

Ruth Asawa

Atzerabegirakoa

GUGGENHEIM BILBAO

IKUSTEA EGITEA DA: RUTH ASAWAREN PRAKTIKA ALDEANIZTUNA ULERTZEKO GIDA ..	3
LEKU BAT MAHAIAREN BUELTAN: RUTH ASAWAREN ETXEAN	16
ABIAPUNTUAK: RUTH ASAWAK TAMARIND ESTUDIOAN EGINDAKO LITOGRAFIAK, 1965	25
KRONOLOGIA	34

IKUSTEA EGITEA DA: RUTH ASAWAREN PRAKTIKA ALDEANIZTUNA ULERTZEKO GIDA

CARA MANES

Nola ikusi, hala egiten dugu; nola egin, halakoak gara.

—RUTH ASAWA, 1946

Ruth Asawak alanbre kiribilduz egindako eskultura zintzilikariek arretaz begiratzea saritzen dute, lirainak, abstraktuak, simetrikoak eta sigi-sagatsuak direnez gero. Ukimenari ere atsegin ematen diote: gorputzaren neurrikoak dira, ukigarriak, itzala ematen dute, malguak dira eta etengabe aldatzen dira. Alanbre industrialez egindako eskulturak dira, eta artisautza-tradizioari ikasitako moduan kiribilduta eta lotuta daude¹; materialei eta teknikari dagokienez, mundu errealarari dagozkio. Saski bat bezain malguak dira, arkatzez egindako marra bezain finak, sare bat bezain lasaiak, hesi bat bezain sendoak, txori hegalaria bezain orekatuak. Margolan baten keinua dute, akuarela baten jariakortasuna, eltxo-sareak bezain zabalik daude, muntaketa kateak bezain errepikakorrak dira, punten gainean orekan den dantzaria bezain ezegonkor daude. Objektu bati gauza horiek denak aldi berean izateko zeregina ezartzen diote Asawaren obrek, eta horiek ikusi eta horiekin zerbait egiteko erronka jotzen digute guri.

Eskulturatzat jo daitekeenaren parametroak tenkatzen dituzte artelan horiek. Erreparatu, adibidez, *Titulurik gabea* (S.114) [*Untitled* (S.114)] (ca. 1958) lanari. Sei lobulu bereizik osatzen dute, zeinek bere forma duela, eta XX. mendearen erdialdean hasi eta berrogeita hamar urtetik gorako epean modu jarraituan landutako artelan-multzoaren parte da: “formaren baitako forma jarraitua” deritzo sail horri. Alanbre kiribilduzko hainbat sare-geruzak trinkotasuna sortzen dute zenbait lobulutan, eta eskulturaren goialdean beren kasa dauden bi esferek efektu hori areagotzen dute. Artelanaren azalerak elkarren baitan sartzen dira, eta barnekotasun- eta kanpokotasun-rolak aldatzen dituzte. Eskulturaren punturik baxuenean, barruko geruza bere baitan tolesten da, eta, hala, beste forma bat hartuta, kanpoalde bilakatzen da bere buruarentzat eta gainean duen lobuluarentzat; eta horretan bat egiten du beheko azalarekin. Hasiera bat eta bukaera bat da.

Asawak alanbre kiribilduz egindako beste eskultura ugari bezala, *Titulurik gabea* (S.114) objektu bat da, baina berebat da irudi bat, azalera bat eta unibertso bat. Barrualdea du kanpoalde, eta alderantziz. Mugarik gabe izan baden azalera bat definitzen dute haren alanbrezko kiribilek. Forma erabat simetriko, orekatu eta zehatza badu ere, berezkoa du ezegonkortasuna ere; bere burua bilakatzeaz dago beti. Partez baino ezin dugu hauteman; ezinezkoa da haren baitan barneratzea —ezta barrua erabat ikustea ere—, nahiz eta barrualdea tarteka ikusteko aukerak bestelakorik iradoki. Bolumena zedarrizten du, baina ez du hartzen; inguruko espazioarekiko iragazkor eta abegikor dirau. Bere konposizio estrategia errepikakorrari eutsita, infinitua hartzeko potentziala du.

Titulurik gabea (S.114) bezalako eskultura bat erronka amaigabea da zentzumenentzat eta gogamenarentzat. Zenbat geruza, zenbat lobulu? Non hasten da? Nola hazi da? Haren parteen batura da, eta batura baten parte: hau da, Ruth Asawa artista, hezitzaile eta komunitate-eratzailaren obra hedakorren parte. Sei hamarkada hartu zituen ibilbidean zehar, ezin konta ahala eskultura, marrazki, margolan, lamina, paper-toles eta ariketa pedagogiko sortu zituen; hain zuzen, lan-multzo horrek ondo asko adierazten du bizi osoa eman zuela formaren, keinuaren, errepikapenaren, espazioaren eta mugimenduaren aukerak arakatzeko. *Titulurik gabea* (S.114) lanak pertzepzioari eta kognizioari egindako erronketako asko Asawaren praktika integratu osoan barrena zabaltzen dira; honela deskribatu zuen artistak bere jarduna: “margolanarekin edo eskulturarekin bakarrik ez, baizik eta zera osoarekin, egintza edo ekintza osoarekin arduratzea”². Segidan datozen hitzek sortzearen ekintzaz gaindi —hau da, egintzatik eta egintzari begiratzeaz gaindi— existitzen den hori arakatzeko saiakera jasotzen dute; behaketa dute oinarri, eta tresna sorta bat eskaini nahi lukete, begiratzen laguntzeko.

MUGIMENDUA

Asawa Hego Kalifornian jaio zen 1926ean. Japoniatik etorritako laborari-familiaren zazpi seme-alabetako bat izan zen, eta haurtzaroan ia etengabe aritu zen lurra lantzen eta etxeko lanak egiten, eskolara joan aurretik eta ondoren. Berak esan zuenez, atsedean momentuetan, “Formak marrazten genituen lurrean, zaldiek tiratutako baserri-lanabesetatik oinak zintzilik genituela. Ezin konta ahala harea erloju formako marrazki egiten genituen; orain ikusten dut horietan direla formen baitako formak kakorrazteaz jositako alanbrezko eskulturetan”³. Igandetan, Asawak eta bere anai-arrebek japoniera ikasten zuten, kaligrafia barne: “Hari [pintzelari] zuzen eusten irakasten ziguten. Gero hura jaso eta lurreratu beharra zen. Gora eta beheara egin behar zuen, gora eta beheara. Pintzelkada bakoitza aurrekoari lotzen zaio. Dantza baten antzekoa zen. Jaso zure oinak eta jaso zure eskuak. Kurba biribil hau landu behar duzu, hurrengo pintzelkada bilakatu dadin”⁴. Haurra zela, bere artegintza-praktikaren ardatza izango ziren material eta jardunbideekin loturak sortzen ari zen Asawa dagoeneko.

1942an, Ameriketako Estatu Batuetako gobernuak giltzaperatu zituen Asawa nerabea eta bere familia⁵. 1943an askatu ostean, arte ikasketak egin zituen Milwaukeen, irakasle bilakatzeko esperantzan, baina 1946an jakin zuenean, bere arraza zela-eta, ezin izango zuela sekula irakasle titulua eskuratu, Black Mountain College arte eskola esperimentalean eman zuen izena, Ipar Carolinan. Black Mountainen eman zuen denboran (1946–49), marrazketa, kolore, diseinu, matematika, filosofia, musika eta, modu esanguratsuan, dantza eskoletara joan zen Asawa. Merce Cunninghamekin ikasi zuen 1948ko udan, eta, gero, Elizabeth Schmitt Jennerjahn izan zuen irakasle, zeina Asawaren Milwaukeeko lagun min Elaine Schmitten ahizpa baitzen. Bai Cunningham, bai Jennerjahn ere, Martha Grahamekin trebatuak ziren New Yorken (Cunningham bakarlarria izan zen haren konpainian luzaz), eta biei ala biei interesatzen zitzairen mugimenduaren izaera arrunta. “Erabat oinarrizkoak ziren gauzak” zituen Jennerjahnek arreta gune: argiaren, soinuaren eta mugimenduen arteko harremana, inongo narratibarik gabe⁶. Asawak gogo biziz heldu zion dantzari, eta une hartan ikaskide eta handik gutxira senar izango zuen Albert Lanierri zera idatzi zion 1948an, dantzatzen zuela “egunero; dantza da poza, irrika, negarra, barrea, dena. [...] Gorputz ernea (ez atezua) isil-isilik egon daiteke, eta aktibo egon inolako mugimendurik gabe”⁷.

Dantzak, praktika gorpuztua den heinean, eragin sakona izan zuen bere artean. “Ikusten ez ditugun muskuluek hasten dute mugimendua” esan zuen Asawak, eta gehitu zuen: “zentrotik datorren energiak eskuen mugimenduari eragiten dio”⁸. Eguneroko dantza-ariketetan bizitako errebelazioek — gorputza espazioarekin elkar eraginean jartzea, gelditasunean mugimendua aurkitzea, energiaren iturburua zentroan aurkitu eta kanporantz bideratzea— eragin zuzena izan zuten Asawaren margolan eta marrazki sorta batean; hain zuzen, Black Mountainen eman zuen azken urtean zertu zuen lan hori, eta bertan, “dantzaria” bloke gisa eta isolamenduan irudikatzen zuen. Figurak berdearen gainean (BMC.130) [Figures on Green (BMC.130)] pinturan, esaterako —zeina publiko zabalaren aurrean erakutsi zen Asawaren estreinako lana izan baitzen, 1948ko udan⁹—, zortzi “figura” daude lausotutako hondo berdean flotean. Horietako bakoitza kolore bakarrekoa da eta ozta dakar gogora zortziaren figura: bi atalak eraztun irekiak dira, eta goiko eraztunak inguratu egiten du triangeluarra den buru bat. Figura gorria goiko atalaren barrualdetik sortu dela dirudi: “buruaren” goialdetik hasi, “gerri” estuan behera egin, *en couronne* jarreran dauden besoetan gora kurbatu, zeinak ozta-ozta ez baitute zirkulua osatzen, eta gero atzera tolesten da *en plié* dauden hanketaraino. Barrutik kanpora lanean ari den Asawa aurki dezakegu hemen: bolumena zedarrizten du, espazio negatiboa formaren beraren baitan bilduta. Eta, haurra zeneko oroitzapenen oihartzun gisa, berebat ikus dezakegu nola arakutzen dituen formaren eta mugimenduaren arteko loturak.

JARRAITUTASUNA

Black Mountainen dantzarekin izandako lotura sakonak, eta barrualdearen eta kanpoaldearen arteko harreman integratua osoki adierazteko desirak akuilatuta, XX. mendeko eskultura abstraktuari egindako ekarpenik garrantzitsuena izango zena garatu zuen Asawak 1950eko hamarkadaren hasieran: formaren baitako forma jarraitua. Berrikuntza horren oinarrian daude Black Mountainen egin zituen saski formak eta “dantzariak”; hain zuzen, horren ildotik, paper gainean egindako obra multzo bat heldu zen gero, eta, azkenean, artistaren RAL Inc. enpresaren logoa izango zenaren bertsio grafiko estilizatu bat egin zuen. Forma hori marrazteko prozesua aski sinplea da: lehenengo, lerro batek zirkulu ireki bat definitzen du, gero atzera tolesten da bere baitan beste zirkulu ireki bat definitzeko, zeinaren irekidura kontrakoa baita, eta abar. Modularra eta esponentzialki aldagarria da, lerro kurbatu berri bakoitzak figura eta oinarria definitzen baititu. Baina lehenengo kurban positiboa dena negatibo bihurtzen da bigarrenean, eta horren ondorio den formak biak hartzen ditu bere baitan. Hiru dimentsiotara eramanda, alanbre kiribilduzko lerro bat tolestu, kurbatu eta bere buruari lotzen zaio berriz, esfera ireki bat osatzeko, eta gero beste esfera ireki bat eratzen du lehenengoaren inguruan, zeinaren irekidura kontrako aldean baita, eta abar. Lanketa horren ondoriozko bolumena alanbrezko azalera jarraituek osatzen dute, eta bi funtzio betetzen dituzte aldi berean: bere baitan airea duen kanpoalde bat eta bi geruzen arteko aire-kanal baten barrualde bat dira. Itxuraz argia den metodo horren bitartez, Asawak zera proposatzen zuen: ikusle baten, arte objektu baten eta biak hartzen dituen espazioaren arteko harremanak berbideratzea.

1952an “formaren baitako forma jarraitua” esapidea beretu zuenean¹⁰, dagoeneko sortzen hasia zen formak izendatzeaz gain, berebat taxutu zuen bere proiektu osoarentzako manifestu moduko bat, eta jarraitutasuna bere lanaren zehar-lurretzat nabarmendu zuen, teknikak teknika eta garaiak garai. Adierarik oinarrikoenean, jarraitutasunak erregularitasuna ematen du aditzera, eta, denborarekin, Asawak gero eta modu metodikoagoan heldu zien bere alanbre kiribilduzko eskulturei, bere hizkuntza bisuala gero eta gehiago finkatu ahala. Amaren obraren inguruko ezagutza sakona duten Aiko Cuneo artistak eta Addie Lanier hezitzaileak besoz beso egin zuten lan Tamara Schenkenberg arte-arduradunarekin, alanbre kiribilduzko formen inbentario bat sortzeko; 2018ko erakusketa baten katalogoan argitaratu zen, eta gaur

egun arte egindakoen artean osatuena da¹¹. Gutxi gorabehera kronologikoak diren hamahiru kategorietako bakoitzari izen bat jarri zioten, eta Asawak eta Albert Lanierrek 1999an Paula Freedman arte-arduradunarekin batera garatutako terminologia izan zuten oinarri. Inbentario horrek giltzarri diren motiboak identifikatzen ditu, hala nola saskiak; esferak (bakanak, hainbat lobuluz osatuak nahiz jarraituak); formen baitako formak (hainbat lobuluz osatuak nahiz, jarraituak); forma koniko eta hiperbolikoak; eta leihoak eta tronpetak. Berebat izendatzen ditu gako diren prozedurak, hala nola elkarri lotutako formak nahiz formen baitako formak, eta hainbat geruzaz osatutako esferak. Kategoría bakoitzak forma paregabe ugari barne-biltzen ditu, batzuetan baita hamarnaka ere: hemen, erregularitasunaren bitartez bezainbat lortzen da jarraitutasuna aldakortasunaren bitartez. Jardunbide horri lotuta —material, teknika eta ardura formal berberei eutsita—, Asawak bidea zabaldu zion esperimendazio errepikakorriari, continuum horretan barrena.

Zer gertatzen da jarraitutasuna infiniturantz zabaltzen denean: hasierarik edo bukaerarik gabeko plano bat? Moebius zerrendan oinarritutako eskultura multzo txiki batek muturreraino eramaten ditu jarraitutasunaren inguruko nozioak. Moebius zerrenda delakoa alde bakarreko azalera bat da, zerrenda laukizuzen baten bi muturrak kolatuta lortzen dena, bi aldeetako bati buelta erdi emanda. Hain zuzen, “[Josef Albersen] diseinu eskoletako erronka interesgarrietako bat zen”. Asawak esan zuenez, “Deskubritu nuen hura [forma] etengabe elikatzen segitzen baduzu ez duzula aurrealderik edo atzealderik, goialde edo behealderik. Eta hori elikatzen segitzen duzu horrekin amaitu arte, urrunago joan ezin zaren arte, bere burua etengabe alderantzikatzen duen” forma batekin amaitzen duzun arte¹². Hemen, loop edo kiribil amaigabe gisa azaleratzen da jarraitutasuna: orientaziorik eman ezin zaion azalera topologiko bat da, zeina matematikan infinitu kontzeptua sinbolizatzen heldu baita (∞). Kanpoaldeko eta barrualdeko azalera, eta horiek definitzen dituzten espazio positibo eta negatiboak, aldi berean existitzen dira.

ESPASIO NEGATIBOA

Asawak espazioari eskaintzen zion arreta xeheak eta hori esploratzeko erabiltzen zituen materialek Black Mountain Collegen emandako denboran dute erroa; zehazki, Josef Albersen diseinu- eta kolore-eskoletarako egin beharreko lanetan¹³. Artistaren hitzetan, irakasle haren eskolatan “beste mundu bat zabaldu zen niretzat”¹⁴. Alemaniako Bauhaus eskolan garatu zuen Albersen bere irakaspen metodo erradikala, eta AEBko testuingurura eraman zuen gero, Anni emazteari eta bie Black Mountainen lanpostu bana eskaini zietenean, bide batez Alemania nazitik ihes egiteko aukera emanda. Haien irakaspenek “materialarekiko kontakua” lehenesten zuten¹⁵: eskoletako curriculumak zentzumenak eta materiala zituen oinarri, eta hainbat arazo planteatzen zituen, “sormen-desorientazioa”¹⁶ sorrarazteko eta gorputzarekiko arreta elikatzeke asmoz. Albersen oinarritzko diseinu-irakaskuntzaren muina ikasleei esleitutako eginkizun argi eta askotarikoek osatzen zuten: joan basora, bildu hostoak, eta bihurtu itzazu konposizio; toles ezazu orrialde bat toles daitekeen modu guztietan; marraztu ezazu marra zuzen bat ezarritako puntu batetik hurrengo punturaino paperaren luze-zabalean barrena, eta utzi begiari zure eskua gidatzen; har ezazu Bodoni tipografiako “3” zenbakia eta alderantzikatu, txikitu, handitu, biratu, gainezari, jarri buruz behera; tolestu ezazu alanbre zati bat, haren marra erabiliz espazioan formak inguratzeke. Greziako meandro sinboloa oinarritzat hartzen zuen ariketa baten helburua begia trebatzea zen, ikasleak espazio negatiboa konposizio-elementutzat identifika zezan: marraztu ezazu marra jarraitu bat, zeina bere baitara tolesten baita aurrera egin ahala.

Asawak gogo biziz egiten zituen ariketak, eta, era berean, ariketa horiek eragin sakona izan zuten bere praktikan. Bere hitzetan, “Albers gure begiak trebatzen saiatu zen, materialei eta testurei modu berri batean erreparatu geniezaien”¹⁷. Hain zuzen, ikusmolde berri horrek ikusmolde zahar bat gordetzen zuen

bere baitan: artistak ume zela jasotako kaligrafia eskoletaraino eta zen budista zituen gurasoetaraino heltzen zen ikusmolde bat. (Zenaren baitan, kaligrafia bidezko meditazio-praktika funtsezkoa da argialdiari irekitako gogamena lantzeko). Hainbat hamarkada geroago eskola horiek gogoratzean, artistak zera esan zuen: “Ez duzu begiratzen zertan ari den zure pintzela, hura inguratzen duten espazioak baizik. Egiten ari ez dena begiratzen duzu, eta, hala, espazio negatiboaz nahiz espazio positiboaz arduratzen zara”¹⁸. Espazio negatiboa azpimarratzeko kontrakoa egiten zuen Asawak: espazioa markatu; ekintza horrek bi eta hiru dimentsioei lotu zizkion bere lanak, eta are artista heldua izan zenean ere, kaligrafia-teknikekin esperimentatzen segituko zuen.

Mundua artea sortzeko aukerez mukuruz zegoen inguru gisa ikusten trebatu ziren Asawaren begiak. Ikerketa bat ere ez zuen baztertzen, ez zegoen garatzeko arruntegia zen ideiarik. Bere etxea eta jardina material iturri bereziki oparoak ziren¹⁹; esaterako, zur tolestuz eta zumez egindako Thonet estiloko aulkiak izan ziren marrazki multzo baten gaia, eta boligrafoz eta tinta beltzez marraztu zituen Manila paper gainean. Lan horien artean handienak zazpi aulki azaltzen ditu (horietako batzuk partzialki) hainbat ikuspuntutatik. Baina, hala egiten al du? Gertutik begiratzuz gero, agerikoa da aulkien forma horiek inguratzen dituen tinta-marka zuzenaren perimetroak baino ez duela definitzen objektua: aulki formako espazio negatiboa baino ez dira, markatu gabe utzitako paperaren zatien estatus berdinarekin. Bere lanaren baitan, zerbait aldi berean figura eta hondo izan zitekeela —hau da, objektu bat espazio positibo eta negatiboaren artean ezbaian ibili daitekeela— esploratzen ari zen teknika desberdinak baliatuz, batik bat bere eskultura lanetan.

LERROA

Alanbre kiribilduzko eskulturak egiteko, neurri eta material desberdinetako alanbre-harilak erosten zizkien tokiko industria-hornitzaileei; kobrea, letoia, burdina eta altzairua zituen gustukoak. Alanbrea prestatzeko, e formako kiribilak elkarlotu eta lerro jarraitu bat osatzen zuen —oinarrizko konposizio-unitate horrek aukera infinituak eskaintzen zizkion formak sortzeko—, eta gero ekiten zion bere forma eraikitzeari. Sarritan, keinu hermetiko batekin hasten zen: estu zedarritutako kiribil-kukulu bat osatuz. Zirkulua erabat osatuta zeukanean, kiribil-zirkunferentzia zabaldu edo estutzen zuen, goitik behera batzuetan, behetik gora besteetan, eta batzuetan are erdigunetik kanporantz ere; hala, eraikitzen ari zen forma handitu edo murrizten zuen. Bere hitzetan, “Ez duzu alde aurretik pentsatzen, ‘hau da nahi dudana’. Egin ahala lantzen duzu. Lerroa egiten duzu, bi dimentsioko lerroa, gero espazioan barneratzen zara, eta hiru dimentsioko pieza bat duzu. Espazioan marraztea bezala da”²⁰.

Asawak konposizio-elementutzat aldarrikatu zuen espazioa, bere eskulturaren baitan, baita haren inguruan ere. Esan zuenez, “lerro batek espazioa zedarritu eta definitu dezake, aireari oraindik ere aire izaten uzten dion bitartean”²¹. Nola zedarritu eta definitu dezake lerro batek espazioa? San Francisco Museum of Arteko Gerald Nordland arte-arduradunak —zeinak erakunde horretan antolatutako baitzuen Asawaren ibilbide-erdiko lehenengo erakusketa handia 1973an— lerroak bolumenak agerrarazteko duen gaitasunari heldu zion, Asawaren obraren alderdi formalak mintzagai zituen lehenengo (eta oraindik ere bakana den) saiakera kritikoan:

Agerikoa da Asawak bi dimentsioko konposizioaren ideia konstruktibista izan zuela oinarri, eta hori eskulturara eraman zuela zuzenean; hala, barne espazio berri bat ezarri zuen saski formako sare eskultura goiztiarraren bitartez. Sareak azaleko forma ukigarriak eskaintzen zituen gardentasunari bide eman artean; hain zuzen, artistaren belaunaldiaren aurretik, Gabo eta Calder baino ez ziren gai izan hori zertzeko. Sareak hiru dimentsiotan zizelkatzen zuen Asawaren espazioa, berau barrualde eta kanpoalde bihurtzeko. Sareak begiari erreferentzia-puntu bat

eskaintzen zioten, eta, horri esker, ez zen beharrezkoa hagak edo lerroak erabiltzea, Gabok bezala; aldi berean, etengabe aldatzen ziren Calderren zirkuluetan ezinezkoa zen memoria faktore bat eskaintzen zuten. Lan goiztiar horiek eskultura-espazioaren inguruko ideia berri guztien adierazgarri dira dagoeneko; hala nola aditzera ematen dute espazioa material plastikoa balitz bezala manipulatu daitekeela, buztina edo harria bezalako material trinkoak bezalaxe, horien antzera moldatu, bereizi edo zatikatu baitaiteke²².

Asawak lerroarekin eginiko lana konstruktibismoarekin elkarrizketa historikoan kokatzen saiatu zen Nordland, eta saiakera horretan Naum Gabo (1890–1977) artista konstruktibista²³ eta Alexander Calder (1898–1976) aipatu zituen; azken hori ez zen konstruktibista, baina alanbrezko eskultura zintzilikariak egiten zituen. Asawaren lanari ikuspegi formaletik heltzen zioten lehenengo idatzi bakaneke beste eskultore abstraktu bat zuten aipagai batzuetan: Isamu Noguchi (1904–1988) artista japoniar-estatubatuarra; izan ere, hark dantzarekin, Mexikorekin eta arte publikoarekin zituen loturak Asawarenen isla ziren. Mende Erdialdeko zenbait arte kritikariek modu erraz eta murriztaile batean konparatu zituzten, bereziki, Noguchik harriarekin eta zeramikarekin egindako eskultura abstraktuak, eta Asawak alanbrez egindakoak. Orduko hartan, aipagai izan zituzten biek ustez partekatzen zituzten soiltasun formala, “bitarteko urriak” eta “aisetasun eta osotasun atsegina”²⁴.

Asawaren obra kokatzea zaila da. Hainbat testuingururi dagokio —eskultura modernotik figurazioraino, naturatik artisautza-tradizioraino—, eta horietako bakoitza bere kabuz edukiontzi desegokia da artistaren lan anizkunarentzat. Hori bezain zaila da Asawaren alanbre kiribilduzko eskulturak elkarrizketan jartzea bere lanarekin antzekotasunak dituzten eskulturak egin zituzten garaikideekin. Artista horietako askorentzat lerroa paperetik atera eta hura espaziora eramatea zen helburua; hura zintzilikatzea, biratzea, bihurtzea, solidotzea, zerurantz jaurtitzea, material eskultoriko bilakatzea. Gegok (Gertrud Goldschmidt), esaterako, alanbrea konbinatu eta ehundu zuen “ehun bolumetrikoko” bihurtzeraino²⁵. George Rickeyk —zeinaren lanak Asawarenekin batera erakutsi baitziren noiz edo noiz— lerroa solido bilakatu zuen altzairuzko eskultura estilizatuetan: lan horiek aske mugitzen ziren espazioan barrena, eta etengabe ari ziren espazioan bolumen bat marratzen²⁶. Eva Hessek latexez blaitutako sokak ipintzen zituen espazio txatal jakinetan, eta horien ezaugarri bereziak nabarmentzen zituen prozesu horren bidez. Ikerketa formalaren arlo ezin zabalago horretan, Asawaren ekarpenik handiena honakoa izan zen: lerro batek dimentsio bat baino gehiago nola har zitzakeen asmatu zuen artistak; izan ere, lerro gisa, azalera gisa eta bolumen gisa existitu zitekeen aldi berean. Lerroaren ezaugarriarik oinarritzkoenei segika, linealtasunaren funtsezko kontzeptua errotik aldatu zuen.

