez ere, foku-punturik gabeko ikuspegi bat. *Begirada pausatu* (*Set Eyes On*, 2015) bezalako lan batek agerian jartzen du, bai izenburuaren bidez, bai konposizioaren bidez (zintzilikatutako objektuak, lurrean jarritako beste batzuk, azpian dagoena argitzen duten lanparak, gainetik dagoena islatzen duten ispiluak), artistak irrikaz bilatzen duen "begiradaren benetako iraultza" hori.

Stockholderrek —Chicagoko Unibertsitatean dihardu irakasle— honela idatzi du: "Nire lanek adimenaren eta emozioen barneko espazioari koherentzia emateko aukera ematen dute, eta horri esker, emozioen eta pentsamenduen izaera abstraktu eta materiagabearekin esperimenta dezakegu aldi batez, kanpokotasun eta gauzapen material batean"[1]. Horregatik, zera zehazten du: "Ez dakit ziur nire lana abstraktua den, baina abstrakzioaz diharduela esango nuke". Eta zera gehitzen du ondoren: "Gure pentsamenduaren izaera bizi garen munduaren izaerak mugatuta dago, eta gure munduetako bakoitzaren izaera gure identitateak —sexuak barne— zehaztuta dago neurri batean[2]. **Michel Gauthier**

[Itzulpena: Rosetta Testu-Zerbitzuak, SL]

Oharrak

1. Jessica Stocklholder, "My Work", in: https://jessicastockholder.info/about/.
2. Egileari bidalitako posta elektronikoa, 2020ko ekainaren 16koa.