POROSITATEA

1955ean Guggenheim Fellowship beka eskatzeko, Asawak collageak egin zituen Zipatone transferentzia lehorreko trama-orriak erabilita. Zipatoneak diseinu desberdinekin aurrez inprimatutako film auto-itsasgarriak ziren, eta diseinatzaile grafikoei erabili ohi zituzten itzaldura eta tonalitatea adierazteko²⁷. Teknika horren bitartez, alanbre kiribilduzko eskultura-lanen atzean zetzan pentsamendu estrukturala grafikoki transkribatzeko modua aurkitu zuen, bai eta, modu esanguratsuan, eskultura horien baitan gertatzen ari zena azaltzeko ere, ezinezkoa baitzen barrualde hori argazkien bitartez osoki harrapatzea. Collage horiek nahiz horien fotokopien irudi alderantzikatuek Asawaren alanbre kiribilduzko eskulturen inbentarioko formen lagin bat azaltzen dute. Trama-orri jakin batzuk haien opakutasunaren arabera aukeratu zituen: bilbe gris edo beltz trinkoagoko orriek espazio positiboa iradokitzen duten artean, matrize lauso edo argiagoei espazio negatiboa iradokitzen dute (eta alderantziz, fotokopietan). Modu berean, trama-orri desberdinak gainjartzeak erreferentzia egiten die eskultura baten baitan existitu daitezkeen geruza desberdinei. Erreferentziatzat dituzten eskulturen barrualdearen erradiografia

moduko bat eskaintzen dute ilustrazio horiek: bertatik bertara ezinezkoa den ikuspegi bizkor eta fantasmagorikoa dira²⁸.

Eskulturen baitan, azalaren gardentasunak ez du loturarik azalera horiek osatzen dituen materialaren berezko izaerarekin (beiraren kasuan ez bezala, esaterako); haatik, eraikuntza ireki baten bitartez erdiesten da tasun hori. Ikuspuntuaren arabera, azalaren batasuna handiagoa edo txikiagoa izango da. Zenbait kasutan, demagun, formaren baitako forma jarraituaren azpi-azpian kokatuta baino ezin da argiki bereizi haren barruak hartzen dituen geruza kopurua. Proiektatzen dituzten itzalak eskulturak berak bezain emankorrak dira; batzuetan, lerroa zorrotzagoa da itzalean, eta formaren anatomia, berriz, ulergarriagoa. Aurrez aurre begiratuta, alanbre kiribilduzko eskultura batek perimetro bat du, itxuraz — forma osoa definitzen duen muga solido bat—, baina kontrakoa esan liteke. Kanpoaldea zeharkatuz bihurtzen da ikusgarri barrukoa. Ez da solidoa, masa nola, ezta hutsa ere, ontzia nola; aldi berean da biak eta bat ere ez.

Alanbre kiribilduzko eskulturak elkarrekin multzokatzeak berebat sortu zituen horiek hautemateko baldintza berriak. Banaka nahiz elkarrekin, izaera porotsua zuten, eta lan batean zehar bestea ikusteko aukera eskaintzen zuten, baita lanen arteko espazio negatibo berriek forma berriak sortzeko ere. Asawak esan zuenez, “Gustuko dut nola gainjartzen zaizkien piezak elkarri, gardenak direlako. Zirrargarria da gardentasuna niretzat. Beiraren zehar begiratzea, adibidez, edo intsektuen hegoetan zehar begiratzea”²⁹. Naturaren baitan gertatzen diren gardentasunak eta geruza-gainjartzeek hasieratik liluratu zuten Asawa, zuhandor zuhaitzaren hostoak oinarri hartuta olio-pintura eta akuarela-paper gainean erabilia gauzatu zuen lan-multzo goiztiar batek adierazten duenez. Albersen ikasketa-planaren baitan Asawak gauzatutako “estudio liberrik” esanguratsu eta arrakastatsuen artean daude lanok. Horietan, kolore askotako forma eliptiko gisa eta hainbat geruzatan irudikatu zituen inspirazio-iturri hartutako hostoak. Bi kolore desberdinetako formak elkarri gainjartzen zaizkionean, tonu berri bat agertzen da; horrek ez du zertan bat egin kolore-gurpil batean zehaztutako harreman kromatikoekin, intuizioz eratorritako kolore bat baita, eta forma bat bestean zehar ikusten dugula iradokitzen du. Hain zuzen, gainjartzeak gertatzen direnean, pertzepzioa hainbat baldintzen eraginpean dago: argia/iluna, mugimendua/gelditasuna, gainean/azpian.

MALGUTASUNA

Alanbrea material arrunta da. Elektrizitate-eroalea da, objektuak elkarri lotzeko balio du, arrautzak eramateko, informazioa garraiatzeko, funtsak transferitzeko, hozkada gurutzatuak zuzentzeko, zubiak zintzilikatzeke, eta abar. Hesiak eraikitzeke ere erabili daiteke: babesteko, eta giltzapetzeko³⁰. Alanbrea arina da, eta flotatzeko gaitasuna du. Funtsezkoa izan zen diseinu modernoaren lengoia sortu eta gauzatzeko, zeinaren baitan malgutasuna baitzen egonkortasunaren sorburua, paradoxikoki agian. Asawak solaskide, bultzatzaile eta lagun izan zuen Buckminster Fullerrekin “efimerizazio” hitzarekin deskribatu zuen hiriko paisaia birmoldatzeko bere proiektua, eta ekuazio gisa ere adierazi zuen prozesu hori, ohikoa zuen modu bitxian: “Eraginkortasuna=gutxiagorekin gehiago egitea. ERAGINKORTASUNAK EFIMEROTASUNA EMATEN DU”³¹.

Black Mountainen eman zuen denboran, bai eta ondoren ere, luzaroan, “pentsamenduaren geometria” ardatz zuten eskolak eman zituen Fullerrekin, eta Asawa maiz izan zen horietan. Eskolen aztergai sinergiaren teoria gisa artikulatu zuen gero Fullerrekin. Kontzeptu horren arabera, sistema oso baten portaera ez du berau osatzen duten parteen portaerak zehazten³². Tensegrity kontzeptua —“tensional integrity”, hau da, osotasun tenkatua hitzen elkarketatik sortua— zen bere teoriaren muina. Fullerrekin idatzi zuenez, kontzeptu horrek “egiturazko harreman-printzipio bat deskribatzen du; haren baitan, sistemaren

portaera finituki itxiek, erabat jarraituek eta tentsionalek bermatzen dute egiturazko forma, eta ez sistema horren parte diren eta tokian tokikoak soilik diren zatien konpresio-portaera ez-jarraituek”. Tensegrity printzipioak ezaugarritutako eraikuntza bat pixkanaka joan daiteke kanpoko konpresioaren aurrean etsitzen, “hautsi edo zatikatu gabe”³³.

Asawaren alanbre kiribilduzko eskulturek flotatzeko gaitasuna dute; tolestu egin daitezke; gainean presioa jarriz gero formaz alda dezakete, eta, aldiz, presiorik gabe, eutsi egiten diote formari. Men egiten diote grabitateari, baina ez euren buruari. Eskultura bat deskribiltzekotan, alanbreak alanbre izaten segituko luke oraindik, atzera bildua izateko eta hornikuntza-kutxa batean sartzeko prest, eta eskultura desagertu egingo litzateke, airean desegin, literalki. Paperak ere badu hedatzeko edo txikitzeko gaitasuna. Paper tolestuarekin Black Mountainen egindako esperimentu goiztiarrak nahiz ariketa horien lorratzean heldu zen artelan-multzoa gogoan, zera nabarmendu zuen Asawak:

Papera tolesteak zekartzan arazoak interesatzen zitzaizkidan [...] Hartu paper bat, tolestu eta landu itzazu egiturari edo kurbei dagozkien printzipioak, eta gero, hori egindakoan, papera lisatu eta atzera bilakatzen zen paper bera. Beraz, kontua ez zen papera hamaika zatitan ebaki eta paperarekin estudio-lan interesgarri bat egitea, ezpada paperari beste izaera bat ematea, haren oinarritzko forma suntsitu gabe³⁴.

Erabiltzen zituen materialen ezaugarriek gida zezaten uzten zuen Asawak, eta, hala, horien osotasuna suntsitu gabe ematen zien bizia, formaren eta edukiaren arteko sinergia bat sortzeko.

IZAERA MODULARRA

Asawaren alanbre kiribilduaren teknikak berezkoa du izaera modularra; izan ere, kiribilez osatutako lerroak infinituraino hazi daitezke, eta haien segida edozein unetan eten daiteke. Konposiziora ere iristen da logika hori, eta egitura zelularrekin alderatu izan dute. Baldintza murriztaile sorta baten baitan ahalik eta permutazio sorta zabalena bilatzen tematu zen Asawa, eta honakoa galdetzen ari zela zirudien: zenbat modu daude esferak elkarri lotzeko, lobulu baten geruzak sortzeko, bi kono elkarren baitan sartzeko? Asawak gai horiekiko zuen jakin-min formala artelanen baitan garatu zen, horien osagaiak interdependenteak baitziren. Batzuetan, forma oso desberdinak lan bakarrean bateratzen zituen, Titulurik gabea (S.573) [Untitled (S.573)] (1954) lanean, esaterako. Formen sintesi moduko bat da eskultura hori, eta barne hartzen ditu hainbat lobulu, hainbat geruza, forma hiperbolikoak eta forma ireki ahur eta ganbilak; horietako zenbait elkarri lotuta.

Asawarentzat, pentsamolde modularren iturria natura zen. Idatzi zuenez, “Natura dut irakasle, eta gure XX. mende honen ekoizkin diren materialak erabili ditut haren hazkuntza-ereduak aztertzeko”³⁵. Ikerketan funtsezko eta etengabe horren adibiderik argiena Asawak alanbrea lotuz (eta ez kiribilduz) eginiko eskultura-multzo handi bat da. Hain zuzen, 1962an ekin zion lan horri, Death Valleyko basamortuko landare lehor bat opari jaso, eta, bere inguruko beste hainbeste gauzarekin egin bezala, hori marrazten saiatu zenean. Erronka izan zen haren egitura konplexua marrazkiz jasotzea; aldiz, hura imitatzeko alanbrea manipulatu zuenean iritsi zen haren forma ulertzeraz³⁶. Pertzepzio-ariketa hori izan zen eskultura-multzo esanguratsu eta zabal baten inspirazio iturria, baita horiekin lotura zuten marrazkiena ere. Artelan horiek “alanbrea bezalako material inpersonal eta oso gogor bat hartzen dute, eta naturala dirudien gauza malgu bat sortzen dute; horrela, alanbre-zati abstraktu bat hartu eta landare bilakatu dezakezu. Eta gustuko dut gogortasunetik biguntasuneranzko trantsizio hori”³⁷.

Naturak bi eta hiru dimentsiotan “hazi eta egituratzeko”³⁸ dituen moduak ikertzeko Asawak egindako esplorazioek batasun oinarritzko bat dute, erdigunetik hasi eta kanporantz eraikitzen zituelako. Muinaren kokapen, forma, tamaina eta formatuak baldintzatzen zuten objektu osoaren emaitza. Alanbre lotuzko

eskulturen abiapuntuan bi hauetako bat egon ohi zen: izar- edo petalo-formako erdigune ireki bat, edo simetria bilateraldun alanbre sorta bat, zeinaren baitan alanbreak birritan emendatutako toles edo bihurridura segida baten bitartez kanporantz zabaldu eta bereizten baitziren, meiosia egiten ariko balira bezala³⁹. Lan horiekin lotura duten marrazkiek ere erdigunea dute abiapuntuan; hain zuzen, muin horien formak (izarrak, espiralak, adarrak) eta kokapenak baldintzatzen dute beren kanporantzko hazkuntzaren patroia eta norabidea.

Alanbre lotuz eginiko eskultura goiztiarrenetan, inspirazio-iturriaren erroetatik gertu geratu zen Asawa, eta “zuhaitz-antzekotzat” jo zituen bere formak. “Alanbreak agintzen duenari”⁴⁰ segitu zion, harilean bilduta zetorren alanbreari atzera forma kiribila hartzen utziz, material horretan oroitzapen baten gisa gordeta baitzegoen. Lerroa birdefinitzeko eta espazioa antolatzeko beste modu bat eskaini zion horrek. Alanbrea lotuz eraikitako egiturak ez zituen alanbre kiribilduzko sarearen ezaugarri ernai berberak; hala ere, haren logika fraktalari, eta aldibereko zatiketa eta hazkuntzari esker, antzeko hedakortasuna zuen. Naturatik ikasiz, Asawak ikusi zuen errizoma-eredu hori sorburu oparoa izan zitekeela, eta “elur-malutak adinako”⁴¹ forma-kopuru askotarikoak eman zitzaizkeela; lotura hori berariaz egin zuela dirudi, alanbre lotuz eginiko bere artelanez elur-maluten antzeko moduan baliatzen baitute simetria, eta, gainera, denborarekin, hexagono, izar eta zirkuluak oinarri zituzten erdigune irekiko konposizio simetrikoak izateraino garatu baitziren. Lan horiek orekan daude biologia eta botanikarekiko loturen eta etenik gabe hedatzen diren sare abstraktuen artean; hala, naturan nonahi aurki daitekeen hazkuntza-eredu bat eskaintzen dute.

ABSTRAKZIOA

Monje batek zera galdetu zion Fuketsuri: “Hitzik egin gabe, isiltasunik gabe, nola adierazi dezakezu egia?” Fuketsuk oharteman: “Beti datorkit gogora udaberria Txinako hegoaldean. Ezin konta ahala motako lore usaintsuen artean ibiltzen dira txoriak kantari”. —ZEN KOAN

Zen budistek, aspaldidanik, abstrakzioetat jo dute ezagutzen dugun hizkuntza bera. Hizkuntzaren sinboloek, arauak eta muga kontzeptualek bizipena osotasunean deskribatzeko gaitasuna mugatzen diote. Hizkuntzak ezin izango du bizipen gorpuztuaren funtsa sekula harrapatu: bizipenaren bizipena. (Zuhaitz bat Z-U-H- A-I-T-Z den artean, hori baino ezin da izan). Praktikalariei hori ulertzen laguntzeko, zen maisuek kōan deituriko istorio laburrak edo elkarrizketak sortzen zituzten; horien baitan, egoera arrunt baten aurrean egindako ekintza edo emandako erantzun absurdoa jasotzen zuten. Meditatu artean irakurri eta hausnartzen dituzte kōanak, praktikalariei mundua esan daitekeenaz harago ikusten laguntzeko.

Asawak aldian-aldian egiten zuen gogoeta zenarekin zuen lotura estuaren inguruan, eta “zen budista bikoitza”⁴² zela esan zuen bere buruaz; eta, beste behin, jasotako heziketa horri “itzuri egiteko” ezgai zela esan zuen, are bere burua “jatorri etnikoaren edo generoaren arabera mugatzera derrigortuta” sentitzen ez bazen ere⁴³. Hirurogeita hamar urte zituela, “Zen, the Bauhaus, and Public Art” [Zena, Bauhaus mugimendua eta arte publikoa] deituriko ikastaroaren irakasleetako bat izan zen San Francisco State Universityn, eta, bertan, alanbre-sarea tolestuz eskulturak sortu zituzten berak, bere kolaboratzaileek nahiz ikasleek, Asawak papera tolestuz egindako lanen ereduari jarraituta⁴⁴. Asawak ikusi zuen jasotako ekarpen desberdinak elkarri lotzen zitzaizkiola, artegintzarekiko zuen ikuspuntuaren azpian zetzan matrize metafisikoa finkatzeko. Albersen inguruan argitaratutako oroitzapen ugarietako batean — berrogeita zortzi urterekin egindako elkarrizketa batean— Asawak azaldu zuenez, “bere mentore alemaniar-europarrak [...] hainbat ideia lotu zituen elkarrekin: minimoa maximizatzea, zuria eta beltzaren

ideia, negatiboa eta positiboa, demokrazia, ying eta yang, zen filosofiatik zetorren guztia. Artearen ikuspegitik mintzo zen gauza horiez etengabe”. Artistak zera esanez segitu zuen: hazi ahala “ez genuen sekula hitz egiten, egin egiten genuen soilik. Zera egiten ikasi nuen, ikertzen eta ez filosofatzen”⁴⁵. Aldianaldian egin ohi zuenez, aipu horretan beste behin itzultzen da Black Mountainen eman zuen azken urteko lehen seihilekoko azterketan lehen aldiz formulatu zuen sinesmenera: Nola ikusi, hala egiten dugu; nola egin, halakoak gara.

Ikustea egitea bada, eta egitea, berriz, izatea, orduan izatea bada ikustea ere. Asawak ikustearen “egintza totala” deiturikoa eskatzen du bere obrak: espazioaren eta formaren bizipen gordinean errotzen gaitu bereizketa bitarrez harago, hizkuntza eta horren mugak saihesten ditu, eta esanezina besarkatzen. Bere artelanez luzatzen diguten bizipen bisual eta sentSORIALA gaiaz bestekoa da. Are gehiago, berezkoak dituzten ezaugarrien bitartez —mugimendua, jarraitutasuna, espazio negatiboa, lerroa, porositatea, malgutasuna, izaera modularra eta abstrakzioa, besteak beste—, ezagutzen dugun munduaz gaindikoa beste bat sortzen dute: definizioari aurre egiten dion objektu bat hartzeko gai den mundu bat.

Asawak paper gainean egin zuen obra zabal eta askotarikoaren artean, 1950eko hamarkadaren amaieran hasitako kaligrafia-marrakiz ia abstraktuen multzo batean tinta eremuak trazatu zituen paper ezkoztatuaren gainean. Tintazko putzu, pintzelkada, ziliporta eta ziprirtinek konposatzen zituzten lan horiek, eta Platano-arbolak (Plane Trees) izen kolektiboa jarri zien, San Frantziskoko Golden Gate parkeko zuhaitziko biztanleengatik, marraztera joaten baitzen bertara maiz, bakarrik nahiz lagunekin⁴⁶. Bertako platano-arbola bihurtuek erakartzen zuten Asawa, pigmentua pilatzeko aukera ematen baitzioten, “zuhaitzak paper gaineko pintzelkada eta tintaren izaerari egokitzeko” egiten ari zen ahalegin zabalaren baitan⁴⁷. Haurtzaroan larunbat goizetan jasotzen zituen japoniar eskolez geroztik jardun zen tinta modu kaligrafikoan lantzen. Ongi asko ezagutzen zituen ikusi, egin eta izateko modu horren onura itzelak:

Pintura zerbait egiten ari dela ikusten dudanean, pinturak konbinatzeak efektu jakina sortzen du. Nire gustuko efektua. Eta horri egokituko zaion gai bat bilatzen saiatzen naiz. [...] Pintura, pigmentua eta ur kopurua eta papera konbinatzea da kontua, hiruren arteko ezkontza moduko batean. Eta zerbait sortzen da hortik, zeran aurki dezakezun zerbait, demagun [...] nik abstrakzioztat ulertzen dudana horretan [...] Abstrakzio hori ez datza ebakitzean, baina [...] ia funtsezkoa den hori hartzean datza [...] Zerbait hartzen duzu eta zuk [...] Ez zait horri buruz hitz egitea gustatzen. Ez dut uste azaldu daitekeenik⁴⁸.

[Itzupena: Ane García López]

OHARRAK

Hemendik ateratako epigrafea: Black Mountain College, azken urteko lehen seihilekoko azterketa, 1946–47, 17. or., 175. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers (M1585), Department of Special Collections and University Archives, Stanford Libraries, Stanford, Kalifornia (hemendik aurrera honela aipatua: Ruth Asawa Papers)

1. Asawaren eta artisautza-tradizioen arteko harremana mintzagai duten lanak aztertu nahi izanez gero, ikusi honakoak: Briony Fer, “Textile Thinking”, hemen: Lynne Cooke (ed.), *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction*, University of Chicago Press, Chicago, 2023; Ann Reynolds, “Lessons in Transparency: Ruth Asawa in Mexico”, hemen: Zoë Ryan (ed.), *In a Cloud, in a Wall, in a Chair: Six Modernists in Mexico at Midcentury*, Art Institute of Chicago, Chicago, 2019; Krystal Reiko Hauseur, “Crafted Abstraction: Three Nisei Artists and the American Studio Craft Movement: Ruth Asawa, Kay

- Sekimachi, and Toshiko Takaezu”, doktore-tesia, University of California, Irvine, 2011; eta Mildred Constantine eta Jack Lenor Larsen, *Beyond Craft: The Art Fabric*, Van Nostrand Reinhold, New York, 1973. Ikusi Anne Anlin Cheng, “From Tool to Ornament: Ruth Asawa’s Intricate Refusals” hemen: Ruth Asawa. *Retrospective*. San Francisco Museum of Modern Art, San Frantzisko, 26–31. or.
2. Ruth Asawa, “Art, Competence and Citywide Cooperation for San Francisco”, Harriet Nathaneek ahozko ondarea jasotzeko 1974an eta 1976an egindako elkarrizketa, Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1980, 13. or. (hemendik aurrera honela aipatua: “Nathanen elkarrizketa”).
 3. Asawa, hemen aipatua: *Completing the Circle*, erakusketa-liburuxka, Fresno Art Museum, Fresno, Kalifornia, 2001. Alanbre kiribilduz egindako bere artelanez ari zela, kakorratza baliatuz edo ehunduz egindako lan gisa aipatzen zituen Asawak batzuetan.
 4. Asawa, hemen aipatua: Jacqueline Hoefler, “Ruth Asawa, A Working Life”, hemen: Daniell Cornell (ed.), *The Sculpture of Ruth Asawa: Contours in the Air*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Frantzisko, 2006, 11. or.
 5. Ikusi Anne Anlin Cheng, “From Tool to Ornament: Ruth Asawa’s Intricate Refusals” eta Jennie Yoon eta Marci Kwon, “What Cannot Be Produced Alone: Ruth Asawa’s Public Art”, hemen: Ruth Asawa. *Retrospective*, op. cit, 26–31. or. eta 50–59. or., hurrenez hurren.
 6. Elizabeth Schmitt Jennerjahn, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketan (270), irailak 12, 2000, The Mary Emma Harris and Black Mountain College Project Collection, Appalachian State University Archives, Boone, Ipar Carolina.
 7. Asawak Albert Lanierri bidalitako gutuna, azaroak 30, 1948, Ruth Asawa Lanier, Inc.
 8. Asawak Albert Lanierri bidalitako gutuna, otsailak 8, 1949, Ruth Asawa Lanier, Inc.
 9. Art Schools U.S.A., 1948, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts, uztailak 16–irailak 12, 1948.
 10. Kontzeptu horren inguruko azalpena nahi izanez gero, ikusi Caitlin Haskell, “Forms within Forms within Forms: Ruth Asawa and Ray Johnson”, hemen: Ruth Asawa. *Retrospective*, op. cit, 310–15. or.
 11. Aiko Cuneo, Addie Lanier, eta Tamara H. Schenkenberg, “Evolution of Form”, hemen: Tamara H. Schenkenberg (ed.), *Ruth Asawa: Life’s Work*, Pulitzer Arts Foundation, Saint Louis, 2019, 130–44. or.
 12. Asawa, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketan, abenduak 19, 1971, 10. or., BMC Research Project, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, Asheville, Ipar Carolina (hemendik aurrera honela aipatua: BMC Research Project). Asawak matematikarekin izandako hartu-emanaren inguruko azalpen zabalagoa nahi izanez gero, ikusi Charlotte Healy, “Triangles to Topology: Ruth Asawa, Max Dehn, and Buckminster Fuller” hemen: Ruth Asawa. *Retrospective*, op. cit, 304–9. or.
 13. Ikusi Jeffrey Saletnik, “Structural Sculpture: Ruth Asawa and Josef Albers” hemen: Ruth Asawa. *Retrospective*, op. cit, 298–303. or.
 14. 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
 15. Ukitenak Albersen Bauhaus irakaskuntzan izan zuen paperaren inguruko azalpena nahi izanez gero, ikusi Leah Dickerman, “Bauhaus Fundamentals”, hemen: Barry Bergdoll eta Leah Dickerman (ed.), *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*, The Museum of Modern Art, New York, 2009, 15–39. or.
 16. Jeffrey Saletnik, *Josef Albers, Late Modernism, and Pedagogic Form*, University of Chicago Press, Chicago, 2022, 3. or.
 17. Asawa, Fred Horowitzek egindako elkarrizketan, uztailak 31, 1995, 2. or., 2. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
 18. Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 13–14. or.
 19. Ikusi Janet Bishopen saiakera liburu honetan.
 20. Asawa, hemen aipatua: Hoefler, “Ruth Asawa, A Working Life”, 16. or.
 21. Asawa, hemen aipatua: Katie Simon, “A Conversation with Ruth Asawa, Artist”, *Artweek*, 26. alea, 8. zk., 1995eko abuztua, 18. or.
 22. Gerald Norland, *Ruth Asawa: A Retrospective View*, San Francisco Museum of Art, San Frantzisko, 1973, z.g. Gaur egun, The San Francisco Museum of Art-ek beste izen bat du: San Francisco Museum of Modern Art.

23. Asawaren eskultura Konstruktibismoaren testuinguruan irakurtzen duen analisi zabalago bat nahi izanez gero, ikusi honakoa: Daniell Cornell, "The Art of Space: Ruth Asawa's Sculptural Installations", hemen: Daniell Cornell (ed.), *The Sculpture of Ruth Asawa: Contours in the Air*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Frantzisko, 2006, 138. or. Katalogo berean, Emily K. Doman Jenningsek Asawaren praktikari erreparatzen dio, Bauhaus eskolako irakasle László Moholy-Nagyren teoriak baliatuta (128. or.). Jeffrey Saletnikek bestelako irakurketa bat eskaintzen digu Asawaren lanaren gainean —Albersek egiturazko eskulturaren inguruan eratutako teoria baliatuta—, hemen: "Structural Sculpture: Ruth Asawa and Josef Albers", hemen: Ruth Asawa. Retrospective, op. cit, 298–303. or.
24. Adibidez, ikusi honakoa: "Art: Eastern Yeast", *Time*, urtarrilak 10, 1955, 54. or.; Eleanor C. Munro, "Globe within a Cup within a Sphere", *Art News*, 55. alea, 2. zk., 1956eko apirila; eta Otis Gage, "Sculpturama", *Arts & Architecture*, 1956eko otsaila.
25. Robert Storr, "Ruth Asawa: Sketches of the Cosmos", hemen: David Zwirner, Ruth Asawa, New York, 2018, 142. or.
26. Ikusi honakoa: *Recent Sculpture U.S.A.*, The Museum of Modern Art, New York, 1959. Bertan, Rickeyren Omaggio a Bernini (1958) eskultura zinetikoa eta Asawaren Titulurik gabea (S.373) [Untitled (S.373), 1958] izan ziren erakusgai.
27. Guggenheim Fellowship bekaren eskaera, 1955, 129. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
28. Trama-orrien geruzak elkarri gainjarriz lortutako muaré delako efektu optikoa berebat ikus daiteke, aldizka, alanbre kiribilduzko eskulturetan; bereziki, geruza bakarreko lanak zeharkako argitan daudenean: "aurrealdetik atzealdera" proiektatutako itzalek existitzen ez den barnegeruza bat sortzen dute. Eskerrak eman nahi dizkiot Addie Lanierri, hori nabarmentzeagatik.
29. Asawa, hemen aipatua: Simon, "A Conversation with Ruth Asawa, Artist", op. cit, 18. or.
30. Ikusi Anne Anlin Cheng, "From Tool to Ornament: Ruth Asawa's Intricate Refusals", hemen: Ruth Asawa. Retrospective, op. cit, 26–31. or.
31. R. Buckminster Fuller, *Nine Chains to the Moon*, J. B. Lippincott, New York, 1938, 287. or.
32. R. Buckminster Fuller, *Synergetics: Explorations in the Geometry of Thinking*, Macmillan, New York, 1975.
33. Fuller, *Synergetics*, 372. or. Fullerrekin 1955ean erabili zuen estreinako tensegrity terminoa, nahiz eta Asawa Black Mountain Collegen zegoen garaian dagoeneko erakusten zituen teoria horren printzipioak; unibertsitate hartan, artista-kide Kenneth Snelsonen ekarpena jaso zuen Fullerreren pentsamoldeak.
34. Asawa, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketan, abenduak 19, 1971, 6. eta 7. or., BMC Research Project.
35. Asawak Robert Midkiffi bidalitako gutuna, urtarrilak 4, 1968, 103. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
36. Guggenheim Fellowship bekaren eskaera, 1971, 129. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers.
37. Asawa, Brooklyn Museum-ek egindako elkarrizketan, otsailak 27, 2001, San Frantzisko, bideo-grabazioa, 1. eta 2. zatiak, S-13, Brooklyn Museum Audio/Video Collection, Brooklyn Museum Libraries and Archives, Brooklyn, New York.
38. Asawa, P3 Gallery-k egindako elkarrizketan, 1989, 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
39. Asawaren alanbre lotuzko eskulturen inguruko azalpen zabalagoa nahi izanez gero, ikusi Jeffrey Saletnik, "Structural Sculpture: Ruth Asawa and Josef Albers" hemen: Ruth Asawa. Retrospective, op. cit, 298– 303. or. Asawaren alanbre kiribilduzko eskulturek egitura zelularrekin duten loturan sakontzeko, ikusi honakoa: Jason Vartikar, "Ruth Asawa's Early Wire Sculpture and a Biology of Equality", *American Art*, 34. alea, 1. zk., 2020ko udaberria, 3–19. or.
40. Asawa, Aiko Cuneok egindako elkarrizketan, irailak 24, 2003, 42. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
41. Asawak Miss Janita Leeri bidalitako gutuna, irailak 24, 1970, 103. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers. Esker bereziak eman nahi dizkiot Dominika Tylczy, obra-multzo horren inguruan bere ikuspegia partekatzeagatik.
42. 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
43. 127. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers.
44. Ikusi Dominika Tylcz, "Kronologia: 1926–2013", liburu honetan.
45. Asawa, Elsa Cameronek egindako elkarrizketan, ekainak 3, 1974, 10. or., 127. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.

46. Asawak Sylvia Seventyri bidalitako gutuna, irailak 7, 1982, 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers; eta Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 66. or.
47. Asawa, hemen: Robert Snyder (zuz.), Ruth Asawa: Of Forms and Growth, Masters & Masterworks, Santa Barbara, Kalifornia, 1978. Hemen aipatua: Edouard Kopp, "Instinct and Inquiry: Ruth Asawa's Use of Drawing Materials and Techniques", hemen: Kim Conaty eta Edouard Kopp (ed.), Ruth Asawa: Through Line, The Menil Collection, Houston; Whitney Museum of American Art, New York, 2023, 59. or.
48. Asawa, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketan, abenduak 19, 1971, 8. or., BMC Research Project.

LEKU BAT MAHAIAREN BUELTAN: RUTH ASAWAREN ETXEAN

JANET BISHOP

Etxea dut estudio, orain eta beti.

—RUTH ASAWA

Ilen-loreak mila hazi barreiatzen ditu.

—ADDIE LANIER

Ruth Asawaren sormen-unibertsoa ezin hobeto jasotzen duten irudi mordoaren artean, 1969an Asawa-Lanierarren San Frantziskoko etxeko egongelan ateratako argazki bat nabarmentzen da. Rondal Partridge argazkilariak egin zuen; hau da, Asawaren eta Albert Lanier senarraren lagun mina zen Imogen Cunningham argazkilariaren semeak. Irudiak etxearen barrualde zabala erakusten du, egurrezko panelez estalia, eta bertan daude bikotearen bi haurrik gazteenak, horien zenbait lagun¹ eta bisitan etorritako katu beltz bat; familiaren txakurra, Henry Clyde, hegoaldera ematen duten leihoetatik sartzen den eguzkitan datza. Asawaren artelanik ezagunenak diren alanbre kiribilduzko eskultura paregabeetako batzuk daude habe biluzietatik zintzilik; horien artean esanguratsuenak, ezkerretik eskuinera, honakoak dira: Titulurik gabea (S.042) [Untitled (S.042)] (1954); Titulurik gabea (S.039) [Untitled (S.039)] (ca. 1959–60), aho irekiz osatutako forma bikaina; eta Titulurik gabea (S.001) [Untitled (S.001)] (ca. 1958), tronpeta-itxurako elementuz osatutako multzo bat. Goian, ezkerrean, alanbre lotuz berriki garatua zuen eskultura baten adar-antzeko puntak ikus daitezke, eta, haren azpian, etxean gonbidatu egondako ikasle baten autorretratu dago eskegita². “Bakearen aulki” deitzen zuten besaulki ezin erosoagoaren bizkarreko tapizeria hosto-irudiz beteta dago, artistak naturarekiko zuen maitasunaren adierazgarri³. Janlekuko armairuaren alde banatan, Peggy Tolk-Watkins familia-lagun xelebrearen lorezko natura hil bat eta Asawaren beraren Titulurik gabea (MI.145) [Untitled (MI.145)] (1950eko hamarkada) daude; azken hori, aurkitutako marko obalatu batean sartuta. Argazkiaren aurrealdean, irin-buztinezko piezatxo egin berriek piano desafinatu baten gaina estaltzen dute hamarnaka, eta etxea etengabeko sormen-gunea zela erakusten dute. (Ez Asawak, ez Lanierrek ez zuten pianorik jotzen; gainazal gisa erabiltzen zuten batik bat). Piezekin tartekatuta, makilekin eta artilearekin egindako jainko-begi bat eta zirriborro-koaderno ireki bat ikus daitezke; guztia ere, Asawak bizitzarekiko zuen jarrerak berezko zituen ezaugarrien adierazgarri: goxotasuna, inklusioa, eta etxearen, familiaren eta komunitatearen arteko berariazko lotura josturagabea. Artistaren lanaren baitan, oraindik ere bada horren oihartzunik.

Partridgek argazkian harrapatutako espazio enblematiko hura Asawaren seme Hudsonnek ere betikotua zuen urtebete lehenago, 1968 inguruan, Lowell High School institutuko ikasle zela agindu zioten etxeko lan bat familia-proiektu bilakatu zenean. “Gurasoen egongelaren maketa bat egin nuen”, esan zuen. “Gure etxeko gela baten maketa egin behar nuen; berez, zapata-kaxa baten tamainakoa behar zuen, baina nik eskalan egindako maketa bat eraiki nuen [...] [Nire arreba] Aikok alfonbra txikiak egin zituen [...] eta lagun batek argiak jarri zituen”⁴.

Nabarmentzekoa da Asawak ere ekarpena egin ziola proiektuari, eta eskultura txiki-txiki bat egin zuela espazio hartako gauzarik azpimarragarriena irudikatzeko: bere artea. Titulurik gabea (S.783) [Untitled

(S.783)] izeneko obra hura bost lobuluz osatutako alanbrezko eskultura zintzilikaria da, eta kobre more-marroiz eginda dago; hamahiru hazbeteko (33,02 cm) garaiera baino ez badu ere, gerora artistaren miniaturatzat ezagutu ziren lanen adibide goiztiarra da. Gehienbat 1970eko hamarkadaren amaieran eta 1980koaren hasieran egin zituen lan haiek, fintasunez kiribilduak denak ere, erronka hutsa ziren artistaren ikusmen eta trebeziarentzat; izan ere, horien artean txikiak, Titulurik gabea (S.681) [Untitled (S.681), ca. 2000], hazbete pasatxoko diametroa baino ez du. Hudsonek bi isuriko teilatuarekin egindako maketa familiaren objektu kuttuna zen —“benetan ederra”, Aikok gogoratzen duenez⁵—, eta, meta-mementu betean, leku ohoragarria eskaini zioten eskola-proiektu amaituari, maketak irudikatzen zuen gela hartakoxe pianoaren gainean.

1940ko hamarkadaren amaieran, Ipar Carolinako Black Mountain Collegen ikasketak amaitu ostean, non finkatu deliberatzen ari ziren Asawa eta bere senargai Albert Lanier, eta San Frantziskoren alde lerratzeke zenbait arrazoi bildu zituzten. Geografia ederra eta kultura bizia zituen; mendearen erdialdean, erakarmen-indar sonatua izan zuen beatnik, poeta eta margolariarentzat. Gainera, ekonomikoki nahiko eskuragarria zen. Lanier irrikaz zegoen Tolk-Watkinsek baieztatutakoa frogatzeko; alegia, “North Beach aldean lauzpabost platereko afari italiarra jan [zitekeela] berrogeita hamar zentaboa”⁶. Eta batzuentzat eragozpen izan zitekeena —jarduera sismikoa eta Pazifikoko eragina, edota Bigarren Mundu Gerrak oraindik bizi-bizi zirauela memoria kolektiboan—, etxea lortzeko erraztasun gisa ikusten zuen bikoteak⁷. Hiri nahiko handia izaki, eraikuntzan lana lortzeko aukera zuela uste zuen Lanierrek, arkitekto-prestakuntza baitzuen. Eta, batez ere, San Frantziskok aski jarrera liberala zuenez, hirian ongi hartuko zituztelakoan zeuden arraza arteko bikote izanagatik ere.

Hamarkada bakarraren buruan, 1950 eta 1959 artean, Asawak eta Lanierrek sei seme-alaba izan zituzten: Xavier, Aiko, Hudson, Adam, Addie, eta Paul. Zitzu bizian haziz zihoan familia hiru etxetatik igaro zen hiriko beste hainbeste tokitan, harik eta 1960ko udazkenean etxe handi bat erosi zuten arte; izugarriko lursailtzar batean eraikita zegoen —636 m², hiriko partzelek ohikoa zuten tamainaren bikoitza baino gehiago—, Noe Valley auzoan⁸, zeina, Asawak deskribatu zuenez, “langile auzunetxo lasaia”⁹ baitzen orduan, hiriaren lanbro-lerroaren alde eguzkitsuan kokatua¹⁰. Etxea 1908an eraikitakoa zen, San Frantziskoko lurrikara handitik bi urtera. Ratcliff & Jacobs etxeak diseinatu zuen (Londresen jaiotako Walter Ratcliff Jr. eta hirian jaio eta Alamedan hazitako Alfred Jacobsen arteko bazkidetza laburra izan zen hura), University of California, Berkeley unibertsitateko Bernard Maybeck irakasle itzaltsuaren espirituari jarraikiz diseinatu ere; Maybeck izan zen, hain zuzen ere, eskualdeko Arts and Crafts mugimenduaren sustatzailea XIX. mende amaieran eta XX. mendearen hasieran.

Maybecken eraikinek bezalaxe, Noe Valleyko etxeak bizitzaren aietasun naturala iradokitzen zuen. Zedro-oholezko kanpoaldeak bat egiten zuen inguruarekin. Katedral-antzeko egongela nagusiak altuera bikoitzeko sabaia zuen —ia 6 metroko garaierakoa—, habeak agerian zituen, eta hormak zorutik sabairaino zeuzkan zurezko panel landugabez estalita. Gelen arteko nahiz barruko eta kanpoko guneen arteko harreman aiseak talka egiten zuen hirian askoz ohikoagoak ziren etxe viktoriar edo “dama margotuen” (painted ladies) gehiegizko apaindurekin eta formaltasunarekin; azken horiek, beren arotzeria landuak, kolore-paletak eta urreztadura tarteko, hiriko bizitegi-estiloaren sinonimo bilakatuak ziren. Hain zuzen, 1970eko hamarkadan sortu zituen buztinezko lauzen edizio batean, Asawak etxe viktoriar bat baliatu zuen San Frantzisko irudikatzeke, tranbia batekin eta Golden Gate zubiarekin batera. Noe Valleyko etxe ezohiko hura, bere material arruntekin eta espazio zabalekin, mesedegarri zitzaien bai familia-bizitzari, bai Asawak etxean lan egiteko zuen konpromisoari. Lanierrek hainbat denbora eman zuen etxea berritzen, gela gehiago eta emaztearentzat hormigoizko zorudun “tailer” bat (hala deitzen zion familiak) sortzeko hondeatze-lanetan. Solairu nagusian, bere alanbre kiribilduzko eskulturak landu zitzakeen Asawak, sukaldearen eta egongelaren arteko habe batean zintzilik zeudela, edo leiho alboan

eserita egin zezakeen lan, sabaiko habeen muturretan zizelkatutako egurrezko narrasti-buruetako baten begirada adiaren pean. Beheko estudioan, berriz, material eta prozesu narrasagoekin lan egiteko aukera izan zuen lehenengoz, hala nola buztinarekin, igeltsuarekin, zurarekin, eta soldadurarekin. “Beti izan dut estudioa etxean”, esan zuen, “nire hurrek egiten nuena uler zezaten nahi nuelako eta hor egon nahi nuelako behar nindutenean, edo kakahuete-kremazko sandwich bat behar zutenean”¹¹.

Etxe berrirako irudikatu zuen lehenengo proiektua sarrera nagusirako bi ate erraldoi izan ziren: Ateak (S.528) [Doors (S.528), 1961]. Familiak zeukan landa-etxe xumean egin zituen, Kaliforniako Guerneville herrian zegoen bisoi-haztegi ohia izandako hartan, 1961eko udan eta udazkenean. Egongela nagusiaren zur landugabezko barrualdearekin bat etorrira, Asawak sekuoia erraldoizko atea egin zituen, zur iraunkor hori berezkoa eta ugaria baita Mendebaldeko Kostan. Hector Villanueva lagun zurginaren laguntzaz muntatutako ia 3 metroko plaka bateratuetan, bi atea ixterakoan azalera osoa hartzen zuen patroia bat marraztu zuen Asawak, elkarri lotutako uhinekin —Black Mountain Collegeko garaian hasi zen “meandro” hura esploratzen—. Seme-alabarik zaharrenak atearen diseinuan parte hartzera gonbidatu zituen, nahiz eta, Hudsonen onartzen duenez, “berak egin zuen gehiena”¹². Mailu eta zizelekin, zurrumbiloak agerrarazi zituzten behe-erliebean, atearen alde bietan, eta, gero, gainazala leundu zuten sopletearekin eta alanbrezko isipuekin. Ateko helduleku tradizionalen ordean, zura hustu eta hatzei ongiatorria egiten dieten arraildurak sortu zituen Asawak.

Ateak behin betiko etxean instalatu aurretik, erakusgai jarri zituen Asawak, 1962ko udaberrian, Los Angeleseko Ankrum Galleryn lehenik, eta Stanford University Art Galleryn gero, erakundeak luzatutako gonbidapenari erantzunez. Izatez, arte-tratulari ohia zuen Louis Pollack¹³ Hego Kaliforniako erakusketarako zituen planen berri eman zionean, hori izan zen aipatu zuen lehenengo lana, are bere eskulturen aurretik. Asawaren atea erakarri zuten herrialde osoan; Art in America aldizkariak artistek diseinatutako objektu funtzionalak buruz 1964an argitaratu zuen artikulu baten irudi nagusia izan ziren, beste hauekin batera: Claire Falkensteinek 1961ean Peggy Guggenheimen Veneziako jauregi-museoaren kanpoko hesirako diseinatutako burdin eta beirazko sarrera-atea, Isamu Noguchiren kafemahaitxo bat, eta Pablo Picassoren lanpara batzuk¹⁴. Ateen ondoan, Paolo Soleriren brontzezko kanpaitxo bat jarri zuten txirrintzat; 1963an seme-alabekin diseinatzailearen Arizonako Cosanti gunera egindako txangoan erosi zuen kanpaia Asawak, hantxe galdatzen baitziren¹⁵.

Asawa-Laniertarren etxera sartzeko atari itzela osatzen zuten sekuoiazko atea, eta Asawaren bi eta hiru dimentsioko lanez, tapizez eta lagunek egindako artelanez osatutako instalazio aldakorra biltzen zuen atondora ematen zuten. Hasieratan ateratako argazki batean, platano-ARBOLA bihurtuak irudikatzen zituen margolanetako bat agertzen da; zuhaitz gainetik bide eman zion Asawak pigmentu putzuekin egindako esperimenduzko jarraituari. Gerora, Mark Adams bizilagunak Noe Valleyko teilatuak irudikatuz egindako margolana izan zen atari hartan aurki zitezkeen lehen pieza¹⁶. Urte luzez, Titulurik gabea (S.114) [Untitled (S.114)] (ca. 1958) egon zen itzelezko eskaileren tranpalean ikusgai; maila haizetan gora joanda bizitoki nagusira heldu zitezkeen, eta behean eginez gero, berriz, tailerrera, non hurrek ere aukera baitzuten gauzak eraikitzeke. Benetako joan-etorriak, ordea, sukaldeko atean zehar gertatzen ziren: aurreko portxea eta etxea lotzen zituzten akordeoi gisako ate frantsesetan zehar¹⁷. “Burdin-hesia ez zen giltzez itxita egoten. Ateak ez ziren giltzez itxita egoten”, dakar gogora Asawaren seme Paulek. “Jendea besterik gabe sartzeko”¹⁸.

Eta atari hura zeharkatuta Asawaren sormen-orbita zabalaren baitara sartzeko zortea bazenuen, ia gauza zurrak izan ziren haren parte bilakatutako zinela. Litekeena zen zu zeu ere gai bihurtzea; gerta zitezkeen artistak zure marrazki bat egitea bere zirriborro-koadernoan, edo zure aurpegiaren molde bat egitea. Hautxo bat izanez gero, loak hartzen bazintuen, litekeena zen Asawak zure eskuaren edo oinaren molde bat

ateratzea. Sukaldeko mahaian esertzeko moduko adina bazenuen, papera tolesten irakatsiko zizun akaso. Bere bizilaguna bazinen eta, bera bezala, origamia egiten bazenuen txikitatik, toles-molde berriren bat irakats zeniezaiokeen agian. Nerabea bazinen, alanbre motzak luzeagoen inguruan kiribiltzen lagundu bide zenion, eskulturak egin zituan. Loreak ekartzen bazenituen, horiek marraztu eta marrazkia zuri eskainiko zizun agian. Afalordura arte geratzen bazinen, Asawak —“sukaldeko jeinua”, Cunninghamen gomutan¹⁹— jaten emango zizun akaso, eta ozpin-pepino poto batekin edo satsuma okaranezko marmeladarekin bidaliko zintuen etxera bueltan. Haien etorrera espero izan ala ez, gonbidatuak ongi etorriak ziren beti. Behin elkarrizketatzaile bati esan zionez, “Familia honentzat garrantzitsuena egunero elkarrekin afaltzera esertzera zen. Zortzi ginen mahaiaren bueltan, gehi lagunak”²⁰. “Beti zuen ideia baten bat”, gogoratzen du handik gertu hazi zen Lilli Lanier bilobak (Hudsonen alabak). “Zatoz bihar. Alberjiniak marraztuko ditugu. Eta gero jan egingo ditugu”. Jakiak marrazten genituen [...] eta gero sukaldaritzatik ikastaro [bihurtzen zen hura]: nola prestatu fideo japoniarrak martorriarekin eta marraztu berri dituzun alberjiniekin”²¹.

Noe Valleyko egongelako horma-armairuek edozein motatako etxeko gauzak gordetzen zituzten. Zenbait argazkitan, Marguerite Wildenhain eta Earle Curtis lagunek egindako zeramikazko ontziak ageri dira. Partridgeren argazkian, leihoaren alboko apalak garai hartako AEBko familietan ohikoak ziren irakurgaiz mukurua daude: Encyclopedia Britannicaren hainbat aleren bizkar uniformeak; haiek baino askoz ilustrazio gehiago zeuzkaten (eta, beraz, familiak gustukoago zituen) World Library liburuak²², hau da, hilerio harpidetza bidez iristen ziren gaikako argitalpenak; eta aldizkari mordoa. Asawa ez zen irakurle bereziki porrokatua. Hala ere, 1966an Life aldizkarian argitaratutako argazki erreportaje batek liluratuta utzi zuen: Erromatar Inperioaren ondare bisualaren ingurukoa zen, eta aurpegi zizelkatuen dozenaka irudi jasotzen zituen²³; urte hartan bertan hasi zen Asawa modelo bizietatik abiatuta aurpegiaren moldeak egiten. Behin hasita, ezin gelditu. “Obsesiboa samarra izatera iritsi zitekeen”, aipatzen du Addie alabak²⁴. 1966ko udazkenaren eta 2000. urtearen artean, hau da, harrezkero artegintzan aktiboki eman zuen denbora ia osoan, senide, lagun eta lankideen ehunka molde paregabe egin zituen Asawak: izan artean lau urte eskas zituen Aiko Sofia bilobarenak, zein lauogei urtetik gorako norbaitenak; Noe Valleyko etxean izandako joan-etorrien katalogo bikaina sortu zuen horrela. Artistak gertu izaten zituen maskara horiek: hazi eta hazi zihuan multzo batean jartzen zituen etxearen kanpoaldean, iparraldera ematen zuen horman esekita, sarrera nagusirako oinezko bidearen ondoan, eta, apurka-apurka, baita “etxe gutzian zehar” ere²⁵.

Bere nortasun ahaltsua eta jendeari konfiantza emateko zeukan abilezia baliatuta, modelo gaiak konbentzitu egiten zituen Asawak sukaldeko mahaian edo egongelako zoruari etzan zitezen, are estudioan edo kanpoan ere, moldeak sortu ahal izateko. Alerik goiztiarrenetan, esaterako, Addieri egindako zazpi maskaren artean (gutxienez) lehenean, ilea ehun batekin estalita dutela ageri dira modeloak. Geroago, baselina erabili izan zuen artistak, eta are geroago, xanpua —Paul semeak iradokita—; azken aukera horrek asko errazten zituen garbiketa-lanak. Sei urte zituela egin zuen Asawak Paulen lehenengo moldeak, eta, nagusiagoa izan zenean, prozesuaren hainbat arlotan laguntzen hasi zitzaion, besteak beste, buztina erretzen; Paulek gogoratzen duenez, igeltsua prestatu bitartean, gero zer egingo zuen deskribatuz joaten omen zen ama: “Masailan jarriko dizut. Hotz egongo da, agian. Eta gero kokotsean jarriko dizut”. Semeak dioenez, modelo gisa ari zirenean, geldi egon behar zenuen. “Ingurukoak txantxetan bazebiltzan, begirada zorrotza botatzen zizun, ze, zuk barre eginez gero, pikutara moldeak”. Igeltsua erabat lehortu aurretik kentzen zuen, eta “beti esaten zuen gauza bera: ‘Hara, eder-ederra aterata da’”²⁶. Asawak bi molde sortu ohi zituen: bat beretzat eta beste bat modeloarentzat. Ondoren, buztin-xafla bat aurpegiaren moldearen barrualdera moldatzen zuen moldearen artesietan presio eginez, xehetasun guzti-guztiak harrapatzeko —zeregin horretan, batzuetan buztin-bola batez

betetako galtzerdi batekin kolpatu behar izaten zuen moldea—, eta zeramika labe batean erretzen zuen gero. Aurpegi bakoitzaren molde perfektua lortzen zuen horrela.

Modelo bizietatik abiatuta moldeak egitearen esanguraz jabetuta zegoen Asawa: “Aurpegi baten moldeak egiten dudanean, badakit pertsona baten minutu bat baino ez dudala harrapatzen. Edo haurtxo baten oinaren moldeak eginez gero, badakit haurtxo horren oina hazi eta hazi eta hazi egingo dela. [...] Badakit desagertu egingo dela, baina gustuko dut hori, gustuko dut une hori”²⁷. Bazen, ordea, umorerako eta efimerotasunerako tarterik ere. 1967ko irailaren 20an, egun bakarra iraun zuen artelan jangarriko erakusketa bat antolatu zuten San Francisco Museum of Art (gaur egun, SFMOMA) An Exhibition of Works of Art izenburu diskretupean, eta bertako hamabost parte-hartzaileetan oparoena izan zen Asawa —tartean ziren hiriko beste sortzaile batzuk ere, esaterako, Joan Brown, Bruce Conner, Jean Conner, Robert Howard eta Ron Nagle—. Jakiekin erabiltzeko moduko aluminiozko molde berriak sortu, eta eskultura jangarriak aurkeztu zituen Asawak, hala nola Fruta-mazedoniako Aiko (aurpegi-maskara) [Aiko in Fruit Cocktail (Life Mask)]; Aspic gelatinazko Bud [Seiko] (aurpegi-maskara) [Bud [Seiko] in Aspic (Life Mask)]; museoko zuzendari Gerlad Nordlanderen erretratuak, ogiarekin, txokolate eta gerezizko pastelarekin, nahiz azenario-entsaladarekin eginda; eta igel bat²⁸. Museoko prentsa-arduradun baten arabera, gonbidatuek “ez zuten apurrik ere utzi eskultura-apaletan; dena 90 minuturen buruan”²⁹.

1980ko hamarkadak aurrera egin ahala, Asawak maskaren proiektua jorratzen jarraitzen zuen, eta beste erronka bati ere ekin zion buztina baliatuz. Maskarak egiteko zerabiltzan koloretako buztin zatiak landu, eta bihiak sortzen zituen: zuriak, grisak, terrakota-gorriak, nahiz ikatz kolorekoak; gero, zuloak egiten zizkien horiekin lepokoak egin ahal izateko. Kobrezko alanbre lodia kiribilduz, saskiak egiten zituen Paulek bihiak sutan erre zitzen Ocean Beach inguruko lubakietan. Halako saski bakarrak iraun du, kedar eta guzti: datarik gabeko Titulurik gabea (S.725, Heldulekudun saski beregaina) [Untitled (S.725, Freestanding Basket with Handle)]³⁰.

Artistaren alaba Aikoren ustez, “ziur asko, mahaiak ziren gure etxeko altzaririk garrantzitsuenak”³¹. Lanierrek diseinatu eta egin zuen sukaldeko harakin-mahaia, eta haren gainazala, janari eta otorduen prestaketa-gune izateaz gain (beti jaten baitzuten sukaldean), etengabeko jardunaren testigu izan zen: orezko eskulturak, marrazkiak, patatekin egindako estanzazioak, origamia, arrautzak tintatu eta apaintzea... denetik egiten zuten bertan. Hasieran, irin-buztinarekin sortzen zituen Asawak figuratxoak —irinarekin, gatzarekin eta urarekin egindako nahasketa batekin—, jarduera merke eta erraza baitzen haurrekin egiteko. Argazki batean, Asawa ainguradun botoi dirdiratsuak —itsas armadako uniformeek izan ohi dituzten horietakoak— arrantzatzen ari da lata batean, apaingarri gisa erabiltzeko; bitartean, Addie —“bost urterekin dagoeneko [bere burua] masa-teknikari” gisa deskribatzen zuen alaba— osagaiak nahasten ari da³². Sukaldeko argazki hori ere Partridgek atera zuen, egongelako argazkia atera zuen egun berean, 1969an. Asawak potentzial amaigabeak ikusten zizkion irin-buztinaren teknikari. Sirenak, aingeruak eta marradun leotardoak jantzitako iratxoak egin zituen. Horman zintzilikatzeko moduko hainbat figuratxo eszenak eraiki zituen alanbre-sare gainean. 1962ko gabonetan San Francisco Museum of Art antolatutako erakusketarako lanen bidalketa-zerrendak halako hiru pieza jasotzen ditu: Adam & Eba (Adam & Eve); Jesus eta aingeruak (Jesus and the angels); eta Jose, Maria, Jesus (Joseph, Mary, Jesus). Anni eta Josef Albers lagunaren zorionerako, 1963ko urtarrilean “aldare” bat oparitu zien Asawak, eta Annik eskertza-ohar bat bidali zion “berriro ere Gabonak bete-betean” zirela esanez³³. Jennie Yoon eta Marci Kwon adituek deskribatzen dutenez, denborarekin, Asawak nabarmen handitu zuen irin-buztinarekin egindako lanen munta: eskola publikoetako arte-curriculumean sartu zuen teknika hori, eta oinarritzat erabili zuen Union Square plazarako [San Frantzisko iturria](#) (PC.004) [San Francisco Fountain (PC.004)] (1970–73) egiteko; izan ere, irin-buztinez moldatu eta brontzez galdatutako berrogeita bat panelek osatzen dute lan hori³⁴. Unibertsitatetik bueltan zela, Aiko izan zen —“oregile aditua” bera,

ahizparen arabera— udaletxea eta dragoi txinatarra landu zituen. Sally Woodbridgek, berriz, arkitektura-eszenak osatzeko baliatu zituen bere ezagutzak.

Haur txikiak aise egin zituzketen buztinezko eskulturak, eta txikienek ere bazuten origamia egiten ikasteko gaitasuna. Asawak papera tolesten jartzen zituen bi edo hiru urte besterik ez zituzten haurrak, eta, hala, ukimen-adimena, jakinmina eta lilura sustatzen zituen. Bere lanari heltzen zion modu berean heltzen zion paperari ere, forma edo materialak gorabehera: erdigunetik kanporantz³⁵. “Hazbeteko paper zati batekin —zioen Asawak— intsektu bat, euli bat edo zomorro bat egiten duzu [...] Amona mantangorri bat”³⁶. Black Mountain Collegen landutako asmamena probestuz, eskura zituen materialekin egiten zuen lan maiz: “aldizkariak, egunkariak, paperezko poltsak”³⁷. Orearekin eskulturak egitea bezalaxe, papera tolestea ere jarduera paralelo egokia zen. Asawak ondoko bizilagun, ohiko laguntzaile eta eguna goiz hasteko ohituran lagun zuen Mae Leek zera esan zuen Asawaz eta bien lagun Mary Leez: “Goiz batzuetan, kafea hartu ostean, ibiltzera atera ostean, papera tolesten aritzen gara. Ruthen mahaia origamiz beteta egoten da, eta dena kendu behar izaten dugu Albert gosaltzera atera aurretik, baina dibertigarria da”³⁸. Asawaren ama, Haru, Hego Kaliforniatik bisitan etortzen zenean 1980ko hamarkadan, ezinezkoa izaten zen berriketan ibiltzea, hizkuntzaren langa baitzegoen haren eta japonierarik hitz egiten ez zuten familia zabaleko senideen artean. Origamia hizkuntza amankomuna zen; alboz albo egin zezaketen zerbait, pozarren, ordu luzez.

Eguberri-jaietan, origami-apaingarriekin atontzen zuen familiak bere gabonetako zuhaitz parerik gabea: Lanierrek egindako aluminiozko espiral bat zen. Bazuten beste tradizioirik ere: origamizko zintzilikariak egiten zituzten haur jaioberriei ongiatorria egiteko. Asawak “banbua hazten zuen bere lorategian —gogoratzen du Lilli ilobak—. Hiru pieza moztu ohi genituen, hiruki bat osatuz kokatu eta alantzen lotzen genituen. Eta gero sabaitik zintzilikatzen genuen. Eta inguruan zegoen edonork tolesten zuen zerbait”. Banbuzko egitura zintzilikatu ostean, nork bere sorkuntzak gehitzen zizkion, eta “orekatuta eta berdinduta” zegoela eta “nahikoa gauza” zituela ematen zuenean, amaitutzat jotzen zuten³⁹. Irin-buztinaren antzera, hainbat eskalatako egitasmoak gauzatzeko baliatu zuen Asawak paper-tolesa. Honakoak izan ziren handienak: loratzen ari diren loto-loreen formako Origami iturriak (PC.006) [Origami Fountains (PC.006)] (1975–76), Japan-towneko plaza batean instalatuak —hain zuzen, artistak aspalditik gustukoak zuten Paper Tree origami-denda dagoen tokian—; eta Egunsentia (PC.009) [Aurora (PC.009)] (1984–86), Embarcadero kaian dagoen zirkulu formako toles bikoitz abstraktua, zeina marko ezin ederragoa baita San Frantziskoko badiarentzat.

Bai Asawak eta bai Lanierrek oso maite zituzten loreak. Lanierrek etxe aurreko eta atzeko lorategietan —biak ere berak diseinatuak— ikertzen eta landatzen zituen. (Asawak barazkiak eta usain-belarrak landatzen zituen ondoko etxean, Mae Lee bizilagunaren lorategian: martorria, perrexila, uraza, estragoia, errukula). Lanierrek Imogen Cunningham eta Mai Arbegast paisajista zituen solaskide loreen inguruko xehetasun botanikoak partekatzeko orduan, eta, hain zuzen, Cunninghamek argazkiak ateratzen zizkien. Loreak moztu eta sortak osatzen zituen Lanierrek, etxe guztiko mahaietan jartzeko. 1985ean Asawari lupusa diagnostikatu zioten, eta ohean eman behar izan zuen ia urtebete. Ahalmek fisiko murriztuarekin, baina bere horretan zirauen sortzeko grinak hauspotuta, ahal zuena egiten zuen: paper-zatiak tolestu, Kaiser ospitaleko langileen zorionerako; marrazki eta akuarela txikiak egin, baita Pazko arrautzak apaindu ere. Loreekiko sentsibilitatea agerikoa da oraindik ere mantentzen diren zenbait adibidetan: mitxoleta arrosa bat hondo horiaren gainean; senararentzat egindako urtebetetzeko arrautza bat, iris-lore iradokitzaile batekin apainduta. 1987an Guggenheimerako aurkeztu zuen beka-eskaeran idatzi zuenez, “esperientzia horren ondorioz, ohartu nintzen akuarelekiko eta marrazketarekiko dudak interesatzen zirela ez zegoela inondik inora ere asebeteta”, eta “Albert Lanier senarrak gure lorategian hazten dituen landare eta loreak jasotzen dituen pintura sail bat” egiteko asmo argia adierazi zuen⁴⁰. Ez zioten beka eman, baina

momentu hartatik aurrera loreetara bildu zuen bere sormen-indarra. 1990eko hamarkadan zehar egin zuen lore-marrazki andana ere bilakatu zen Asawak inguruan zuen jendearen beste erregistro bat, senide edo lagunek oparitutako lore-sortetan oinarrituta egin ohi zituen marrazki haiei maiz gehitzen baitzien idazkunen bat. Lore-sortetako batzuk lorazainak berak emandakoak ziren, besteak beste, Alberten arrosa-sorta (PF.564) [Albert's Rose Bouquet (PF.564)] (1990). Eta beste batzuk, esaterako, Adamek oparitutako San Valentin eguneko lore-sorta (PF.555) [Valentine Bouquet from Adam (PF.555)] (1991), hirugarren semearenak ziren; hain zuzen, azken horrek zaindu zizkien loreak gurasoei haien azken urteetan, lorategian barrena plastikozko aulki bat herrestan eramanez ureztaketa-lanak egiteko. Akaso, lore-sortak marraztea lagungarri zitzaion Asawari loreak landatu, atondu eta berari oparitzeko lana hartzen zuten haien maitasuna osoki bereganatzeko, bai eta maitasun hori bere modura itzultzeko ere, atondutako sorta haiek artelan gisa atzera oparituta.

Zirriborro-koadernoak nahiz orri solteak bete zituen Asawak, goizean goiz edo gau betean marraztuz maiz, eta, gero, osatutako marrazkiak ezkutatu egiten zituen familiaren oharkabea⁴¹. Lagunekin marraztu izan zuen, hala nola Beth Van Hoesen artistarekin, zeinak Alberten mitxoletak (Albert's Poppies) (1991) deituriko grabatu bat egin baitzuen, Asawak berak ere marraztutako gaia hartuta. Xavier semeak kontaktu izan duenez, amak loreen ziklo osoa maite zuen, eta, esaterako, opio-belarra marrazten zuen “fase guztietan: leka, hostoa, lore betea, petaloak jausten zituela”⁴². Eta familiarekin ere marrazten zuen, tartean Aiko alabarekin eta Lilli bilobarekin; haiek ere lore-sorta berberen marrazkiak egiten zituzten, nork berea. Asawak poliki hasteko gomendatzen zuen, begiratuz, angelurik egokiena aukeratuz, eta tinta papereratu aurretik loreek orrian izango zuten kokagunea aurreikusiz. Hasi erdigunetik eta mugitu kanpoalderantz hortik abiatuta. Utzi materialari eta teknikari beren lana egiten. Asawarentzat, parterik zailena lorontzia izaten zen —artelan osoa zapuztu zezakeen—, eta, beraz, parte hori lehenengo arkatzek zirriborrazteko baimena ematen zion bere buruari, batzuetan are amaitu gabe uzteko ere; halaxe egin zuen Titulurik gabea (PF.1059) [Untitled (PF.1059)] laneko landare zukutsu ernaia barne hartzen duen potoarekin. Bere lore-negutegiarekin, Asawak bere jarduna biribiltzea lortu zuen. Maiz kontaktzen zuen nola, Black Mountain Collegen irakasle izan zuen Josef Albers artista abstraktu aurrendariari aitortu zionean loreak pintatu nahi zituela, hark erantzun zion oso ondo zegoela hori, lore horiek, betiere, “Asawa loreak”⁴³ baziren. Hitz haiekin, irakasleak aitortza egin zion Asawa gaztearen talentu paregabeari, eta aholku xume hura ageriko geratu zen artistak guztiarekiko zuen jarreran.

[Itzupena: Ane García López]

OHARRAK

Epigrafeak honako iturrietatik atereak dira: Asawaren adierazpenak, 1996–99, 5. or., 128. kutxa, 1. karpeta, Ruth Asawa Papers (M1585), Department of Special Collections and University Archives, Stanford Libraries, Stanford, Kalifornia hemendik aurrera honela aipatua: Ruth Asawa Papers); eta Addie Lanier, egilearekin elkarriketa, maiatzak 8, 2024.

1. Ezkerretik hasita: Dora Sanz, Kevin Lim, Christopher Butler, Paul Lanier, Esther Sanz eta Addie Lanier.
2. Aiko Cuneo eta Addie Lanierrek gogoratzen dutenez, Susana Sotresen egin zuen autoerreturatu hori. Asawak 1940ko hamarkadan ezagutu zuen Sotresen ama Mexikon, eta gaztea Asawa-Lanierarren

- etxean geratu zen 1968an Mexiko Hirian izandako ikasle-protesten ondotik. Egonaldi hartan, ehuntzen irakatsi zion Addieri. Henry Weverka, egileari bidalitako mezu elektronikoa, uztailak 16, 2024.
3. Eskerrak eman nahi dizkiot Vivian Tongi mezu elektronikoa batean tapizeria nabarmendu izanagatik (ekainak 6, 2024), bai eta Addie Lanierri ere, posta elektronikoa bidez aulkiaren goitizena partekatzeagatik (irailak 20, 2024).
 4. Hudson Lanier, egilearekin elkarrizketa, maiatzak 8, 2024.
 5. Hudson Lanier eta Aiko Cuneoren arabera, eta Asawaren biloba Henry Weverkak hala berretsita; egileari bidalitako mezu elektronikoa, ekainak 10, 2024.
 6. Lanier, hemen aipatua: "Oral history interview with Ruth Asawa and Albert Lanier, conducted by Paul Karlstrom with Mark Johnson, 2002 June 21 and July 5" (Ahozko ondarea jasotzeko elkarrizketa Ruth Asawa eta Robert Lanierrekin, Paul Karlstromek Mark Johnsonen laguntzarekin egina, 2002ko ekainak 21 eta uztailak 5), Archives of American Art, Smithsonian Institution (hemendik aurrera honela aipatua: Karlstromen elkarrizketa).
 7. Asawak lurrikara-arriskuari lotutako beldurra zuen gogoan, eta Lanierrek, aldiz, bonbei loturikoa; hemen aipatua: Karlstromen elkarrizketa.
 8. "Etxea aurkitu genien; izan ere, geuretzat erosi nahi izan genuen, baina garestiegia zen; beraz, haren berri eman genien eta eurek erosi zuten". Sally Woodbridge arkitektura-historialaria, hemen: Alvarado History Interviews, Valerie Ferrer, 2000, 2. or., 138. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
 9. Asawa, hemen: Alvarado History Interviews, 11. or.
 10. Black Mountain Collegen eman zuen denboran, horren erakargarria zitzaien Asawari lanbroa, ezen goiz jaikitzeke ohitura hartu baitzuen behe-lainoak Blue Ridge Mountains mendi-katea nola hartzen zuen ikusi ahal izateko Josef Albers irakaslearekin batera; Albersek ikuspegiaren argazkiak ateratzen zituen. Asawa, hemen aipatua: Karlstromen elkarrizketa; eta Jeannette Redensek, egileari bidalitako mezu elektronikoa, ekainak 13, 2024.
 11. Asawa, Merla Zellerbachekin elkarrizketa, "The Asawa Legacy: In Search of the Fountains of Ruth", *Nob Hill Gazette* (1993ko udaberria), 176. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
 12. Hudson Lanier, egilearekin elkarrizketa.
 13. Asawak Louis Pollacki bidalitako gutuna, martxoak 20, 1962, 101. kutxa, 13. karpeta, Ruth Asawa Papers.
 14. B. H. Friedman, "Useful Objects by Artists", *Art in America* 52, 6. zk. (1964ko abendua), 50–61. or.
 15. Xavier Lanier, egilearekin elkarrizketa, maiatzak 24, 2024.
 16. Mark Adams, *Titulurik gabea (Untitled)* (Mark Adamsen 22. kaleko 3816. zenbakiko suhiltzaile-etxe ohitik dagoen ikuspegia), 1965.
 17. Paul Lanier, egileari bidalitako mezua, ekainak 7, 2024.
 18. Paul Lanier, egilearekin elkarrizketa, maiatzak 8, 2024.
 19. Imogen Cunningham, hemen: *Ruth Asawa: Of Forms and Growth*, zuzendaria: Robert Snyder, Masters & Masterworks, Santa Barbara, Kalifornia, 1978.
 20. Asawa, Merla Zellerbachekin elkarrizketa, "The Asawa Legacy".
 21. Lilli Lanier, egilearekin elkarrizketa, maiatzak 31, 2024.
 22. Aiko Cuneo, egilearekin elkarrizketa, uztailak 10, 2024.
 23. Gjon Mili (argazkilaria), "The Romans: The Empire of a People Born to Rule—And Its Rich Enduring Heritage", *Life* 60 (martxoak 4, 1966), 56–73. or.
 24. Addie Lanier, egilearekin elkarrizketa.
 25. Lanier, hemen aipatua: Karlstromen elkarrizketa.
 26. Paul Lanier, egilearekin elkarrizketa.
 27. Asawa, hemen aipatua: Karlstromen elkarrizketa.
 28. *An Exhibition of Works of Art* erakusketako artelan-zerrenda; 1967ko irailaren 20an izan zen erakusketa, 18:00etatik 20:00etara, SFMOMA Archives.
 29. San Francisco Museum of Arteko prentsa-buru Mary Miles Ryanek Ralph Ginsburgi [Ginzburg], Avant Garde, urtarrilak 18, 1968, SFMOMA Archives.
 30. Eskerrak eman nahi dizkiet Lilli Lanierri, elkarrizketa batean Asawaren bihigintzaren berri emateagatik (maiatzak 31, 2024) eta Henry Weverkari, erretze-prozesuaren eta saskien inguruko xehetasunak partekatzeagatik mezu elektronikoa bidez (ekainak 5, 2024).
 31. Aiko Cuneo, egileari bidalitako mezu elektronikoa, ekainak 7, 2024.

32. Addie Lanier, egilearekin elkarrizketa.
33. Anni Albersek Asawari bidalitako gutuna, urtarrilak 15, 1963, 2. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
34. Jennie Yoon eta Marci Kwon, "What Cannot Be Produced Alone: Ruth Asawa's Public Art", hemen: *Ruth Asawa. Retrospective*, erak. kat., San Francisco Museum of Modern Art, San Frantzisko, 50–59. or. Anni Albersek Asawari bidalitako gutuna, urtarrilak 15, 1963, 2. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
35. Asawa, hemen: Alvarado History Interviews, 69. or.
36. *Ibid.*, 70. or.
37. *Ibid.*
38. Mae Lee, hemen: Alvarado History Interviews, 69. or.
39. Lilli Lanier, egilearekin elkarrizketa.
40. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1987, 129. kutxa, 9. karpeta, Ruth Asawa Papers.
41. Horietako asko 2003an aurkitu zituzten, Asawaren familia artistaren lanaren inbentarioa egiten hasi zenean.
42. Xavier Lanier, egilearekin elkarrizketa.
43. Asawa, hemen aipatua: Karlstromen elkarrizketa.

ABIAPUNTUAK: RUTH ASAWAK TAMARIND ESTUDIOAN EGINDAKO LITOGRAFIAK, 1965

GEANINNE GUTIÉRREZ-GUIMARÃES

1960an, June Wayne artistak Tamarind Lithography Workshop sortu zuen Tamarind Avenuen (Los Angelesen, Kalifornia)¹ eta horrek izugarri zabaldu zituen litografia artistikoa lantzeko aukerak AEBn. Ruth Asawak 1965eko irailean hartu zuen parte tailer horretan. Izan ere, 1946–49 artean Black Mountain Collegen irakasle izan zuen Josef Albersen proposamenez jaso zuen Asawak gonbidapena, eta asko eskertu zuen aukera; idatzi zuenez, “Tamarind estudioan lan egiteko irrikaz”² zegoen. Litografia sakon lantzen zuen lehenengo aldia bazen ere —1965. urtearen hasieran litografiaren inguruko hastapen-eskola bat jaso zuen Richard Graf grabatzailearen eskutik, San Francisco Art Institutuen³—, Asawak Tamarind estudioan eman zuen denbora gogoangarria eta apartekoa izan zen. 54 litografia sortu zituen, eta hainbat gai jorratu zituen horietan, hala nola natura, figurazioa, erretratugintza, animaliak, eta abstrakzioa. Halaber, estanpazioaren teknikak eskatu eta behar duen esperimentazioan bete-betean murgildu zen artista. Tamarind estudioak eskaintzen zituen trebatzeko beka horiek funtsezkoak ziren Asawa bezalako artistentzat; bekari esker, lerroarekin, formarekin eta espazioarekin egiten zituen esperimentazioak litografiaren bi dimentsiodun teknika konplexura eraman ahal izan zituen han. Litografiaren materialtasunak eta teknikak funtsezko papera jokatu zuten artistaren praktikan gerora.

Asawak Tamarinden egindako egonaldia 1965eko irailaren 1ean hasi zen⁴, eta 1965eko azaroaren 1era⁵ arte iraun zuen; hala, bi hilabete eman zituen bertan, estudioko inprimatzaile profesionalek osatutako lantaldearekin etengabe lanean⁶. Hala ere, Waynek hala gomendatuta, Asawak abuztuaren amaieran hasi zuen bekaldia ofizialki, AEBko Labor Day edo lanaren egunaren asteburua baino lehen, lankideak, lan-moldeak eta teknikak ezagutzen joateko⁷. Zehaztasun hori egitea garrantzitsua da, erakusten baitu Asawak ez zuela denborarik galdu lantegian integratzeko. Abuztuaren 31rako dagoeneko Clifford Smith Tamarindeko inprimatzaile adituaren gidaritzapean bere lehenengo litografia lantzeari ekin zion: Platano-arbola (TAM.1470) [Plane Tree (TAM.1470)]⁸. Tamarind estudioak artxiborako fitxa ohardunak osatzen zituen eta Asawak han egindako litografiei dagozkionak artistaren prozesu litografikoa jasotzen dute. Fitxa horien arabera, urarekin diluitutako litografia-tintazko barra bat (tusche-barra), erabili zuen artistak urkolorez egindako lan-sorta zabala sortzeko; zehazki, tonu gris ilun nahiz erdiilunak aplikatu zituen kareharrizko azalera batean, pintzela erabiliz, zuhaitz-enbor eta -adar amorfoak sortzeko. Hiru egunean zehar, Asawak bederatzi Tamarind inprimaketa zertu eta berregin zituen Arches paper gainean; eta, horrez gain, berebat egin zituen bon à tirer bat, froga-lagin bat, artista froga bat eta edizio zenbakitu bat, azken hori Rives BFK paper gainean —ehun-azalera leun eta xurgatzailezko papera da hori eta xehetasunik txikiena ere jasotzen du—. Paperaren ezaugarri horiei esker, tinta zabaltzerakoan, zehaztasun handiz irudika ahal izan zuen kimatze-garaiaren ostean platano-arbolaren adarrek hartzen duten itxura konkortu hori.

Litografiaren teknika berri hori baliatuz lehenengo estanpazioa egiteko, tinta eta akuarela erabiliz 1950eko hamarkadako margolanetan erabili izan zuen motibo berera jo zuen Asawak. Zuhaitz koloretsu eta luzeak irudikatu zituen margolan horietan, borra-antzeko adarrekin. Gerora, tintaz egindako Platano-arbolak marrazki-sailean forma abstraktu bilakatu ziren zuhaitz horiek. Natura-elementu horiek bereziki interesatzen zitzaizkion Asawari, motibo hori bera landuz bere zirriborro-koadernoan egindako tintazko marrazkiek salatzen dutenez; izan ere, Londresko platano-arbol horiek (sikomoro amerikar izenez ere ezagunak dira) aise asko aurki baitzitezkeen San Frantziskoko Golden Gate parkean. Lorezainek urtero

kimatzen zituzten zuhaitz horiek, haien osasuna bermatzeko, eta forma bereizgarriak hartzen zituzten, adar bakoitzaren bukaeretan konkorrak sortuz. Asawari bihurrikatze horiek irudikatzea interesatzen zitzaion, eta zera adierazi zuen: “Zuhaitzak pintzelkaden eta tintaren eta paperaren ezaugarrietara egokitzen saiatzen ari naiz. Sikomoro amerikarrak motiborik apartekoena ziren, bihurrituta daudelako, eta pinturak putzu bat egiten duen tokian korapilo bat sortzen da”⁹. Asawak kaligrafiarekiko zuen zaletasuna (1950eko hamarkadaren amaieran heldu ziren berriro kaligrafia-eskolei) tinta eta pintzelkada likidoak erabiltzeko zuen abileziarekin bateratu zuen, eta horrela, aurrealdearen, atzealdearen eta espazioaren arteko harremana nabarmentzea lortu zuen. Artistak esan zuenez, “Ez duzu begiratzen zertan ari den zure pintzela, hura inguratzen duten espazioak baizik. Egiten ari ez dena begiratzen duzu, eta, hala, espazio negatiboaz nahiz espazio positiboaz arduratzen”¹⁰. Gaia ezaguna zitzaion Asawari, eta, gainera, kaligrafia aurrez landu izan zuenez, bazekien tinta erabiltzen; hala, bi gauza horiek funtsezkoak bilakatu ziren Asawarentzat, tresna horiek baliatu baitzituen Tamarinden egindako litografia zinez esperimentalen sortan. Horregatik, ez da harritzekoa lehenengo lau litografiak platano-arbolen motibo horri eskaini izana, ez eta irailaren 10era arte horiek lantzen aritu izana ere, beste gai bati heldu aurretik, tartean, gurasoen erretratuei¹¹.

Litografiaren teknika (grekera klasikoan, “harriaren gainean marraztea”) honetan datza: kareharrizko gainazal porotsu batean edo metalezko xafla batean irudi bat islatzen da material oliotsu bat baliatuta, nola diren arkatza, argizariarkatzak edo tinta litografikoa (tusche-barra). Ondoren, harria edo metalezko xafla hainbat prozesu kimikoren eraginpean jartzen da. Horretarako, tinta, ura eta hamaika motako disolbatzaile eta hautsak erabiltzen dira. Hala, irudia azalerari atxikitzen zaio, ostean paper gainera eramateko, prentsa baten bidez presio handia eginez. Paper gainean irudi-ispilu bat sortzen da horrela¹². Izatez, teknika planografikoa da litografia, batere ukitu gabe uzten baitu metalezko xafla edo harria, erliebe-inprimatzeak eta sakongrabatuak ez bezala, non azalera bera jan egiten baita zizelkatzearen edo azidoaren bidez. 1969ko apirilaren 29an Tamarind tailerreko zuzendaritza batzordearen aurrean egin zuen urteroko aurkezpenean, June Wayne zuzendariak gogoratu zuen artistak eta inprimatzaileak elkar eraginean aritu behar zirela¹³. Artean, 1969ko Tamarind: Homage to Lithography erakusketan, zera nabarmendu zuen Virginia Allen komisarioak: inprimatzailea artistaren eskuen luzapena zela¹⁴. Litografia, teknika kimiko konplexu eta neketsua den aldetik, teknika mugatzailea bada ere, artegintza-mota kitzikagarria ere bada, haren baitan egiazko elkarlana mamitzen baitute artistek eta inprimatzaileek, eta emaitza litografikoak dira horren erakusgarri.

1930eko hamarkadan, litografiak garapen-aldi erabakigarria bizi izan zuen AEBn, non litografia tailerrek dirulaguntzak jaso baitzituzten Federal Art Project programaren aldetik. Federal Art Project programa 1935ean sortu zuen gobernua finantzatutako Works Progress Administration agentzia bereziak (Depresio Handiaren testuinguruan sortu zen ekimen hori, artisten lana babesteko asmoz). Horrez gain, litografia-prentsak ugaritu egin ziren arte ederretako eskoletan, hala nola Art Students League of New York delakoan, eta argitaletxe komertzialen ekoizpenek gora egiteak ere teknika ezagutarazten lagundu zuen. Hala ere, 1940eko hamarkadan zehar, litografiak adierazpen artistikorako bitarteko gisa izan zuen hazkuntza eta garapen jarraituak arriskuan egoten segitu zuen; hein batean, offset inprimaketa nagusitu zelako. Offset inprimaketa metodo azkar eta merkeagoa da, xaflatik gomazko arrabol batera transferitzen baita irudia zuzenean. Gainera, eskuzko litografiak egiteko beharrezkoak ziren material batzuk urritu egin ziren: nagusiki, litografia-lauzak, tintak eta eskuzko prentsak. Horrenbestez, teknika horrekin esperimentatzeko interesa zuten artista estatubatuarrek nekez izaten zituzten eskura beharrezko tresnak eta lantokiak, eta horrek beste inprimatze-teknika batzuk erabiltzera eramaten zituen.

Intaglio edo sakongrabatuaren teknika litografia baino ezagunagoa bilakatu zen 1940ko urteetan. Teknika horretan, xafla baten azalera irarritako hutsuneetan sartutako tinta inprimatzen da. Hutsune horiek lortzeko, euskarria eskuz zizelkatu (gubilarekin), azidoz jan (akuaforteak egiteko), edo bestelako teknikak erabiltzen dira (punta lehorra, mezzotinta edo kedar-grabatu, eta urtinta). Aipatu bezala,

1940ko hamarkadaren hasieran izan zuen goraldia teknikak, Atelier 17 paristarra New Yorkera lekualdatu eta gero. Grabatutailer itzaltsu horren sorburuan Stanley William Hayter artista egon zen, zeinak lotura izan baitzuen surrealismoarekin eta espressionismo abstraktuarekin¹⁵. Hayterrek Alexander Calder, Mauricio Lasansky, Jackson Pollock, eta Mark Rothko bezalako artistak hartu zituen bere tailerrean, non arte grafikoekin lan egiteko aukera eman baitzuen, sormen-adierazpide gisa balia zitzaten¹⁶. Bereziki nabarmentzekoa da Lasansky artista argentinarren kasua, zeinaren lanean kubismoaren eta surrealismoaren ezaugarriak aurki baitaitezke. Hayterren Atelier 17 tailerrean bi urte lanean eman eta gero alde egin zuenean, University of Iowa (Iowa City) unibertsitatean erakustera joan zen Lasansky 1945ean, eta bertan sakongrabatuak egiteko tailer bat ezarri zuen, zeinak eragin izugarria izan baitzuen ikasleengan¹⁷.

Intaglio edo sakongrabatua 1940 eta 1950eko hamarkadetan AEBn goraldian zen artean, litografiaren itzala gero eta txikiagoa zen. 1954an, esaterako, AEB osoko erakusketetan ikusgai egondako estanzio-lan grafikoaren seirena ere ez ziren litografiak izan¹⁸. Haatik, 1950eko hamarkadaren bukaerarako, hainbat estanzio-tailerren sorrerak estanzioaren berpizkundea eragin zuen, bereziki litografiarena. Besteak beste, honako tailerrak zabaldu ziren: Margaret Lowengrundek Pratt Institutekin kideztan 1956an sortutako Pratt Graphic Art Center (hasieran The Contemporaries, eta gero Pratt-Contemporaries), Brooklynen; Tatyana Grosmanek 1957an sortutako Universal Limited Art Editions (ULAE), West Islipen, New Yorken; eta George Lockwoodek 1959an sortutako Impressions Workshop bostondarra¹⁹. 1960an, June Wayne artistak Tamarind Lithography Workshop sortu zuen Los Angelesen, “artistak litografiak sortzera bultzatzeko”, eta “eskarmentu handiko inprimatzaile-artisauekin elkarlanean aritzeko aukerak” sortzeko²⁰. Tamarind martxan egon zen lehenengo hamar urteetan, Ford Foundation erakundeak osorik finantzatu zuen horren jarduna, orduan W. McNeil Lowryren zuzendaritzapean, zeina berebat baitzen fundazioaren Program in Humanities and the Arts humanitate- eta arte-programaren arduraduna²¹. Litografia-arteak berpiztu eta babesteari soil-soilik eskainitako tailer bat antolatu zuen Waynek, non bekaldi artistikoak nahiz trebatze-ikastaroak eskaintzen zitzaizkien maila handiko artista parte-hartzaileei. Garai hartan AEBn beste estanzio-tailer batzuk bazeuden ere (gehientsuenak Ekialdeko Kostan), Tamarind zen Mendebaldeko Kostan litografiaren teknikari erabat eskainitako guneez bakarra. Are gehiago, Waynek alde batera utzi zuen artista gisa egiten zuen lana, eta erabat eman zitzaion “maite dudana artegintza-forma baten etorkizuna bermatzeko” lanari²²; hala, izugarritzko ahaleginak egin zituen litografiaren praktika biziberritu eta eraldatzeko.

Behin Tamarind sortuta, Waynek zuzendaritza batzordea bildu zuen, eta artearen historian adituak ziren herrialde osoko akademiko nabarmenak gonbidatu zituen bertan parte hartzera. Tartean, Art Institute of Chicago, Cincinnati Art Museum, eta Los Angeles County Museum of Art erakundeetako arte-arduradunak zeuden, bai eta bi figura garrantzitsu ere: batzordekide eta fundatzaile James Johnson Sweeney, zeina New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumeko zuzendari baitzen orduan, eta, 1965ean, William S. Lieberman, New Yorkeko Museum of Modern Arteko marrazki eta estanzio saileko arte-arduraduna²³. Waynek berebat osatu zuen hautaketa batzorde bat, berau osatzen zuten kideek izenda zitzaten programan parte hartuko zuten artistak; tartean ziren Sweeney bera, bai eta honako erakundeetako irakasle eta adituak ere: College of Fine Arts, University of New Mexico, Albuquerque; Dallas Museum for Contemporary Arts; Grunwald Graphic Arts Foundation, University of California, Los Angeles; Museum of Modern Art; eta Philadelphia Museum of Art²⁴. Batzordeak “trebezia nabarmeneko” hautagaiak izendatzen zituen, eta AEBkoak, Europakoak nahiz Latinoamerikakoak izan zitezkeen; hala, parte-hartzaileak tokian tokiko lehiakideen gainetik goratuko zituen nazioarteko plataforma artistiko bat sortu zuten²⁵. Izendapen-prozesu baten ostean Tamarindek norbanako bat gonbidatzen zuenean, hiru kategoria jakinetako baten arabera gonbidatzen zuten: artista gonbidatua, artista bekaduna, eta estanzio-aprendiza. Artista gonbidatuak programaren balioa potentzialki zabaldu zezaketen pertsonatzat jotzen zituzten, estanzio-gintza ikasten ari zirenei aniztasun

estetikoa eskaini zieziaiketelakoan²⁶. Artista horiek ordainsaririk jasotzen ez bazuten ere, tailerraren instalazio guztiak haien eskura jartzen zituzten, eta litografia bat edo bi ekoiztera gonbidatzen zituzten.

Besteak beste, honako artista gonbidatuak hartu zituzten bertan: Rodolfo Abularach (1966), Anni Albers (1963), Josef Albers (1962), Vija Celmins (1970), José Luis Cuevas (1962), Richard Diebenkorn (1961, 1970), Rafael Ferrer (1974), Sam Francis (1966, 1969), Gego (1963), Philip Guston (1963), eta Luchita Hurtado (1970). Artista bekadun batek, aldiz, ordainsaria jasotzen zuen, eta bi hilabeterako bidaia-gastuak estaltzen zizkioten, “nahi beste irudi desberdin sortzeko, bai eta lanak prestatzeko, estanpatzeko eta frogak egiteko denbora” izan zezan²⁷. Artista bekadun nabarmenak hartu zituzten bertan, hala nola Abularach (1966, 1967), Anni Albers (1964), Josef Albers (1963, 1964), Cuevas (1965, 1966), Francis (1963), Antonio Frasconi (1962), Gego (1966), Louise Nevelson (1963, 1967), Otto Piene (1969), Miriam Schapiro (1964), eta Rufino Tamayo (1964). Azkenik, estanpazio-aprendizak hautaketa-prozesu zorrotza pasatzen zuten eta aurretiko trebatze-programa trinko bat osatu behar zuten, Tamarinden trebakuntza aurreratua hasteko aukera izan aurretik. Aurretiko ikastaro hori Garo Antreasian Tamarindeko aholkulari teknikoak ematen zuen; hasieran Herron School of Art-en egin zuten, Indianapolisen, eta, gero, University of New Mexicora eraman zuten²⁸. Formakuntza-metodo horren bitartez, estanpazio-aprendiz bakoitzak hainbat artistarekin lan egiten ikasten zuen, baita estilo ugari lantzen ere, azkartasuna eskatzen zuen inguru batean. Tamarindeko estanpazio-aprendizen artean egon ziren Kinji Akagawa (1965), Ernest de Soto (1965), Erwin Erickson (1966), Robert Evermon (1965), Walter Gabrielson (1964), Irwin Hollander (1961), George Miyasaki (1961), Ernest Rosenthal (1964), Maurice Sanchez (1966), Clifford Smith (1964), Emiliano Sorini (1961), Hitoshi Takatsuki (1969), eta Kenneth Tyler (1963).

1965ean artista bekadun gisa parte hartzera gonbidatu zituztenen artean egon zen Asawa, eta horrek aukera eman zion tailerlean denbora luzeagoa pasa, eta litografiaren teknika konplexua erabat menderatzeko. Tamarindeko langileei egin zien aurkezpen artistikoan, bere interesak azaldu zizkien berak egindako eskulturen nahiz paper gaineko lanen irudiak baliatuta, eta bere abiapuntuak seinatu zituen: “Oraindik ere landareak interesatzen zaizkit nagusiki, eta objektuak, eta jendea. [...] Horrela lan egin nahiko nuke [...] hauek dira zuhaitzak eta hauek hostoak, hauek dira Golden Gate parkean hazten diren platano-arbolak, eta eguzkiak hostoak zeharka ditzan lor ote dezakedan probatu nahi nuke”²⁹. Artistaren alantze kiribilduzko eskultura eskegietan —non barrualdea kanpoalde den, eta kanpoalde barrualde— dagoeneko ikusgai zegoen gardentasunak atentzioa eman zion Tamarindeko langileei. Asawaren erakustaldia gogoan hartuta, hainbat paperekin eta urmargoen ezaugarri ugariarekin esperimentuak egiteko proposatu zion Waynek Asawari, bereziki, artistak gardentasunaren ideia landu nahi bazuen bere estanpazioetan³⁰. Adibidez, Nacre papera erabiltzeko iradoki zion —japoniar paper mota bat da, haren hauskortasun, zeharrargitasun eta nakar-antzeko akaberagatik ezaguna—, bai eta estanpazioak bi aldeetatik egiteko aukera aztertzeko ere³¹.

Irailaren 15 eta 17 artean gauzatutako Umakichi (TAM.1476) aitaren erretratuan, Asawak igurtziak egiteko crayon koipetsua eta tinta autografikoa —oinarri oliotsua duen tinta koipetsu bat, zeinak lerro mardul, ausart eta zorrotzak sortzen baititu— erabili zituen, eta Akagawa inprimatzailearekin aritu zen lanean, irudia Nacre paper gainean estanpatzeko, bai artista-froga egiteko bai Tamarind inprimaketetarako³². Aitari eskainitako lau litografiatan, haren hotsandiko irudia irisatu eta argitsu nabarmentzen da, hondo iluna zeharkatuz agertu balitz bezala. Asawari ez zitzaion arrotza paperaren bi aldeetatik lan egitea, hala egin baitzuen aurretik ere bere marrazkien euskarrietan³³. Hemen aztergai dugun lana paperaren bi aldeetatik estanpatuta ez badago ere, Asawak estanpazio-gintzan egindako ikerketa artistikoaren mugarrietako bat dugu litografia hau, erabili zuen japoniar paper bereziaren materialtasun eta testurari esker distira fin eta sotila erdietsi baitzuen aitaren erretratu apart horretan, baita sakontasun bisual apartekoa ere. Aipatzekoa da Asawak maiz bisitatzen zituela gurasoak handik gertu zegoen Anaheim hirian; bisitaldi horiek estanpazio-saioen artean izaten ziren, eta lagungarriak zitzaizkion artistari, gurasoen erretratuak prestatzeko marrazkiak egiteko.

Irailaren bukaerarako, lore-konposizioei eskainitako hamabi litografiako sail batean lanean hasi zen Asawa; horiek elkarrekin lotu eta Loreak (Flowers) deitutako liburuxka bat osatzea zen bere asmoa. Irailaren 28an heldu zion gai horri eta urriaren 28an amaitu zuen harekin; hala, hilabete osoa eskaini zien ikerketa-lan horiei, tartean etenaldiak eginez beste gai batzuk jorratzeko, hala nola animaliak, aulkiak, biluziak eta beste senide batzuen erretratuak. De Soto eta Gabrielson inprimatzaileekin soilik egin zuen lan, eta eskuz idatzitako hitz-atzean aitortza egin zien haiei, lan-sorta hori harrizko lauzetatik eta aluminiozko xafletatik eskuz estanpatzeagatik. Bere praktika artistikoan, Asawak arreta etengabea eskaini zion ilustrazio botanikoari; hala, orduko hartan ere hamaika motako lore koloretsuak irudikatu zituen: hortentsiak, lirioak, ilen-loreak, eta landare zukutsuak (luzaro iraun eta loreak ere ematen dituzten landareak). 1985ean, lupusa diagnostikatu ziotenean, San Frantziskoko Noe Valleyko bere lorategian bilatu zuen kontsolamendua, eta landareak, loreak eta bestelako fruta eta landaredia jaso zituen bere zirriborro-koadernoan. Idatzi zuenez, “Azkenean, lorategira atera eta loreak, tomateak, uraza eta txinatar aza marraztuko ditut. [Josef] Albersi behin esan nion harekin ikasita ere beti izango nuela nahiago loreak pintatzea, pintura abstraktuak baino. Zera erantzun zidan: ‘Ongi. Orduan, izan daitezela Asawa loreak’”³⁴.

Tamarinden eman zuen denboran Asawa bere litografietan basamortuko landareak irudikatzen aritu zen buru-belarri, bere obraren baitan pisu handia duten motibo esanguratsuak baitira. Paul eta Virginia Hassel lagunek 1962an Kalifornia hego-ekialdeko Death Valley bisitatu ostean Asawari basamortuko landare bat oparitu zioteneko pasarte ezagunak aditzera ematen duenez, horrek eraman zuen artista 1960ko hamarkadan alanbre lotuzko eskulturekin esperimentatzera³⁵. Landareak berak erdiguneko muin batetik hazten zituen bere adarrak eta puntak, zati ugari, bakan eta txikiagoetan banatzeko³⁶. Landarea marraztu ordez, alanbre industrialarekin hiru dimentsiotan lan egiteari ekin zion Asawak, landarearen konplexutasuna harrapatzeko. Gerald Nordland San Francisco Museum of Modern Arteko zuzendariak xeheki deskribatu zuen Asawaren esperientzia hura, artistari 1973an eskainitako atzera begirakoan:

Landarearen hazteko modua ulertzeko ahaleginean, Asawak alanbrea hartu, sei sorta paralelotan bildu, sortak erro-antzeko enbor berean lotu, eta sorta soil bakoitza bereizi zuen gero, indar-lerro bakarra osa zezan bakoitzak, landarearen egitura eta haren adarkatze konplexuak tankeratzeko. Gero, landarera itzuli eta haren hazkuntza-sistema konplexua marrazteko gai zela ikusi zuen³⁷.

1974an, ahozko ondarea jasotzeko elkarrizketa batean, Asawak zabalago azaldu zuen prozesua:

[Landarea] Marrazteko eta adarren nahas-mahasa segitzeko ahaleginean, erabaki nuen agian alanbre-bilkari bat hartu eta landarea egiten saiatu beharra nuela. Hura banatu ahala, marraztu nezakeen; gero, hurrengo gauza eta haren hurrengo marrazten nituen, eta horrelaxe atera zen emaitza. Gero, aukera guztiak ikusten hasi nintzen: erdiguneko muina zabaldu eta horman lautu nezakeen, edo plataforma baten gainean kokatu³⁸.

Alanbre lotuzko eskulturen kasuan, Asawak eskuz manipulatzeko alanbrea, hura lotuz, bihurtuz, multzokatuz eta hariak elkarrengandik bereiziz; hala, horman muntatzeko artelanak, pieza esekiak eta beregainak sortu zituen: horien sorburuan beti zegoen alanbre-zurtoin bakar bat, edo muina osatzen zuen egitura geometriko bat, zeina gero kanporantz hedatzen baitzen hainbat norabidetan. Alde horretatik, alde argia zegoen kiribilak elkarri lotzean zetzan artistaren aurreko metodoarekiko. Erdigunetik hasi eta kanporantz lan egiteko modu horren oihartzunak gai bera ardatz zuten artistaren paper gaineko lanetara ere iritsi ziren. Izan ere, natura izan zen artistaren iturburu orokor eta nagusia, eta halaxe adierazi zuen: “Naturak hazteko eta bere burua egituratzeko duen modua baino ez zait interesatzen”³⁹. Hain justu ere, sailaren ezaugarri horrexek erakarri zuen kritikaren onespena 1966an, eta artistaren inspirazio-iturritzat nabarmendu zituzten naturaren aldakortasuna, bai eta fenomeno naturalek berezkoa duten metamorfosia ere, Asawaren eskultura-formen baitan bisualki eta metaforikoki aurki ditzakegun loratzeko eta zimeltzeko etengabeekin⁴⁰.

Basamortuko landarea (TAM.1460) [Desert Plant (TAM.1460)] estanpazioan, Asawak espiralean irudikatu zituen adarrak, erdigunetik kanporantz hedatzen diren hazkunde-patroi biologiko xeheak marraztuz — organikoak nahiz geometrikoak— eta kolore-paleta distiratsua erabiliz. John Rockek estanpatu zuen, eta urriaren 13 eta 21 artean ekoitzi zuten. Tamarind estudioaren artxiboko fitxa ohardunetan ikus daitekeenez, Korn's etxeko tinta autografikoa erabiliz hasi zen artista kareharrizko lauza baten gainean marrazten —orban beltz eta beteak sortzeko—, eta ondoren, xehetasun handiko trazua egitea ahalbidetzen duen Radiograph luma tekniko bat baliatuta, lerro fin, xehe eta erregularrak marraztu zituen aluminiozko xafla baten gainean⁴¹.

Aipatutako data-tarte horretan, Asawak euskarri bata zein bestea erabili zituen, eta hainbat kolorekin esperimentatu zuen Rocken laguntzari esker —laranja, berdea, berde/horia, eta arrosa—. Egin zituen azken estanpazioei hiru kolore-geruza ematera iritsi zen: laranja, horia eta arrosa. Kolore bat baino gehiago eman ahal izateko, inprimatzaileak koloreak bereizi egin behar ditu, hots, kolore-geruza bakoitzarentzat euskarri bana prestatu behar du; ondoren paper bakar baten gainean estanpatzen dira harlauzak edo xaflak bata bestearen gainean konposizio bateratua osatzeko. Lan nekeza eta zorrotza da hori, irudiak modu akasgabean lerrokatu behar baitira bat etortzeko, estanpazio bakoitzerako. Artistaren hurrengo estanpazioa egiteko ere, Basamortuko lorea (TAM.1460-II) [Desert Flower (TAM.1460-II)], artistak Rockekin batera lan egin zuen, urriak 21 eta 22 artean. Asawak kareharria soilik erabili zuen euskarri nagusitzat, eta aurretik erabilitako marrazketa litografikoaren teknika errepikatu zuen; oraingoan, ordea, lore beraren irudia birritan estanpatu zuen orri berean, eta pixka bat biratu zuen gainjarritako diseinua sortzeko, more-marroia eta laranja baliatuta⁴². Bi estanpazio horien azken bertsioetan, Asawak testura, erritmoa, errepikapena eta kolorea bateratzea lortu zuen; hain zuzen, Black Mountain Collegen emandako urteetan Albers irakasleari ikasitako elementu funtsezkoak ziren denak ere.

Tamarind estudioko egonaldiaren amaieran, agurtzeko gutuna idatzi zion Asawak Waynerri, 1965eko azaroaren 7an, eta honakoa esan zion: “Zoragarri pasatu dut. Mesedez, eman eskerrak langile guztiei, bi hilabete hauek plazerez betetzeagatik. Egiatzko pribilegioa izan da oraindik ere esploratzeko gogoz dauden artista-inprimatzaileekin batera lan egiteko aukera izatea. Talde ezin hobea da”⁴³. Waynek atzera bidali zion erantzuna egun batzuk geroago, azaroaren 10ean, Asawa estudioan hartu izanagatik poza adierazteko, eta elkartruke hura “Tamarinden eta Asawaren arteko amodio-istorioa” izan zela nabarmentzeko⁴⁴. Tamarind tailerrak esperientzia aberasgarria eta dinamikoa eskaini zion Asawari eta lurralde berri eta ezezagunetan barneratzera bultzatu zuen. Bertan sortutako litografiak lerroa, forma eta espazioa ardatz dituzten esperimentazio ausarten erakusgai dira, Asawak litografiaren materialak eta teknikak muturrera eraman baitzituen, Tamarindeko inprimatzaileekin elkarlanean. 1971n Guggenheim Fellowship beka⁴⁵ eskatu zuenean, Asawak Waynengana jo zuen, eta beka-eskaeran sartzeko gomendio-gutun bat eskatu zion. Waynen iritzia kutsu oso pertsonala zuen: “[Asawa] artistak horren freskoa du begia, estetika eta izpiritua, ezen gai baita ukitzen duen edozerekin zerbait berria eta baliotsua sortzeko. Haren alantzeko eskulturak mugari paregabea izan ziren. Egin dituen litografiek freskotasun eta purutasun paregabearekin erabili dute teknika”⁴⁶. Asawak litografiaren munduan egin zituen lan bereizgarriak lorpen pertsonal eta profesional esanguratsuak izan ziren, inondik ere, bere ibilbide luze eta askotarikoan materialtasuna, metodologia eta teknika aldarrikatu zituen artistarentzat. Egonaldiaren osteko urteetan Waynerri eta Tamarindeko langileei bidalitako gutunetan, Asawak bertan egindako egonaldiaren oroitzapenen aipamenei maitasuna eta samurtasuna darie, tailer horrek haren bizitzan izan zuen eragin nabarmena islatuz⁴⁷.

[Itzupena: Ane García López]

OHARRAK

Saiakera honetarako ikerketa, baita Tamarind Lithography Workshop tailerraren historiari buruzko laburpenak ere, hemen argitaratu ziren aurrenekoak: Geaninne Gutierrez Guimarães, “Adierazpen-askatasuna: Gego Tamarind Lithography Workshop tailerrean”, hemen: Geaninne Gutiérrez-Guimarães, ed., *Gego: infinitua neurtzen*, erak. kat., Guggenheim Bilbao Museoa, 2023, 205–10. 57–69 or.

1. Saiakera honetan, “Tamarind” laburdura baliatuko dugu Tamarind Lithography Workshop, 1960 eta 1970 artean Los Angelesen martxan egon zen estudioa, izendatzeko; gero, erakundea Tamarind Institute bilakatu zen, University of New Mexico (Albuquerque) unibertsitateko arte ederren fakultateko arlo bat, hain zuzen. Gaur egun ere bertan dirau.
2. Ruth Asawak Tamarindeko zuzendari June Waynerri bidalitako gutuna, urtarrilak 25, 1965, Los Angeles, Tamarind Institute Records: Artists–Fellowships, guest artists, artists-in-residence: Contracts, correspondence, Panel of Selection recommendations: Ruth Asawa– fellowship, 1965–1971 (3–151) (MSS 574 BC, 3. kutxa, 48. karpeta), Center for Southwest Research, General Library, University of New Mexico, Albuquerque. Saiakera honetan aipagai diren Tamarind Institute Records artxibategiko erregistro guztiak hemen daude: Center for Southwest Research, General Library, University of New Mexico, Albuquerque.
3. Cara Manes eta Dominika Tylcz, ed., *Ruth Asawa: The Tamarind Prints*, Museum of Modern Art, New York, 2025, 5. or.
4. Ruth Asawak June Waynerri bidalitako gutuna, urtarrilak 27, 1965, Tamarind Institute Records.
5. Asawak Tamarind Lithography Workshopari bidalitako esker-gutuna, azaroak 1, 1965, Tamarind Institute Records.
6. Asawak Tamarinden emandako denboran egindako litografia guztiei buruzko informazio osatuagoa, hemen: Manes eta Tylcz, ed., *Ruth Asawa: The Tamarind Prints*.
7. June Waynek Ruth Asawari bidalitako gutuna, abuztuak 12, 1965, Tamarind Institute Records.
8. Tamarindeko artxiboko fitxa ohardunak hemen ikusgai: Tamarind Institute Records: Documentation Worksheets: Ruth Asawa, 1965 (35–1955) (MSS 574 BC, 27. kutxa, 33. karpeta), Center for Southwest Research, General Library, University of New Mexico, Albuquerque.
9. Edouard Kopp, “Instinct and Inquiry: Ruth Asawa’s Use of Drawing Materials and Techniques”, hemen: Kim Conaty eta Edouard Kopp, ed., *Ruth Asawa: Through the Line*, The Menil Collection, Houston; Whitney Museum of American Art, New York, 2023, 59. or. Jatorrizko aipua hemen: *Ruth Asawa: Of Forms and Growth*, filmaren zuzendaria: Robert Snyder, Masters & Masterworks, Santa Barbara, Kalifornia, 1978.
10. Ruth Asawa, *Art, Competence and Citywide Cooperation for San Francisco: The Arts and the Community Oral History Project*, 1974 eta 1976, Harriet Siegel Nathaneke egindako elkarrizketa, Regional Oral History Office, Bancroft Library, University of California, Berkeley, 13– 14. or. <https://archive.org/details/artcompetencecity00asawrich/page/n5/mode/2up>. Azken kontsultaren data: urriak 2, 2025.
11. Ikusi Tamarindeko artxiboko fitxa ohardunak, Tamarind Institute Records.
12. Litografiaren alderdi teknikoetan gehiago sakontzeko, jo hona: Garo Z. Antreasian eta Clinton Adams, *The Tamarind Book of Lithography: Art and Techniques*, Tamarind Lithography Workshop, Los Angeles; Harry N. Abrams, New York, 1971.
13. June Wayne, *About Tamarind*, Tamarind Lithography Workshop, Inc, Los Angeles, 1969, 6. or.
14. Virginia Allen, liburu honen hitzaurrean: *Tamarind: Homage to Lithography*, erak. kat., Museum of Modern Art, New York, 1969, 9. or.
15. *Ibid.*, 8. or.
16. Donald J. Saff, “Contemporary Intaglio Printmaking”, hemen: *Modern Masters of Intaglio*, erak. kat., Queens College, The City University of New York, New York, 1965, 8. or.
17. 1949an, Lasanskyk bere ikasleen lanak erakusgai jarri zituen Minneapolis hiriko Walker Art Centerren; hain zuzen, ikasle horiek Iowa Print Group taldearen parte ziren. Ikusi honakoak: *A New Direction in*

- Intaglio: The Work of Mauricio Lasansky and His Students*, Walker Art Center, Minneapolis; Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, 1949; eta Roy Sieber, "Lasansky and the Iowa Print Group", *Print* 7, 2. zk., 1952ko urtarrila, 41–8. or.
18. Clinton Adams, "East Coast, West Coast: Tamarind Lithography Workshop and the American Print Establishment", *Print Quarterly* 14, 3. zk., 1997ko iraila, 252. or.
 19. Hiru estanzazio-tailer horien sorkuntzari buruzko informazio gehiago nahi izanez gero, jo hona: Adams, "East Coast, West Coast", 252–83. or.
 20. *Ibid.*, 255. or.
 21. Lucinda H. Gedeon, "Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque", hemen: *Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque*, erak. kat., Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, Los Angeles, 1984, 8. or. 1960 eta 1969 artean, Ford Foundation erakundeak 165.000; 400.000, eta 900.000 dolarreko dirulaguntzak eman zizkion Tamarind Lithography Workshop estudioari; 1970ean, beste 705.000 dolarreko dirulaguntzak Tamarind Instituten etorkizuna bermatu zuen University of New Mexico unibertsitatearen babesean. Ikusi honakoa: Pat Gilmour, "A Love Affair with Lithography: The Prints of June Wayne", *Print Quarterly* 9, 2. zk., 1992ko ekaina, 142. or.
 22. June Waynek W. McNeil Lowryri bidalitako gutuna, apirilak 21, 1959, Tamarind Institute Records.
 23. Adams, "East Coast, West Coast", *op. cit.*, 271, 278. or. James Johnson Sweeney New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumeko zuzendaria izan zen, 1952tik 1960ra; horren ostean, Houstongo Museum of Fine Artseko zuzendari bihurtu zen. New Yorkeko Guggenheimen zegoen artean, arte modernoaren ordezkarien presentzia zabaldu zuen honako abangoardiako artisten lanak eskuratuta, besteak beste: Jean Arp, Constantin Brancusi, Alberto Burri, Franz Kline, Jacques Lipchitz, Amedeo Modigliani, eta Jackson Pollock. 1980an, New Yorkeko Guggenheimeko Thomas M. Messerren zuzendaritzapean, Josef Albersen legatuhartzaileek Ruth Asawaren bi lan eman zizkioten dohaintzan New Yorkeko Guggenheimari bertako bilduma iraunkorrean gehitzeko; horietako bat atzerabegirako ibiltari honetan dago ikusgai, bai eta liburu honetan ere: *Titulurik gabea* (S.430, Naturan oinarritutako, alanbre lotuz egindako, erdigune irekidun forma sei adarduna; esekia edo hormarakoa) [*Untitled* (S.430, Hanging or Wall-Mounted Tied-Wire, Open-Center, Six-Branched Form Based on Nature, 1967)] (ikus 134. or.)
 24. *Lithographs from the Tamarind Workshop*, erak. kat., University of California, Los Angeles, Art Galleries, Los Angeles, 1962, 5. or.
 25. Adams, "East Coast, West Coast", *op. cit.*, 271. or.
 26. Gedeon, "Tamarind: From Los Angeles to Albuquerque", *op. cit.*, 14. or. Jo 70–82. orrialdeetara 1960ko uztailaren 1 eta 1984ko uztailaren 1 artean Tamarind tailerretik pasa ziren artista gonbidatu, artista bekadun eta estanzazio-aprendizen zerrenda osoa ikusteko.
 27. *Ibid.*, 13. or. Artista bekadunen programa urtero hamabi artista hartzeko diseinatuta zegoen. Egonaldi bakoitza bat etortzen zen hurrengoarekin, tartetxo batez, eta, hala, parte-hartzaileek elkarrekin topo egiten zuten laburki.
 28. Allen, liburu honen hitzaurrean: *Tamarind: Homage to Lithography*, 12. or.
 29. Ruth Asawa, Tamarind estudioko langileei egindako aurkezpena, 1965eko abuztuak 29, ikusi 18:51 minutua, 20. zinta, 31. kutxa, Tamarind Institute Records (MSS 574 BC), Center for Southwest Research, General Library, University of New Mexico.
 30. *Ibid.*, ikusi 20:27 minutua.
 31. *Ibid.*, ikusi 22:12 minutua.
 32. Ikusi Tamarind artxiboko fitxa ohardunak, Tamarind Institute Records.
 33. Black Mountain Collegen, Josef Albers irakasleak paper-orrien bi aldeak erabiltzera bultzatu zuen Ruth Asawa. Albersek alderdi ekonomikoa kontuan hartu eta materialak balioesten irakasten zuen. Are gehiago, Asawak praktika horrekin segitu zuen beranduago egindako marrazkietan, kontraste sotilak sortzeko, paperaren ezaugarri zeharrargiak baliatu, eta forma eta patroia abstraktuak nabarmentzeko. Horren erakusgarri argia da *Zur kurbatuzko kulunkaulkia* (Ml.176) [*Bentwood Rocker* (Ml.176), ca. 1959–63], zeina hemengo bildumaren parte baita: Black Mountain College Museum + Arts Center, Asheville, Ipar Carolina. Irudiaren ilustrazioa eta erreferentzia, hemen ikusgai: Kopp, "Instinct and Inquiry: Ruth Asawa's Use of Drawing Materials and Techniques", 58. or.
 34. Ruth Asawak William Matson Rothi bidalitako gutuna, 1985, hemen aipatua: Hettie Judah, "Ruth Asawa. The Artist as Gardener: From Seed to Wire to Form", *The Plant*, 2021eko udaberria, 115. or.

35. Liburu honetan bertan, ikusi Cara Manesek idatzitako saiakera: "Ikustea egitea da: Ruth Asawaren praktika aldeaniztuna ulertzeko gida".
36. 1962an Paul eta Virginia Hasselek Ruth Asawari oparitutako basamortuko landarearen irudia, hemen ikusgai: Tamara H. Schenkenberg, ed., 291 *Ruth Asawa: Life's Work*, Pulitzer Arts Foundation St. Louis, Missouri, eta Yale University Press, New Haven, Connecticut, 2019, 26. or.
37. Gerald Nordland, *Ruth Asawa: A Retrospective View*, San Francisco Museum of Art, San Frantzisko, 1973, orrialderik gabe, jatorrizko aipua nabarmentzen da.
38. Ruth Asawa, *Art, Competence and Citywide Cooperation for San Francisco*, 132. or.
39. Ikusi honakoa: Manes, "Ikustea egitea da: Ruth Asawaren praktika aldeaniztuna ulertzeko gida". Jatorrizko aipua hemen: Ruth Asawa, P3 Galleryk egindako elkarrizketa, 1989, 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers, Department of Special Collections and University Archives, Stanford, Kalifornia.
40. Beverly E. Johnson, "Sculptures in Wire that Emulate Nature", *Los Angeles Times Home Magazine*, otsailak 6, 1966, 34. or.
41. Ikusi Tamarind artxiboko fitxa ohardunak, Tamarind Institute Records.
42. *Ibid.*
43. Ruth Asawak June Waynerri bidalitako gutuna, azaroak 7, 1965, Tamarind Institute Records.
44. Ruth Asawak June Waynerri bidalitako gutuna, azaroak 10, 1965, Tamarind Institute Records.
45. 1925ean ezarria eta gaur egun arte indarrean dagoena, Guggenheim beka AEBko John Simon Guggenheim Memorial Foundation delakoaren programa ospetsua da. Urtero laguntzak ematen dizkie lan akademiko eta sortzaileagatik ekarpen aparta egin duten pertsoneri.
46. June Wayne, beka eskuratzeko hautagaiari buruzko txosten konfidentziala, John Simon Guggenheim Memorial Foundation, abenduak 1, 1971, Tamarind Institute Records.
47. Ikusi honako gutunak: Ruth Asawak Mary Snowdeni bidalitako gutuna, abenduak 6, 1965: "Nire maitasuna inprimatzaile maiteei [...]"; Ruth Asawak Lillian Lesserri bidalitako gutuna, otsailak 8, 1967: "Nire maitasun guztia Tamarindeko guztientzat, onena opa dizuet"; Ruth Asawa Lillian Lesserri, uztailak 23, 1967: "Tamarind familiako kide sentitzen naiz eta urtebetetze gehiago opa dizkizut;" eta Ruth Asawak June Waynerri bidalitako gutuna, urriak 3, 1969: "Tintaren usainak Tamarinden emandako denbora ekarri dit gogora, a zer oroitzapen onak", Tamarind Institute Records.

KRONOLOGIA

DOMINIKA TYLZ

1926-34

Ruth Aiko Asawa urtarrilaren 24an jaio zen Norwalken, Kalifornian. Guraso japoniar etorkinen alaba zen, zazpi neba-arrebaren artean laugarrena: “Depresio Handiaren garaian hazi nintzen. Gure ama Haruk eta aita Umakichik gogotik egiten zuten lan [...] sasoiari sasoi barazkiak hazten. Berez, bi bizitza nituen: eskola-umearena bata, eta baserriko langilearena bestea, soroetan lan egiten bainuen familiarekin”¹.

Kaliforniako Alien Land Law edo atzerritarren lurren legeak eragotzi egiten zien Asawatarrei lurjabe izatea, beraz, errentan hartutako jabetza batean bizi ziren, eta bertan egiten zuten lan. Lois ahizpa zaharrenak irakatsi zion ingelesa Asawari. Gurasoak budistak ziren, baina “ez zuten horri buruz hitz egiten; bizi egiten zuten, besterik gabe”. Asawaren hitzetan: “Gure bizimodua aski sinplea zen. Etxean ez genuen libururik, ez beste ezer. Ez zen etxe intelektuala”².

Eskola ostean, Asawatarren haurrek “19:30 edo 20:00 arte, iluntzen zuen arte lan egiten” zuten. Asawak “eginkizun errepikakor asko” egiten zituen, “adibidez, [...] babarrunak jaso eta tomateak sailkatu [...] tipulak landatu eta jaso”. Babarrun sailean lanean ari zela kiribildu zuen lehenengoz alanbre-antzeko hari bat: “Makilen inguruan biribilkatzen nuen haria [...] babarrunen kiribilak bertan eutsi eta hazi zitezten”³.

Aiko izen japoniarra baliatu zuen harik eta hirugarren mailako irakasleak gurasoak premiatu zituen arte horren ordezkari izen estatubatuarra erabil zezaten: Ruth. Larunbat goizetan japoniera eskoletara joaten zen, eta kaligrafia ere ikasten zuen bertan: “horixe zen gehien gustatzen zitzaidan parte”⁴.

Norwalkeko lehen hezkuntzako eskolan hartu zituen Asawak lehenengo arte-eskolak, eta bisitan zetozen artisten emanaldiak ere ikusi zituen bertan. Bere lehenengo marrazkietan komiki-bineta ezagunetako pertsonaiak ageri dira: Jiggs eta Maggie, Little Orphan Annie, Blondie eta Katzenjammer haurrak. Artistak esan zuenez: “Gustuko nuen kopiatzea, eta marrazkilariarena lanbide aproposa iruditzen zitzaidan”⁵.

1935

Asawatarren familian ohikoa zen seme-alabak Koriyamara bidaltzea japoniera ikas zezaten. Asawak adierazi zuenez, joateko txanda heldu zitzaionean, asmo hura bertan behera utzi behar izan zuten senide baten bat-bateko heriotzak bultzatuta⁶. (Lau urteren buruan, ahizpa gaztea, Kimiko, joan zen bere ordezkari, eta gerraren ondorioz, zazpi urte eman zituen etxekoengandik aldentuta).

1939

Asawak Askatasunaren Estatu irudikatuz egindako marrazki batek eskolako poster-lehiaketa irabazi zuen.

1941

Abenduaren 7an, Japoniak estatubatuarren Pearl Harbor base militarra erasotu zuen.

Horren atzetik heldu ziren “nahasmena eta beldurra [...]inposatutako etxeratze-agindua”, eta Norwalkeko japoniar komunitateko liderren desagerrarazteak. Japoniarren aurkako sentimenduak gora egin zuen, eta “zurrumurrua zabaldu zen edozein objektu japoniar susmagarria zela”. Asawaren aitak “zulo handi bat egin zuen kendo-jantziak lurperatzeko, eta hamaka galtza tradizionalak erre zituen, baita lore-lanei eta tearen zeremoniari buruzko liburu japoniar ederrak, panpina japoniarrak eta badminton pala japoniarrak ere”⁷.

1942

Otsailaren hasieran, FBIko bi agentek Asawaren aita atxilotu zuten soroan lanean ari zela. Ez zuen aita berriro ikusi gerra amaitu arte. Hurrek eskolara joateari utzi zioten laboreez arduratzeko.

Otsailaren 19an, Franklin D. Roosevelt presidentek 9066agindu betearazlea sinatu zuen, eta, horren bitartez, baimena eman zuen Mendebaldeko Kostako japoniar jatorriko pertsona oro legez kanpo eta derrigortuta kartzela-esparru inprobisatuetara eramateko; eufemismoak erabiliz, toki horiei “barneratze-esparru” edo “birkokatze-gune” esaten zitzaien.

Apirilean, Asawatarrek bina maleta egin eta Santa Anita joateko agindua jaso zuten; atxilo-gune gisa berregokitutako zaldi-lasterketetako zirkuitu batera, alegia. Asawak gogoratu zuenez, “atzean utzi behar izan genituen gure etxeko animaliak, zaldiak, oiloak, baserriko tresneria, kamioiak; erabat abandonatu behar izan genuen gure bizimodua”. Alde egin zutenean, soroetan “bete-bete” omen zeuden marrubiak⁸.

Santa Anita, japoniar jatorriko hemezortzi mila pertsona baino gehiago bizi ziren ukuilu berregokitueta. Asawak gogora ekarri zuenez, “korta-usaina izugarritzkoa zen”; horregatik, familiak kanpoan ematen zuen eguna, eta barruan zegokien tokia gauean lotarako baino ez zuten erabiltzen⁹.

Esparruak oraindik ere eraikitze-prozesuan egon ziren sei hilabeteetan, ez zen eskola formalik egon. Asawak esan zuenez, “unibertsitateko ikasleak”, Lois Asawa tarteko, “elkartu egin ziren eta eskolak antolatu zituzten, haur gazteenek denborarik galdu ez genezan. Lasterketa-zirkuituko harmaila irekietan hartzen genituen eskolak”¹⁰. Harmaila haiek bazuten beste funtziorik ere: aldamio-lanak egiten zituzten kamuflaje-sareak josteko zereginean.

Gatibu zeuden Disney Studioko hiru artistak —Chris Ishii animatzaileak, Tom Okamoto hondo-margolariak eta James Tanaka marrazkilariak— eskolak ematen zizkieten artearekiko interesa zuten ikasleei. Asawak gogoratu zuenez, “bizitza abiapuntutzat hartuta marrazten hasi nintzen lehenengoz. Eskortzoa, proportzioak, eskuak, oinak eta abar [...] Nire bizitzan lehenengoz, artea ez zen jarduera gehigarri bat, ekintza nagusia baizik”. Geroago adierazi zuenez, “artista profesionalekin marrazteko aukera izateak salbatu ninduen barneratze-esparrua erabat blaitzen zuen saminetik”¹¹.

Irailean, atzera lekualdatzeko agindua jaso zuten Asawatarrek, eta beste esparru batera joan behar izan zuten, Rohwer izenekora, Arkansasen. Kotoi-soroa izandako gune hura txarrantxaz inguratuta zegoen, eta guardia armatuak zeuden talaietan zelatan. Barrakoiek “ez zuten isolamendurik. Neguan zulo guztiak estali behar izaten genituen bero egoteko”. Asawaren amak, Haruk, “ongi gordea zuen bere hazi-zakua: daikona, espinakak, tipulak, azenarioak, erremolatxak”¹², eta hari esker, itxialdiaren bigarren urterako baratza izatea lortu zuten.

1943

Mabel Rosa Jamison —arte-eskolak ematen zituen “pertsona maitekor askoa”— eta Louise Beasley —“ingeles irakasle zoragarria”— izeneko bi irakasle boluntariok babesa eman zioten Asawari, eta esparruko

paisaiak margotzera animatu zuten. Haien ekinari esker, Asawak eta beste zenbait arte-ikasleek “kanpora’ ateratzeko baimena” eskuratu zuten, “marrazketa-txango bat egiteko”¹³.

Asawak ikaskideen karikaturak sortu zituen Rohwerreko graduazio-urtekarirako. Graduazio ostean, esparrutik kanpo ikasten jarraitzeko baimena eman zioten Asawari. American Friends Service Committee erakundearen mailegu batekin, Milwaukee State Teachers’ College (MSTC) irakasle-eskolan eman zuen izena: “Esparrua utzi nuenean, helmugara iristeko tren-txartela baino ez nuen”¹⁴.

Asawa Milwaukeeera joan zen, eta Louise Beasleyk aurkitutako familia batean bizi izan zen laguntzaile-lanak egitearen truke. Astean dolar bat ordaintzen zioten¹⁵.

MSTC irakasle-eskolan, arte-irakasle izateko trebatu zen Asawa, eta, besteak beste, honako ikasgaiak hartu zituen: marrazketa eta margolaritza, diseinua, estanzazioa, ehuntzea, zeramika, metal-lanak eta dantza modernoa. Gerora esan zuenez, “eskola bikaina zen”¹⁶.

Klasean, Elaine Schmitt ikaskidea ezagutu zuen, eta lagun-min bilakatu ziren. Asawak esan zuenez: “Japoniarrak ginen ikasle bakanontzat benetan zaila zen Milwaukeeen etxean sentitzea. Baina Elaine bere familiaren etxera eraman ninduen, [handik gertu zegoen] Wauwatosa hirira”. Familiaren beirate-estudioan lana eskaini zioten Asawari, baina langileak japoniar-estatubatuar emakume bat kontratatzearen kontra agertu ziren, eta, beraz, eskaintza bertan-behera geratu zen¹⁷.

Elaineren ahizpa Elizabeth Black Mountain Collegeko udako ikastaroetatik itzuli zenean, Ipar Carolinako eskola esperimentalaren berri eman zion Asawari.

1944

Asawak nekez aurki zezakeen beste lan bat, “inork ez baitzuen japoniarrik kontratatu nahi”. Azkenean, larru-piezak neurtzen egin zuen lan bertako larru-lantegi batean, orduko 62 zentimoren truke¹⁸.

Abuztuan, Asawak aitaren gutun bat jaso zuen, zenbait goxoki eta oroigarri txikirekin; oraindik ere giltzapean zen aita, Lordsburgen, Mexiko Berrian. Hilabete batzuk geroago, familiarekin elkartu zen Rohwer esparruan. Hurrengo urtean aske utzi zituzten.

1945

Asawak Black Mountain Collegeko Summer Art Institute udako ikastaroan parte hartu nahi zuen Elaine Schmitt eta Ray Johnson (Michigango ikasle bat) lagunekin, eta programaren inguruko informazioa eskatu zuen¹⁹.

Martxoan, Asawak tintaz egindako marrazkiak ikasleen lanekin osatutako erakusketa batean egon ziren ikusgai Milwaukee Art Institute erakundearen (gaur egun, Milwaukee Art Museum). Milwaukee Journal egunkariak bere lanetan aurki zitezkeen “tristura eta eragin orientala” nabarmendu zituen²⁰.

Mexikon pasa zuen uda Asawak Lois ahizparekin; bertan zela, Universidad Nacional Autónoma de México eta Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado eskoletan ikasi zuen. Clara Porset altzari-diseinatzaile kubatarra izan zuen irakasle, eta hark animatu zuen Black Mountain Collegea hautagaitza bidaltzera; hain zuzen, hamar urte lehenago, Porset bertako ikasle izana zen, eta Bauhaus mugimenduko artista eta hezitzaile Josef Albers izan zuen irakasle.

Asawak George Biddle artista estatubatuarra ikusi zuen eskala handiko Gerra eta bakea (La guerra y la paz) murala sortzen Mexikoko Gorte Gorenean. Arte publiko mota horrekin lehen enkontrua izan zuen hura, eta igeltsu bustia prestatuz lagundu zuen²¹.

“Mexikon nengoela, japoniarrek amore eman zuten”, esan zuen gerora Asawak gerraren amaieran izandako esperientziaz²².

Mexikotik Milwaukeea bidean, Asawa Arkansasen gelditu zen “gurasoak ikusteko, eta zinez bilkura zoriontsua izan zen hura”²³.

1946

Asawak lerro-marrakzi abstraktuz apaindutako zeramikazko plater bat sortu zuen, baita eskuz egindako kobrezko katilu bat ere.

Milwaukee Art Institutek urtero antolatzen zuen Wisconsineko arteari eskainitako erakusketaren 33. edizioan, Asawaren akuarela bat, marrakzi bat eta olio-pintura bat egon ziren ikusgai²⁴.

Asawari praktikaldia egiteko garaia iritsi zitzaionean, Milwaukeeko irakasleen elkargoak uko egin zion artistari eskola bat esleitzeari, eta, horregatik, ezinezkoa izan zitzaion graduatzea: “Hainbestearainokoa zen [japoniarren aurkako] sentimendu negatiboa, ezen ez baininduten Wisconsineko herririka batera ere bidali nahi izan. Hilko ninduten beldur ziren”²⁵.

Apirilean, Elaine Schmittek Black Mountain Collegetik idatzi zion Asawari, eta eskabidea bidaltzeko esan zion: “Benetan, Ruth maitea, nahiago nuke hil, zuk Josef Albers irakasle izateko aukera galdu duzula jakitea baino”²⁶.

Honolulu (Hawaii) Church of the Crossroads elizaren mailegu bati esker, Asawak aukera izan zuen Black Montaineko Summer Art Instituteko udako ikastarora joateko. Bertan emandako denboran deliberatu zuen “artista bilakatzea, eta ez arte-irakasle”²⁷.

“Ikasteko modu zeharo berri bat” deskubritu zuen Black Mountainen: “irakasle bakoitza artista, dantzari, musikari edo matematikari aritua zen, eta, beraz, jardunaren bitartez ulertzen zuen bere ofizioa. [...] Ez zegoen artearen eta bizitzaren arteko bereizketarik. Baserri-lanak unibertsitateko ikasketen parte ziren, eta ikasleek bestelako zereginetan ere parte hartu behar izaten zuten: sukaldeko lanak eta lurren mantenu-lanak egitea, sutarako ikatza ekartzea, dantza emanaldietan parte hartzea, ganberako eta koruko musika egitea, edo arratsetako poesia-irakurraldietan aritzea”. Aurrerago nabarmendu zuenez, “ikasle beltz eta asiarrak zituen leku txiki eta isolatua zen, gauza ezohikoa garai hartan [Estatu Batuetako] hegoaldean”. Gelakide izan zituen beste bi ikasle arrazializatu: Mary Parks eta Ora Williams²⁸.

Asawak Anni Albersekin ikasteko asmoa zuen, Bauhaus mugimenduan ehungintzaren arduradun nagusia izandakoarekin; baina irakasleak esan zion “ezinezkoa zela sei astetan ehuntzen ikastea”. Horrenbestez, Jean Vardaren margolaritza-eskoletara joan zen, baita Josef Albersen diseinu- eta kolore-eskoletara ere. Albersen klaseetan, “jakin dakizunaren orde, ikusten duzuna marratzen” ikasi zuen Asawak, eta alanbrearen malgutasunarekin esperimentatu zuen lehenengoz²⁹.

Ikasle bekaduna zenez, komunitatearen aldeko lan-programan parte hartu behar zuen Asawak. Goizetan, bihiak jezten zituen eta gurina irabiatzen zuen.

Asawa konturatu zen “uda ez zela nahikoa” Albersen lezioak barneratzeko. Babesle anonimo bati esker –bizitza osoan lagun izan zuen Lorna Blaine Halper–, unibertsitatean geratzeko aukera izan zuen. Hiru urtean zehar, arteaz gain, bestelako eskola ugari ere hartu zituen: musika, Estatu Batuetako historia, filosofia, matematika, biologia, literatura, egur-lana eta dantza³⁰.

Albers senar-emazteek epealdi sabatikoa hartu zuten irailean, eta 1948ko urtarrilean itzuli ziren. Ilya Bolotowsky arteirakasle berriak “marrakzilari bikaina” ikusi zuen Asawaren baitan, “estilo [...] bereberezkoa” zuena³¹.

Asawaren ikaskideei jakin-mina pizten zien haren estudioak: “hostoak [...] lurrean barreiatuta zeuden, apalategitik pleotza- eta panpa-belarren zurtoinak ageri ziren, eta moztutako sagar lehorrez egindako lepokoak zituen berogailutik zintzilik”³². Geroago, moztutako sagar bat erabili zuen tresna gisa Titulurik gabea (SF.049c, Sagar-estanzazioa – Urdina/Arrosa) [Untitled (SF.049c, Apple Print – Blue/Pink)] bezalako estanzazio-lanetan.

Azaroan, marrazkiak eta collageak erakusgai jarri zituen campusean³³.

1947

Asawa Mexikora itzuli zen udan, American Friends Service Committee erakundearen boluntario gisa jarduteko. Mexiko Hirian, Albers senar-emazteekin eta Clara Porsetekin gelditu zen. Guztiek batera, gune arkeologikoak bisitatu zituzten, Diego Riveraren muralak ikusi zituzten Chapingon, eta Rivera eta Frida Kahlo ezagutu zituzten.

Asawak artea, zeramika eta ehungintza irakatsi zituen hiriburuairen hego-mendebaldean dagoen Toluca hiriko eskola batean; hiria ezaguna da Mexiko Estatu osoko artisauak erakartzen dituen azoka handiagatik. Zenbait saltzailek alambre kiribilduz egindako oilo-formako arrautza-saskiak izaten zituzten. Alanbrea erabiliz saskiak egiteko teknika urbano hori Toluca inguruan sortu zen, eta arrautzak eramateko egitura malgu eta sendoak egiteko erabiltzen zen. Eskola-irakasle ezezagun batek erakutsi zion Asawari “inolako orratz edo kakorik erabili gabe eskuz ehundutako” alambreko saskiak egiten³⁴.

Black Mountainen teknika horrekin esperimentatzeari ekin zion, eta metodo propioa garatu zuen, kiribilen norabidea alderantzikatuta eta bilbea estututa. Urtea amaitzerako, “sare uniformeekin saskiak egiteko” gai zen, “nahikoa simetrikoak eta maneiatzeko aski sendoak ziren formekin”³⁵. “Eskolako ortutik” gertu, “mendi-bide batean” ezagutu zuen Asawak Albert Lanier, Georgiako arkitektura-ikasle bat. Geometriako etxeko lanekin lagundu zion mutilak; Asawak, berriz, Lanierrek Minimum House proiekturako pentsatutako harri-hormaren oreka ebaluatu zuen; egitasmo haren baitan, ikasleek etxe bat eraiki behar zuten campusean, 1.000 dolar baino gutxiagoko aurrekontuarekin³⁶. 1948an, Asawak eta Lanierrek ezkon-hitza eman zioten elkarri.

1948

Asawak alanbrea kiribiltzeko teknikarekin esperimentatu zuen: “Saski bat egiten hasi eta forma ixteraino jarraitu nuen; poliki, teknika menperatzen ikasi bitartean, eskulturak egiteko modu horrek zuen potentzialaz jabetzen hasi nintzen”³⁷.

Martxoan, campusean egindako erakusketa batean jarri zituen ikusgai bere “alambreko eraikuntzak”, Ray Johnsonen margolanekin batera³⁸.

Maiatzerako, Asawak bi lobuluz osatutako forma itxietara zabaldua zuen bere esplorazioa³⁹.

Asawak udako Summer Art Institute ikastaroetan parte hartu zuen. Orduko hartan, Buckminster Fuller, Willem eta Elaine de Kooning, Merce Cunningham eta John Cage etorri ziren unibertsitatara, eta Asawa Fulleren mintegietara eta Cunninghamen dantza-eskoletara joan zen.

Asawak eta beste ikasle batzuek jantziak eta atrezzoak sortu zituzten Arthur Pennek zuzendutako Medusaren amarrua piezarako, non Fuller eta Cunningham aritu baitziren eszenan. Cunninghamen eskoletan, Asawak Udaberriaren sagaratzea pieza dantzatu zuen Robert Rauschenberg, Susan Weil, Elizabeth Schmitt Jennerjahn eta beste batzuekin batera.

Fullerrek gainbegiratuta, unibertsitateko irakasle eta ikasleak, Albert Lanier barne, domo geodesiko bat eraikitzen saiatu ziren pertsiara veneziarrak erabilita. “la 13 metro eta erdiko diametroa” zuen egitura hura erori egin zen⁴⁰. Unibertsitateko arropa-garbitagiko lan-txandan zela, Asawak gomazko bi zigilu aurkitu zituen —BMC eta DOUBLE SHEET—, eta paper gainean egin zuen lan-sail batean berrerabili zituen.

Uztailean, Josef Albersek Asawaren Figurak berdearen gainean (BMC.130) [Figures on Green (BMC.130)] aukeratu zuen Addison Galleryn antolatutako Art Schools U.S.A., 1948 erakusketarako. Time aldizkariaren arabera, Asawaren lan hura izan zen “erakusketaren gailurra originaltasunari dagokionez”⁴¹. Lanierrek herrialdea zeharkatu zuen autoz San Frantziskoraino, bertan bere arkitekto-ibilbidea hasi asmoz.

1949

Irakasleen arteko tirabirak tarteko, Albers senar-emazteek eta beste hainbat irakaslek Black Mountain utzi zuten.

Ekainean, Asawak Black Mountain utzi zuen senargaiarekin San Frantziskon elkartzeko.

Uztailaren 3an, Asawa eta Lanier ezkondu egin ziren San Frantziskon; Kaliforniako Gorte Gorenak bederatziz hilabete lehenago indargabetuak zituen mestizajearen aurkako legeak. Bikotea hiriko “zonalde industrialeko adreiluzko eraikin bateko bigarren solairura” joan zen bizitzera. Urte batzuk geroago, “tipula-biltegi baten gainean zegoen pisu” haren usain “gozoa” ekarri zuen gogora Asawak⁴².

1950

Asawa eta Lanier maiz joaten ziren San Frantziskotik Guerneville aldera (Kalifornia), Pond Farm komunitateko artistak bisitatzen; izan ere, Black Mountain Collegeko hainbat lagun eta irakaslek hantxe zuten bizileku eta lantokia, besteak beste, Trude Guermonprez ehuleak, Marguerite Wildenhain zeramikariak eta Johanna Jalowetz koadernatzaileak. Azkenean, bikoteak udako etxe bat erosi zuen bertan.

Asawak alanbre kiribilduaren teknikarekin esperimentatzen segitu zuen, eta hainbat lobuluz osatutako artelan konplexuak sortu zituen. San Francisco Art Association elkarteko epaimahaiari San Francisco Museum of Art (egung San Francisco Museum of Modern Art) erakusketa batean jartzeko aurkeztu zion bi metro eta erdiko pieza esekiak polemika piztu zuen: ez zuten mugikari gisa hartu, “ez [bait] zen airean mugitzen”⁴³. Asawak gogoratu zuenez, atzera bota zuten bere lana, baina onarpen-gutuna bidali zioten, deskuiduan. Museoak hiru epaimahaikideei deitu zien akatsa ote zen egiaztatzeko, eta hirutik bik lana onartzearen alde bozkatu zuten⁴⁴. Harrezkero San Frantziskoko museoarekin izan zuen harreman iraunkorraren hasiera-mugarria izan zen hura. Asawaren artelanak maiz egoten ziren ikusgai bertako erakusketetan nahiz museoak alokagai zuen galerian, eta ikusgaitasun handiagoa lortzearekin bat, salmentek eta enkargu pribatuek gora egin zuten 1950eko hamarkadan.

Familia zabaltzeko asmoz, bikotea hiru gelako apartamentu batera joan zen bizitzera, McCormick Streeten. 1950 eta 1959 artean sei haur jaio ziren: Xavier, Aiko, Hudson, Adam, Addie eta Paul.

Lanier Rondal Partridge argazkilaria lagun egin zen, eta hark ama aurkeztu zien: Imogen Cunningham. Asawak gogoratu zuenez, “egun batez, gure pisuan agertu zen [...] eta satsuma okaraneekin etxean egindako marmelada pote bat ekarri zigun. Bisita hartatik gutxira, gure haurrei eta eskulturei argazkiak ateratzen hasi zen”⁴⁵. Berrogei urteko aldea bazuten ere, urte luzez iraun zuen laguntasuna ernatu zen bi emakumeen artean, eta adiskidetasun horren adierazgarri dira Cunninghamek Asawari, haren familiari eta lanari ateratako irudiak.

Udazkenean, familiak pisu handiago bat erosi zuen Alpine Terrace kalean, eta bertara joan zen bizitzera.

1951

Asawa San Francisco State Collegen ikasten hasi zen (gaur egungo San Francisco State University), irakasle-titulua eskuratu asmoz. 1953ko udaberrira arte ikasi zuen bertan, eta hainbat irakasgai hartu zituen: dantza, tipografia, diseinu komertziala, serigrafia, aurrez aurreko marrazketa eta pintura⁴⁶. Lehenengo seihilekoan, espiral logaritmiko baten diseinua sortu zuen, eta estanpazioetan nahiz ohar-txarteletan kopia zuen, baita gonetako estanpatu gisa erabili ere.

Gu bostok eta hamalau [We five and fourteen] pieza Texas Wildcat erakusketan jarri zuten ikusgai, Fort Worth Art Museumen.

Lanierrek Laverne Originals barne-diseinuko enpresaren San Frantziskoko erakusgela diseinatu zuen, eta, azaroan, bertan ipini zuten Asawaren Titulurik gabea (S.535) [Untitled (S.535)]. Eskulturak Vogue aldizkariaren arreta piztu zuen, eta modako argazki-saio batean txertatu zuten, 1952ko otsaileko alean argitaratzeko. Lanier eta Asawa elkarlanean jardun ziren Asawaren paper tolestuzko bionboa egiteko, eta hura ere Laverne erakusgelaren parte izan zen; Asawak diseinua patentatzeko asmoa zuen⁴⁷.

Laverne erakusgeletan bere eskulturak erakusten jarraitu zuen Asawak. Handik bi urtera, New Yorkeko aurkezpen batean, John Hohnsbeen eta Loius Pollack galeristek ikusi zituzten, eta New Yorkeko Peridot Galleryn erakusteko aukera eskaini zioten⁴⁸. Asawak “[bere eskulturen] barrualdea erabiltzeko” modu bat aurkitu zuen, eta gerora bereizgarri izan zuen “formaren baitako forma jarraitua” asmatu zuen. “Kanpoko azalera barruko azalera bihurtu daiteke eta [...] halaxe erabat osatu arte”, zioen berak. “Ezaugarri hori [Möbius] zerrendaren antzekoa da”⁴⁹.

1952

Asawak eta Lanierrek horma-paper eta ehun diseinuak sortu zituzten. Everett Brown Associates enpresak horietako bat erosi zuen —BMC zigiluetan oinarrituta egindakoa—, eta egiletza adierazi gabe ekoitzi zuen⁵⁰. Beste diseinu batean, artistak bere haurtxoen oinatzak erreproduzitu zituen.

Laverne Originals etxeak epe luzeko kontratua eskaini zion Asawari, alanbre kiribilduzko saski eta zakarrontzien masa-ekoizpena egin zezan. Ideia erakargarria iruditu zitzaion hasiera batean, eta zera erantzun zuen: “Saltzeko ekoiztea interesatzen zait, baina gero eta gehiago lan egin, orduan eta ideia gehiago bururatzen zaizkit eta esperimendu egin nahi dut, baina esperimendatzea ez da ekoiztea”. Eskaintzari uko egin zion. Bi urte geroago, “[dekoratzaileen] sasoian sasoiko aldarte-aldaketa ezin eraman” aurkitu zuen Asawak bere burua, eta arte plastikoen sektorean soilik lan egitea deliberatu zuen⁵¹.

Cunninghamek argazkitan jasotako bi eskultura Arts & Architecture agerkariaren azalean agertu ziren. Domus arkitektura-aldizkari italiarrak, berriz, Asawak Laverne erakusgelan egindako lanaren inguruko artikulu bat atera zuen.

Bere denbora guztia eskulturari eskaintzeko esperantzan, Asawak Guggenheim Fellowship beka eskatu zuen: “Orain, lanean aritzen naizenean, elkarrekin zerikusia duten aukeren segidak aurkitzen ditut, baina oso poliki garatu behar izaten ditut, batzuetan diruak eta denborak ez baitute beste aukerarik ematen”⁵². Ez zuten bere eskaera onartu.

1953

Asawak bere eskulturak aurkeztu zituen Black Mountain Collegeko (BMC) lagunek antolatutako bi erakusketetan. Haietako bat bakarkako erakusketa izan zen, Sewell Sillmanek antolatua New Haven hiriko Sillman and McNair galerian (Connecticut). Besteak bi artistaren lana bildu zuen: Asawarena eta Summer Art Institutuen margolaritzako irakasle izan zuen Jean Vardarena. Bigarren erakusketa hura San Frantziskoko Tin Angel diskotekan izan zen, BMCko ikasle ohi Peggy Tolck-Watkinsek kudeatzen zuen lokalean.

Asawa-Lanierarrak bi pisuko apartamentu batera joan ziren bizitzera, Saturn Streetera. Goiko pisua, Asawaren estudioa, dantza-eskolak emateko topagunea zen, hala nola Mae Leeren hula eskolak. Gerora, 1964an, Asawaren laguntzaile bihurtu zen Mae Lee. Arte-topagune informala ere bazen: “Trude [Guermontprez], Merry Renk bitxigilea, BMCko ikasle ohi Jean Rochin margolaria eta laurok astero biltzen ginen marraztu eta pintatzeko”⁵³.

Irailean, Asawaren eskulturak Vogue aldizkariaren moda-editorial batean agertu ziren.

1954

Apirilean, Four Artist-Craftsmen erakusketa zabaldu zen San Francisco Museum of Art-en. Lanierrek proposatu eta diseinatu zuen erakusketa, eta honakoen lanak bildu zituen bertan: Asawa, Renk, Wildenhain eta Ida Dean ehulea.

San Francisco Examiner egunkariak Asawaren paper tolestuzko bionboari buruzko artikulu bat argitaratu zuen, bionboa etxean egiteko jarraibideekin⁵⁴.

Peridot Galleryk Asawaren lana aurkezteko egin zituen hiru bakarkako erakusketetan lehena antolatu zuten. Time eta Art News aldizkarietako arte-kritikariek goretzi egin zuten Asawak New Yorken egindako debuta, eta bere japoniar-estatubatuar identitatearen inguruan hausnartu zuten. Asawak zera esan zuen: “New Yorkeko erakusketaren arrakastak bidaia-gastuak ordaintzeko lain eman dit. Lau pieza saldu ditut. Horietako 2 Rockefellertarrei, beste bat Philip Johnson arkitektoari. [...] Urtarrilaren 13an Whitney zabaldutako erakusketan egongo naiz [...] baita Museum of Modern Art-ek alokagai duen galerian ere. Zorte handia izan dut, eta oso eskertuta nago guztiagatik”⁵⁵.

1955

Titulurik gabea (S.402) [Untitled (S.402)] Whitney Museum of American Art museoak urtero antolatzen zuen eskultura, akuarela eta marrazki erakusketan egon zen. Asawaren eskulturak 1956ko eta 1958ko edizioetan ere jarri zituzten ikusgai.

San Francisco Museum of Modern Art-eko zuzendari Grace McCann Morleyk Titulurik gabea (S.250) [Untitled (S.250)] pieza aukeratu zuen AEBk Sao Pauloko nazioarteko 3. biurtekoan aurkeztu zuen Pacific Coast Art proposamenerako.

1956

Asawak kaligrafia praktikatu zuen Hodo Tobaserekin: “Kaligrafia eskolak hartzen ari naiz; bada apaiz budista zoragarri bat horretan maisua dena, eta irakatsi egiten du”⁵⁶.

Martxoan, Asawaren bigarren bakarkako erakusketa zabaldu zuten Peridot Galleryn. New York Times egunkariko Dore Ashtonek zera idatzi zuen: “Objektu ederrak dira espazioan, nahiz eta funtsean apaingarriak baino ez izan”⁵⁷.

Design Research izeneko dekorazio- eta diseinu-dendak (Cambridge, Massachusetts) erakusketa bat antolatu zuen Asawaren eskulturekin.

Asawak diseinu-patentea eskatu zuen bere paper tolestu gisako binilozko horma-estalkientzat. 1959an onartuko zioten.

1957

Asawaren hiru eskultura ikusgai egon ziren Art Institute of Chicagoren urteroko margolan eta eskultura erakusketan. Familiaren laguna zen Paul Hasselek atera zizkien argazkiak artelanei, erakusketa-katalogoaren azalerako.

1958

Asawaren hirugarren bakarkako erakusketa zabaldu zuten Peridot Galleryn. Kritika positiboak jaso zituen arren, artelanak ez ziren ondo saldu eta galeriarekin harremana etetea pentsatu zuen artistak⁵⁸.

1959

Garatua zuen kaligrafia-praktikak eraginda, beste artelan-multzo bat ernatu zuen Awasak. Bere hitzetan, “izugarri kitzikatzen nauten marrazkiak lantzen ari naiz”⁵⁹. San Frantziskoko Golden Gate parkeko zuhaitzak margolanetarako gai bihurtu zituen Platano-arbolak (Plane Trees) sailean.

Titulurik gabea (S.373) [Untitled (S.373)] lana aukeratu zuten New Yorkeko Museum of Modern Art-ek antolatutako Recent Sculpture U.S.A erakusketa ibiltarirako.

Titulurik gabea (S.366) [Untitled (S.366)] pieza Oakland Art Museum-en (gaur egun, Oakland Museum of California) bilduma iraunkorrean sartu zuten; erakunde batek artistaren pieza bat eskuratzen zuen lehenengo aldia izan zen. Asawak Pollacki idatzi zion kontratu bat eskatzeko, baina galeristak uko egin zion. Artistaren praktikak gero eta diziplina gehiago hartzen zituen bere baitan —“alanbrea aldi baterako bakean uzteko” esperantza zuen—, eta hori Peridot Gallerykoek espero zutenaren kontrakoa zen. Artistak gogoratu zuenez: “Nire marrazkien erakusketa bat egin nahi nuen eskulturekin, eta galeriakoek sentitzen zuten nire irudia eskultore gisa eraikia zutela dagoeneko; ez zuten kontua lausotu nahi. Beraz, uko egin zioten nire marrazkiak erakusteari”. Elkarren arteko desadostasunak ikusita, baita salmenta eskasak, bidalketa-gastu garestiak eta espazioaren sabai baxua ere, Asawak galeria uztea erabaki zuen 1961ean⁶⁰.

1960

San Frantziskon Asawari eskainitako lehenengo bakarkako erakusketa antolatu zuen M. H. de Young Memorial Museum-ek; estreinakoz, artistaren marrazkiak eta margolanak bere eskulturekin batera ipini zituzten ikusgai. Gere Kavanaugh diseinatzaileak, artelanekin txundituta, elkarlanean aritzeko proposatu zion Asawari. Bide horretatik heldu zen artistaren lehenengo enkargu publikoa: alanbre kiribilduzko zazpi eskultura, San Frantziskoko Joseph Magnin saltoki handietarako. Halaxe hasi zen Asawaren eta Kavanaugh-aren arteko laguntasun luzea.

Asawa, Lanier eta beren sei seme-alabei txiki geratu zitzaizen Saturn Streeteko etxea. Sally Woodbridge arkitektura historialari eta lagunaren bitartez, etxe bat aurkitu zuten San Frantziskoko Noe Valley auzoan, eta erosi egin zuten. Lanierrek etxearen berrikuntza-lanei ekin zien; besteak beste, behe-solairu berri bat atera eta estudio handi bat sortu zuen bertan, “zopa su txikian zuen bitartean, une horretan egiten ari zen artelanari beste igeltsu-geruza bat jartzeko edo patina emateko” aukera izan zezan Asawak. Hala ere, artistak nahiago zuen familiaren bueltan lan egin sukaldean, egongelan, portxean edo lorategian: “Etxea dut estudio, orain eta beti”. Bere hitzetan: “Familia bat izan eta, hala ere, lan egiten jarraitzeko aukera izan nuen [...] hor-hemenka agertzen ziren denbora-txatalak” erabiliz⁶¹.

San Francisco Examiner egunkariak argitaratutako Hamar Emakume Nabarmenenen zerrendan sartu zuten Asawa.

1961

Guerneville aldean (Kalifornia) pasa zuten udan, baita haren osteko udazkenean ere, Asawak meandro-formak zizelkatu zituen sekuoia-zurez egindako ate pare batean. Seme-alaba zaharrenek lagundu zioten, eta bakoitzari konposizioko “kiribil” bana esleitu zion⁶². Ateak Noe Valleyko etxean jarri aurretik, alanbre kiribilduzko eskulturekin batera jarri zituen ikusgai Asawak 1962an, Los Angeleseko Ankrum Galleryn eta Statford University Art Galleryn.

Asawak “irin-buztina” egiteko errezeta bat garatu zuen: irina, gatza eta ura nahastuta egindako oinarri-oinarritzko ore bat, adin eta trebezia-maila guztietako artistentzat aproposa. Modelatzeko ore hura etxeko bereizgarria bilakatu zen, Asawak eta seme-alabek apaingarriak, jaiotzak, figuratxoak eta eszenak sortzen baitzituzten hura erabilita. Materialaren malgutasunak erakarrita, Asawak orearen erabilera ikertu zuen, eta “edozein material tradizional, esaterako, buztina edo igeltsua” balitz bezala lantzen zuen. Orearen potentzialaz jabetuta, artistak teknika hori txertatu zuen bere eskultura praktikan, galdaketaren aurrekari gisa batzuetan.

Sozializatzeko bidea ematen duen materiala izaki, belaunaldi arteko parte-hartze komunitarioa lantzeko bitarteko bihurtu zen gerora⁶³.

Noe Valleyn, “auzo bizia nahi zuen pertsona-multzo bat” aurkitu zuen Asawak, tartean, aspaldiko lagun Mae Lee⁶⁴ eta Nancy Thompson artista. Biak ere Asawaren aliatu garrantzitsuenetakoak izan ziren zeregin artistiko eta zibikoei heltzeko garaian.

1962

Kaliforniako Death Valley bisitatu ostean, Paul eta Virginia Hasselek basamortuko landare bat oparitu zioten Asawari, eta alanbrezko beste eskultura mota baterako inspirazio-iturri bihurtu zen artistarentzat. Landarea zirriborratzen saiatu zen, baina haren “konplexutasunak [...] ezinezko egin zuen”; beraz, alanbrera jo zuen. Asawak aipatu zuenez, “landarearen eredia marraztu” zuen “alanbreak tolestu, lotu eta banatu ahala”⁶⁵. Landarea sinplifikatu egin zuen bisualki, eta horrek marrazki-sail bati eman zion bide, baita zuhaitz-antzeko forma bati ere; hain zuzen, azken hori izan zen artistak alanbre lotuz egin zuen lehenengo eskultura beregaina. Metodo berri horri aukera amaigabeak ikusten zizkion artistak, eta hurrengo hogeita hamabost urteak eman zituen teknika hura ikertzen.

1963

Asawak luzaz bidali izan zituen bere piezak C & M Plating Works enpresara, horiek oxidatu eta garbitu zituzten, eta hain zuzen ere bertan kobrezko xafla bat ikusi ostean esan zuen “testura lakar huraxe lortu nahian” zebilela⁶⁶. C & M enpresako Cyril “Mac” MacDonaldeen laguntzaz, galbanizazioarekin esperimentatzen aritu zen: alanbre lotuzko eskultura karga elektrikodun azido sulfurikoz betetako tanga batean sartzen zuen hainbat astez, eta kobre-partikulak alanbre gainean atxiki zitezzen uzten zuen. Horrenbeste gustatu zitzaion emaitza Asawari, ezen galbanizazio-tanga bat instalatu baitzuen bere estudioan. Alabaina, prozesuaren eraginez alanbrea hauskorregi geratzen zen, eta azkenean alde batera utzi zuen artistak. 1960ko hamarkadan zehar, dagoeneko egindako pieza galbanizatuak marrazki bidez berrikusi zituen.

New Yorkeko Whitney Museum of American Artetik Titulurik gabea (S.270) [Untitled (S.270)] eskuratu zuen.

1964

Asawak bakarkako erakusketa bat zabaldu zuen Shop 1 galerian, hau da, Frans Wildenhainen diseinugalerian (Rochester, New York).

Metalaren propietateen inguruko zenbait esperimentu txertatu zituen San Frantziskorako egin zuen lehenengo iturrian. 1964an, Gere Kavanaughhek eskultura bat enkargatu zuen hiri erdiguneko Fox Plazan zegoen eraikin baterako. Asawak kobre anodizatua baliatu zuen piezak sortzeko: zuhaitz-forma bat eta anemona-antzeko bi lan txikiago ziren, eta inkrustazio biziz jantzitako adarrez osatuta zeuden.

Loratégian alanbre lotuzko eskultura bat garbitzen ari zela, Asawa ohartu zen ur-tantatxoak hari-muturretan pilatzen zirela. Efektu hori erreproduzitu zuen alanbre-muturrak erretxinez blaituta: “Tanta bakoitza oso-oso zen bere horretan: unibertso txiki bat”⁶⁷.

1965

Gere Kavanaughhek Detroiteko J.L. Hudson saltokirako enkargatutako instalazio batean ipini zituen Asawak erretxin muturdun lanak ikusgai estreinakoz. Bere lehenengo erretxin lanetako bat, Titulurik gabea (S.430) [Untitled (S.430)], Black Mountain Collegen mentore izan zuen Josef Albersi bidali zion; hark, gerora, New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museumi dohaintzan eman zion eskultura.

Pasadena Art Museumek Asawaren bakarkako erakusketa bat antolatu zuen artistaren alanbrezko eskulturak eta paper gaineko lanak erakusteko.

Albersek gomendatuta, June Waynek Los Angelesen zabalduko Tamarind Lithography Workshopen artista egoiliar izatera gonbidatu zuten Asawa. Clifford Smith, Kinji Akagawa, Klaus Jürgen-Fischer et Bob Evermon estanzazio-maisuengandik ikasi zuen artistak, eta bertan baliatzen zuten teknika oro probatu zuen. Bereziki erakargarriak suertatu zitzaizkion ur-koloreak, azido bidezko tinturak eta alderantzikatze-prozesua. Erronka liluragarriak balira bezala heltzen zien Asawak estanzazio-lanei, eta teknika jakin bakoitzari egokitutako irudiak asmatzen zituen⁶⁸. Bere lehenengo estanzazioa Aiko alabaren erretratu bat izan zen, eta egonaldira berarekin eraman zuen marrazki bat hartu zuen hura egiteko oinarri. Asawak gurasoak marrazteko aprobe txatu zuen Anaheimera bisitan joan zenean, eta zirriborro haiek abiapuntutzat hartu zituen gero litografiak egiteko. Bi hilabetetan, berrogeita hamalau estanzazio sortu zituen.

1966

Life aldizkarian erromatar busto, maskara eta antzekoen inguruan argitaratutako artikulu bat eta Marguerite Wildenhain zeramikiaren ikastaro bat inspirazio-iturritzat hartuta, modelo bizien aurpegietatik abiatuta egindako moldeekin esperimendatzeko hasi zen Asawa. Bere hitzetan, “Harrapatutako momentua [...] da aurpegiaren moldeak egiteaz gustatzen zaidana [...] Gustuko dut denboraren unea gelditu dudala pentsatzea. Eta desagertu egingo da”⁶⁹. Hurrengo hamarkadetan, halako lauhun une baino gehiago harrapatu zituen.

Asawak lehenengo Dymaxion saria jaso zuen, Artista/Zientzialari kategorian; Buckminster Fullerek sortutako sariak ziren haiek.

1967

Hanskins & Sells kontabilitate-enpresak alanbre kiribilduzko eskultura bat enkargatu zuen bere egoitzetako bateko eskaileretarako. Inoiz egin zuen eskulturarik altuena sortu zuen Asawak: Titulurik gabea (S.304) [Untitled (S.304)].

San Frantziskoko William M. Roth enpresariak iturri bat eskatu zion Ghirardelli plazarako; Asawak aire zabalerako jasotako lehenengo enkargua izan zen. Lawrence Halprin paisajista arduratu zen plazaren birgaitzea diseinatzeaz.

“Artista abstraktuek bezala egin nuen lan” esan zuen Asawak. “Banekien Larryren gustuko zerbait egiteko gai nintzela, baina tokiari egokitzen zitzaion zerbait egin nahi nuen: ozeanoa sartu nahi nuen bertan”. Artistaren hasierako ideiak lau itsas lamina gazte zituen, dortoken gainean, anemona-antzeko alanbre lotuzko eskulturen artean. Alabaina, Andrea Jepson lagunaren haurdunaldiak inspiratuta, Asawak aitortza egin nahi izan zien bularra ematen duten amei, eta Jepsonen semea jaiostean, haurtxoa ere irudikatzea erabaki zuen⁷⁰.

Asawak ez zuen ordura arte brontze galdatuarekin lanik egin, eta Mae Lee hartu zuen laguntzaile gisa. Gorputzen moldeak eta eskuz moldatutako zatiak konbinatuta osatu zuen ia guztia, bi itsas laminen isatsak salbu; azken horiek eraikitzeo, isats-antzeko alanbre kiribilduzko formak argizaritan murgildu zituen, eta brontzez galdatu zituen gero.

1968

Martxoan, sor zitekeen polemikari aurrea hartuta, Asawak gauzez instalatu zuen eskultura, eta, hala, itsas laminak “sorginkeria bidez bezala” agertu ziren⁷¹.

Halprinek publikoki eskatu zuen eskultura kentzeko. Adierazpen batean, zera esan zuen Asawak: “Edonork gozatzeko moduko eskultura bat egin nahi nuen. Zaharrei haurtzaroko fantasia itzuliko ziena, eta gazteei zahartzarora iristean zer gogoratu eskainiko ziena”⁷². Joseph Alioto alkate berriak Asawa zoriondu zuen iturriarengatik, eta hiriko arte-batzordeko kide izendatu zuen. Asawak, Sally Woodbridgek eta Nancy Thompsonnek Alvarado School Arts Workshop tailerra zabaldu zuten. Egitasmoak Asawaren ustea gorpuzten zuen: “arteak zera irakasten du: diziplina, trebezia, tresnekiko eta partekatzearekiko errespetua, eta, azkenik, norbere buruarekiko errespetua”⁷³.

Haurrak eta artea ziren Asawaren lehentasunik handiena. Tailerra martxa hartzen ari zenez, Asawak uko egin zion New Yorkeko Lee Nordness Galleryk bere ordezkari izateko egindako eskaintzari.

1969

Asawa bizi izan zen artean haren marrazkiei soil-soilik eskainita egin zuten erakusketa bakarra zabaldu zen San Frantziskoko Capper Galleryn.

Asawak Haziera [Growth] horma-mosaikoa osatu zuen San Frantziskoko hirugarren adineko Bethany Center apartamentu-gunerako. Baliatu zuen paletari 1940ko hamarkadako kolore ikerketen arrastoa dario, eta konposizioak artistaren alanbre lotuzko eskulturetan oinarritutako marrazkiekin zuen lotura. Egitasmoak zailtasun ekonomikoak izan zituenean, Asawak bere soldata mosaiko-azulejuen soberakinetan jasotzea onartu zuen, eta gero eskolei eskaini zien material hura. Asawaren eta Nancy Thompsonen gidaritzapean, elkarlanaren bidez azuleju haiekin sortutako lehenengo artelana Alvarado eskolako jolastokiko horma bat izan zen: hurrek egindako horma-mosaiko komunitario bat⁷⁴.

Asawak Bethany Centerrekin zuen harremanak hamarkadak iraun zituen. 2009an, mahai handi bat eman zuen dohaintzan, eta Ruth's Table sortu zuen, hots, adinekoen artean arte jarduerak sustatzen dituen irabazi asmorik gabeko erakundea.

1970

Asawaren Titulurik gabea (S.108) [Untitled (S.108)] ikusgai egon zen Osakako Expo '70 erakusketan, Japonian. Itzelezko eskultura hori teknika berri bat erabiliz gauzatu zuen: hainbat alanbre multzo elkarrekin kiribildu zituen, gero banatu eta geruzak osatu zituzten, azkenean atzera sare trinko batean batzeko.

1971

“San Frantziskon eskola-garraioari buruzko legea ezarri zutenean, [Alvarado School Arts Workshop] hiru eskolatan banatuta zegoen”, esan zuen Asawak, segregazioa amaitu ostean tailerrak izandako zabalkundearen inguruan. 1973rako, tailerra zazpi eskolatan ematen zen, eta udalaren nahiz babesle pribatuen finantzazioa jasotzen zuen. Asawak eta Buckminster Fullerrekin matematika eta artea bateratzen zituzten eskolak eman zituzten tarteka⁷⁵.

Fullerrek Asawa gomendatu zuen Guggenheim Fellowship beka jasotzeko. Beka-eskaeran, egitasmoa irin-buztinari eskaini zion erabat Asawak, eta teknikaren “eskala gizatiarra” deskribatu zuen⁷⁶. Ez zuten eskaera onartu.

1972

Asawak alanbre lotuz egindako bi brontzezko eskultura osatu zituen Phoenix Civic Plazako iturrietarako. Alanbrearen adarrek justu-justu ukitzen zuten ur-azala, “flotagarritasun-sentsazioa emateko”⁷⁷.

1973

1973 eta 1977 artean, Asawa artista egotilarra izan zen inguruko hainbat eskola eta erakundetan; tartean, Exploratorium arte- eta zientzia-museoan.

Urte batzuk lehenago, Chuck Bassett arkitektoak iturri bat enkargatu zuen Union Square plazako Grand Hyatt hotelerako. Adin guztietako jendearekin elkarlanean, Asawak irin-buztina erabili zuen “San Frantziskoko leku ezagun eta konkretuak” egiteko. Gero, orez estalitako zurezko panelak brontzez

galdata eta iturriaren egituraren inguruan kokatu zituen⁷⁸. San Frantzisko iturria (San Francisco Fountain) deitu zion eskulturari, eta San Valentin egunean inauguratu zuten.

San Francisco Museum of Art museoak Ruth Asawa: A Retrospective View aurkeztu zuen, artistaren lehenengo atzerabegirakoa. Inaugurazio egunean, Asawa ez zen festara joan; horren ordez, “ore-bilkura” bat antolatu zuen: irin-buztina lantzeko tailer publiko bat⁷⁹. Titulurik gabea (P.002-I) [Untitled (P.002-I)] eta Titulurik gabea (P.002-II) [Untitled (P.002-II)] izeneko alanbre lotuzko eskulturen marrazkietan oinarrituta, Asawak erliebezko estanzazioen bi edizio sortu zituen; Tamarind Lithography Workshop tailerreko kide ohi Ernest de Sotok gauzatu zituen estanzaziook.

1974

Joseph Alioto alkateak atzera izendatu zuen Asawa hiriko arte-batzordeko kide, eta horrek aukera eman zion beharrezkoa zen tokietan artearen aldeko babesa sustatzeko. Batzordekide izan zen bi laurtekoetan, gogotik egin zuen lan bere begitazioa hezurmamitzen saiatzeko: “eskola bakoitzean artista egoiliar bana” egon zedila, eta “eraikin publiko berrien kostuaren ehuneko bira arteko” aurrekontua arte kontuetara bideratu zedila⁸⁰.

Carlos Carvajalen Dance Spectrum konpainiak eskainitako Wintermas: A Festival of Light ballet-ikuskizunean Asawaren alanbre lotuzko bi eskultura erabili zituzten atrezzo gisa.

Horman esekitzeko inoiz egin zuen alanbre lotuzko piezarik handiena sortu zuen Oakland Museum of Californiaren erakusketa baterako: Titulurik gabea (S.365) [Untitled (S.365)]. 1976an, museoak artelana eskuratu zuen eta kokapen iraunkorra esleitu zion kanpoaldean, sarreran. National Endowment for the Arts (NEA) erakundearen Artists-in-Schools programaren dirulaguntzak esleitzeko epaimahaian parte hartu zuen Asawak.

1975

Asawak eta hiriko arte-batzordeak 1973ko Comprehensive Employment and Training Act (CETA, Enplegu eta Trebakuntzari buruzko Lege Integrala) izeneko lege federala baliatu zuten artistak erakunde publikoetan sartzeko: “1975 eta 1980 artean, 385 dantzari, aktore, musikari eta artista plastikok lortu zuten enplegua CETArekin bitartez [hirian bertan]”⁸¹.

1976

Jerry Brown gobernadoreak gonbidatuta, Asawa California Arts Council (CAC) arte-kontseiluko kide bihurtu zen, eta honakoekin jardun zen lanean: Suzanne Jackson eta Noah Purifoy artistak, Gary Snyder idazlea, Luis Valdez antzerkigilea eta Peter Coyote aktorea. Erakundeetara baino, arreta artistengana bideratu nahi zuen Asawak⁸².

Jacksonek gogoratzen duenez, Asawa “beti zegoen isilik, entzuten. Eta Ruthek azkenean zerbait esaten zuenean, liluragarria eta zoragarria izaten zen”. Asawak aurrez antolatutakoaren ildotik, CACek zera izan zuen arreta-gune nagusi: “komunitateko pertsonak baliatzea, estetikoki askoz ere ederragoa izan dadin”⁸³.

Papergintza-enpresa batek egindako dohaintzaren harira, Asawak eta Anne Marie Thielenek SCRAP sortu zuten (Scroungers’ Center for Recycled Art Parts), “industria soberakinak birziklatu eta material horiek eskoletan erabili” zitzaten⁸⁴.

San Frantziskoko arte-batzordeak aitortza egin zion Asawari, batzordearen Capricorn Asunder galerian artistari erakusketa bat eskainita.

Asawa elkarlanean aritu zen lagun zuen Bruce Sherman beirategilearekin, beirazko ataldun alanbre lotuzko eskultura-sail bat sortzeko. Adarren arteko “espazio negatiboetan beira jartzeko” eskatu zion Shermani⁸⁵. Biek ala biek “elkarri gainjarritako koloreak eta beira-geruzak sortzeko” zuten interesak bultzatuta hainbat lan sortu zituzten, hala nola Titulurik gabea (S.100) [Untitled (S.100)], zeina 1978an jarri baitzuen Asawak ikusgai Fresno Arts Centerren erakusketa batean⁸⁶.

Rai Okamoto, bera ere Josef Albersen ikasle ohia, bi iturri eta bederatzi banku enkargatu zizkion Asawari San Frantziskoko Nihonmachi Pedestrian Mall saltokirako 1975ean. Asawak osatutako eskulturek origamia izan zuten oinarri, eta Corten altzairua baliatuz fabrikatu zituzten 1976an. Eskulturen formek loreak eta lorontziak zekartzaten gogora. Bankuen hormigoizko panelak Asawak, Aiko Cuneok eta bertako dendarien haurrek landu zituzten.

1977

Asawa National Endowment for the Arts (NEA) erakundeko langile bihurtu zen, artisten irakasle eta trebatzaile gisa.

1979

“Itsu geratuko naiz miniatura-lan hauek kakorratzez egiten”, esan zuen Asawak bere eskala txikiko azken eskulturez. “Erabaki dut nire begiak are gehiago aldatu aurretik egingo ditudala”⁸⁷. Santa Cruz hiriko Cedar Street Galleryn erakutsi zuen saila estreinakoz.

1980

Asawa NEA erakundearen National Crafts Planning Project egitasmoko kide bilakatu zen. Asawaren interes nagusia arte plastikoaren eta artisautzaren arteko banaketarekin haustea zen⁸⁸.

1982

Otsailaren 12an, San Frantziskok lehen aldiz ospatu zuen Ruth Asawaren Eguna, artistak hiriko biztanle eta bisitariari ekarritako “plazer bisualari” aitortza egiteko, bai eta berak artearen hezkuntzaren alde egindako ahalegina goresteko ere. San Frantzisko iturria artelanaren aurrean egin zuten ospakizuna, eta iturriaren hamargarren urteurrena eta Alvarado School Arts Workshop tailerraren hamalagarrena ere ospatu zituzten⁸⁹.

Macy's saltoki-kateak San Frantziskoko biztanle famatuaren busto handi-handiak enkargatu zituen Aste Santuko lore ikuskizunerako. Ipar Kaliforniako biztanle nabarmenen metro pasatxoko buruen eskulturak egin zituen Asawak (bere buruari egindakoa barne); besteak beste, Joan Baez, Willie Brown, Herb Caen, Joe DiMaggio eta S.I. Hayakawarenak. Egiteko horretan hainbat kolaboratzaile izan zituen Asawak, hala nola Paul semea, Aiko alaba, eta Mae Lee eta Bob Ernstthal artistak. Macy's saltoki-etxeak emandako argazkiak baliatu zituen Asawak erreferentziatzat, eta tarteka eskultura-gaiak gonbidatu zituen bere etxeako estudioa.

Asawak tokiko eskoletan artea sartzeko zuen irrika biziak fruituak eman zituen: McAteer High School institutuan School of the Arts ezarri zuten, eta, hala, musika, antzerkia eta arte plastikoaren eskolak curriculumean txertatuta geratu ziren. “Artea ez da elitista”, esan zuen Asawak gerora, “artearen erabat funtsezkoa da”⁹⁰. 1987an, Susan Stauter artista-hezitzailea ezagutu zuen, eta Asawari batu zitzaion hura beren eskola-eredua eta arte-hezkuntza hiri osora zabaltzearen aldeko lanetan.

1983

Asawa eta Lanier Alemaniara joan ziren, Josef Albers Museumen inauguraziora. Frantziara bidaiatu zuten gero, Moneten lorategia bisitatu zuten Givernyn, eta Black Mountain Collegeko ikasle izandako Jean Rochinekin elkartu ziren, harekin batera Cézanneren estudioa bisitatzeko. “Jeanek eta biok zirriborroak egin genituen Cézannek margotzeko erabilitako modelo berberetatik abiatuta”, gogoratu zuen artistak gerora²¹.

Asawa “Milk Carton Sculpture” [Kartoizko esne-ontziekin egindako eskultura] deituriko ariketa-liburu bat osatzeko lanetan ibili zen, besteak beste, Aiko Cuneo eta Mae Leerekin elkarlanean. Artistak urteak eman zituen esne-ontziekin egindako eraikuntzen bitartez geometria solidoa irakasten, eta ariketa-liburu hura izan zen emaitza; horrela, ikasleei “objektu geometrikoak erabiltzearen esperientzia konkretua” emateko asmoa zuen²².

1984

Asawaren San Frantzisko atzo eta gaur (San Francisco Yesterday and Today) behe-erliebea jendaurrean aurkeztu zuten; hain zuzen, lan horrek San Frantziskoko paisaiak eta pertsonak irudikatzen zituen. Proiektu hori gauzatu bitartean praktikan zeuden hiru ikasle gainbegiratu zituen Asawak²³. Eskulturamultzo horretako arkudun panel izugarriak ohol kontratxapatuaren gainean muntatuta zeuden; azken horiek artistaren senarrak diseinatu eta seme-alabek ekoitzi zituzten.

1985

Otsailean, Asawari lupusa diagnostikatu zioten eta bost aste eman zituen ospitalean. Osatzen ari zela, zera esan zuen: “Gauza bakarra egiteko gai nintzen: marraztu eta akuarela txikiak margotu”. Eguneroko sormen-ariketa horri esker, “behinolako komunitate-jardun aktibotik familia-bizitza lasaiago batera igarotzeko zubia” eraiki ahal izan zuen. Gaixotasuna arintzen ari zitzaioela, zera esan zuen: “Lupusaren esperientzia honi atzera begiratzen diodanean, ez dut gaixotasun gisa ikusten, baizik eta pinturarekiko interesaren berpizkunde gisa”²⁴.

Urrian, Asawa eta Lanier Japoniara joan ziren, Mai Arbegast lagun eta paisajistak gidatutako lorategi-bira egiteko. Bidaiaren ibilbideak barne hartzen zuen “Japoniako paisaiak marraztea Ruth Asawaren gidaritzapean”²⁵.

1986

Asawak Egunsentia (Aurora) iturria aurkeztu zuen. Eskultura horrek badiaren ikuspegiari markoa ezartzen dio San Frantziskoko Embarcadero kaian. “Denbora luze eman dut diseinu horren inguruan pentsatzen”, esan zuen artistak. “Oso geometrikoa eta simetrikoa da”²⁶. Hasieran aluminio-papera tolestuz osatutako eraztun bat hartu zuen Asawak eskulturaren oinarritzat; senarraren kalkuluak baliatuta, bere lorategian probatu zuen uraren funtzionamendua.

1987

Asawak Guggenheim Fellowship beka eskatu zuen, “urtebetez arreta osoa margolan-sail bati eskaintzeko” planarekin, bere lorategiko landare eta loreak iruditan jasotzeko asmoz²⁷. Ez zioten eskaera onartu.

New Yorkeko Bard Collegek sinposio bat antolatu zuen Black Mountain Collegen ondarearen inguruan. Asawa bertan izan zen, eta bere lanak maileguan utzi zituen sinposioarekin batera antolatutako erakusketarako.

Kaliforniako Santa Rosa hiriak Asawaren iturria inauguratu zuen Old Courthouse plazan. Eskultura hori bertako eskola-umeekin elkarlanean eraiki zuen artistak, eta “Sonoma konderriko pertsonaia, eraikin, paisaia eta gertakari historiko garrantzitsuak” irudikatzen zituzten hormigoizko bederatzi panel zituen⁹⁸.

San Frantziskoko Charles Campbell Galleryk Asawaren lanaren inguruko erakusketa bat antolatu zuen, Imogen Cunningham argazkilariak artistari egindako erretratuez lagunduta.

1988

Abuztuan, Ronald Reagan presidentek Civil Liberties Act delako legea sinatu zuen, eta, horren bitartez, japoniar-estatubatuarrak legez kanpo giltzaperatu izanaren bidegabekeria aitortu zuen; horrez gain, oraindik bizirik zeuden preso-ohi guztiei 20.000 dolarreko erreparazio-ordaina eta presidentearen barkamen formala eman zizkien. 1989an, Asawak justizia sailaren erreparazio-bulegoari eskatu zion “bidegabekeria hori ama artean bizi dela” zuzentzeko, lehenbailehen⁹⁹.

Asawak Ardoaren historia (The History of Wine) osatu zuen, Kaliforniako St. Helena hirian zegoen Beringer Winery ardotegirako iturri bat.

1989

School of Arts eskolako ikasleekin batera paper tolestuz egindako osagarri arinak sortu zituen Asawak eskola berean taulartzekoa zen Breathing koreografiako dantzariak erabili zituzten.

1990

Asawa eta bere familia Rohwer kartzela-esparruan egondakoen lehenengo bilkurara joan ziren. Asawak hainbat maskara eta alanbre kiribilduzko buruko

pieza bat sortu zituen June Watanabe jatorri japoniarreko koreografo eta dantzari estatubatuarraren The Tower Collection ikuskizunerako.

1991

Asawa-Laniertarrek San Francisco Open Studios egitasmoan parte hartu zuten; haren baitan, publiko zabalak aukera zuen hiriko artisten sormen-espazioak bisitatzeko. Izena emateko orrian, zera idatzi zuen Asawak: “Nire lorategiko lore eta landareen eskulturak eta marrazkiak eginez, materialen mugak ikertzen ditut, baita hazkuntza eta forma ere”¹⁰⁰.

1992

Asawak Black Mountain College Reunion antolatu zuen: bi eguneko sinposio bat. San Frantziskoko M.H. de Young Memorial Museumen izan zen, eta hogeita hemezortzi hizlari eta hirurogei ikasle ohi baino gehiago bildu ziren bertan.

1993

Arte plastikoetan lorpen nabarmenak erdiesteagatik Women's Caucus for Art erakundeak saritu zituen sei emakumeetako bat izan zen Asawa. Sei emakume haien lanak jasotzen zituen erakusketa bat antolatuta zuten Bellevue Art Museumen (gaur egun, Bellevue Arts Museum), Washingtonen.

Bere zirriborro-koadernoetan kakien marrazkiak ugarituz joan ahala, Asawak fruta horren edizio bat sortu zuen brontzez galdatuta. Sail horrekin, hain zuzen, berriz ere teknika hori erabiltzen hasi zen, eta, 1995 eta 2000. urteen artean, aurretik alanbre kiribilduz egindako zenbait forma brontzez galdatu zituen; prozesuan zehar, jatorrizko eskulturak eraldatu egin zituen. Piezak argizaritan sartzen zituen alanbre-harien arteko tarteak txikitzeko, eta, hartara, aleazioak gainazal sendoagoa sor zezakeen. Brontzez mamitutako piezetan "alanbre arteko hutsuneetan zehar ikusteko" gaitasuna mugatuta, gardentasunaren inguruko esperimentazioa bestelako bitartekoetara zabaldu zuen Asawak¹⁰¹.

1994

Asawak, Paul semeak, Addie alabak, Nancy Thompson artistak eta, geroago, Dennis Fujimoto eskultoreak nahiz Mae Lee laguntzaileak urteak eman zituzten San Jose hiriak 1989an enkargatutako Japoniar-estatubatuarrentzako barneratze-esparruen oroimen-monumentua (Japanese American Internment Memorial) egiteko eskultura ikertu eta gauzatzeko. Horretarako, liburutegietara, museoetara, adituengana, japoniar-estatubatuarren elkarteetara eta hiriko komunitatera jo zuten, baita Asawaren beraren historiara ere: "Nire familiak jasan zuena ia japoniar-estatubatuar familia guztien historia da"¹⁰². Irin-buztinez moldatu eta brontzez galdatutako behe-erliebeko eskultura beregainak japoniar-estatubatuar historiaren kontakizuna irudikatzen du, XX. mendearen hastapenetik, Bigarren Mundu Gerran pairatutako bidegabekerietan barrena, eta gerora iritsitako erreparazioeraino. Brontzezko muturrek japoniar familien armariak (mon) ere jasotzen dituzte, San Joseko komunitateko kideenak gehienbat.

Japoniar-estatubatuar komunitateko lider ugari joan ziren oroimen-monumentuaren inaugurazio-ekitaldira, tartean, eskubide zibilen aitzindari izandako Fred Korematsu, zeina japoniar jatorriko pertsonen espetxeratzearen aurka borrokatu baitzen.

Asawak azkenekoz eskatu zuen Guggenheim Fellowship beka, Japoniar-estatubatuarrentzako barneratze-esparruen oroimen-monumentua lanerako egindako ikerketan oinarritutako liburu bat idatzi asmoz: "9066 agindu betearazlearen erruz espetxeratutako 110.000 pertsonen autobiografia da hau"¹⁰³. Ez zuten eskaera onartu.

1995

San Frantziskoko eskolekin berrogei urtez egindako lana are gehiago zabaltze aldera, irabazi asmorik gabeko erakunde bat sortu zuen: Ruth Asawa Fund. Erakundearen helburua artehezkuntza sustatu eta babestea zen, bai eta kanpoko aditu zein artistek hurrekin lan egitea ahalbidetzeko diru-funtsak ezartzea ere. Elkarri gainjarritako bi ginkgo hostok osatzen dute erakundearen logoa, eta Asawak berak marraztu zuen.

1996

Asawa berrehun pertsona baino gehiagorekin aritu zen elkarlanean Georgiako Tifton hirian artista egoiliar gisa jardun zenean bertako komunitatearen eskultura-erreturatu bat sortzeko lanetan. Tifton, gure

hiria (Our Town Tifton) izeneko artelan hura irin-buztinez landu zuten eta gero hormigoiz moldatu zuten, hiriaren erdiguneko eraikin publiko batean instalatzeko.

San Francisco State Universityk (SFSU) izendatutako lehenengo Distinguished Urban Artist edo artista urbano nabarmena izan zen Asawa, eta hainbat diziplina uztartzen zituen ikastaro bat garatu zuen SFSUko ehungintza-irakasle Candace Crockettekin. Bauhaus mugimenduaren eredia eta zen filosofiaren ikuspegia baliatuta, Asawak oinarritzko diseinu-eskolak ematen zituen kolorea, marrazketa, paper tolesak eta materialen ezaugarriak lantzeko ariketen bitartez. Ikastaroan zehar Asawak eta ikasleek elkarrekin diseinatutako eskulturak SFSUko Arte Ederren Eraikineko argi-patioetan zintzilikatu zituzten. Asawaren eskulturaren bakarkako erakusketa bat antolatu zuten San Frantziskoko J.J. Brookings Galleryn.

1997-98

San Francisco Art Institutek eta SFSUk honoris causa doktore izendatu zuten Asawa. Wisconsin-Milwaukee unibertsitateak ere (garai bateko Milwaukee State Teachers' College zenak) honoris causa doktoretza-titulua eman nahi izan zion, baina, horren ordez, 1946an eskuratu ezin izan zuen unibertsitate-titulua jasotzeko hautua egin zuen Asawak.

1999-2000

Asawa, Lanier eta Paula Freedman komisarioa Asawaren obra katalogatzen hasi ziren, ordurako bost hamarkadatik gora luzatua baitzen haren ibilbide artistikoa. Alanbre kiribilduzko miniatura-eskulturarik berriz egiten hasi zen Asawa. Horien artean dago inoiz sortu zuen eskulturarik txikiena: Titulurik gabea (S.681) [Untitled (S.681)].

2001-02

Bere osasun-egoera okerrera egiten ari zenez, Asawa dagoeneko ez zen ziurtasunez marrazteko gai. Fresno Art Museumek Ruth Asawa: Completing the Circle erakusketa antolatu zuen. Bi eraikinetan banatu zuten erakusketa, eta artistaren lanekin batera, Asawa-Lanier familiako hiru belaunaldik egindako artelanak ere egon ziren ikusgai. Izenburuak artistaren printzipio nagusietako bat ematen du aditzera, honela esan baitzuen hamarkada batzuk lehenago: "Zirkulua ixten ari naiz: zerbait ikasi dut, gero aplikatu egin dut, eta orain modu batean edo bestean transmititu nahi dut, ahaztu ez dadin"¹⁰⁴.

Bigarren Mundu Gerran espetxeratutako hemeretzi ikasle japoniar-estatubatuarren omenezko monumentu bat enkargatu zion SFSUk Asawari. Hasieran iturri bat eskatu ziotenez, ur-jauzi batek zeharkatutako harrizko lorategi bat proposatu zuen, eta Shigeru Namba eta Isao Ogura paisajistek gainbegiratu zuten haren eraikuntza-prozesua. Horrekin batera, Asawak biribilki-formako brontzezko plaka bat diseinatu zuen, eta, dokumentu ofizialak erreproduzitzen, gerra garaiko bortxazko desplazamenduei buruzko kontakizuna osatu zuen bertan; honela azaldu zuen diseinua: "Harri bakoitzak hamar barneratze-esparru iraunkorretako bana ordezkatzeko du [...] Harrien arteko ur-jauziak presoen askapenari egiten dio gorazarre"¹⁰⁵. Oroimenaren lorategia (PC.012) [Garden of Remembrance (PC.012)] izendatu zuen obra, eta artistak egin zuen azken enkargu publikoa izan zen.

Ekainean, Completing the Circle erakusketa zabaldu zuten Oakland Museum of Californian. Erakusketa hedatu egin zuten Asawak egindako komunitate-lana ere barne har zezan.

2003

Asawak material eta teknika desberdinekin egindako lanei eskainitako bakarkako erakusketa bat antolatu zuten Los Angeleseko Tobey C. Moss Galleryn. Janet Koplos arte-kritikariak loreen marrazkiak goretzi zituen: “ziurtasun osoz egindako artelanok naturaren loria dakarte gogora, sinbolismo hauskorrez zertuta”¹⁰⁶.

2005

San José Museum of Art museoaren 35. urteurrenaren kariaz, Asawak hiru eskultura eman zizkion erakundeari; tartean, Titulurik gabea (S.035) [Untitled (S.035)]. Asawak bere ibilbide osoko hamabost eskultura eman zizkion Fine Arts Museum of San Franciscori. Instalazio iraunkor gisa jarri zituzten ikusgai de Young Museumeko Hamon Observation Tower berrian.

San Frantzisko erdiguneko Rena Bransten Galleryk Asawaren lanari buruzko bakarkako erakusketa bat antolatu zuen. Galeriak artistaren lanaren inguruko beste erakusketa batzuk ere egin zituen 2007an eta 2009an.

2006

Ordurarte Asawaren lanaren inguruan antolatutako erakusketarik handiena zabaldu zuten de Young Museumen. The Sculpture of Ruth Asawa: Contours in the Air izeneko erakustaldi hark Daniell Cornell izan zuen komisario. “Formaren baitako forma jarraitua” delako gaia azaldu zen Asawaren zaintzaileek haren jarraibideen arabera gauzatutako margolan-sail batean.

2007

Stanford Unibertsitateko liburutegi-sareak Ruth Asawaren artxiboa osatzen zuten ia hirurehun dokumentazio-kutxak eskuratu zituen.

2008

Albert Lanier hil zen.

2009

Ruth Asawa: Drawing in Space erakusketa zabaldu zuten Ipar Carolinako Asheville Art Museumen.

2010

San Frantziskoko eskola-kontseiluak School of the Arts arte eskolaren izena aldatu zuen, eta Ruth Asawa San Francisco School of the Arts izendatu zuen.

2012

Texaseko Fort Worth hiriko Amon Carter Museum of American Artek Ruth Asawa: Organic Meditations erakusketa antolatu zuen, eta artistaren litografiak jarri zituen ikusgai.

Berrogeita hamar urtean lehen aldiz, Asawaren lanaren inguruko bakarkako erakusketa bat izan zen New Yorken. Ruth Asawa: Objects and Apparitions izeneko erakusketa hura Christie's enkante-etxeke Jonathan Laibek antolatu zuen, eta Rockefeller Centerren egon zen ikusgai.

Ruth Asawa abuztuaren 6an hil zen bere San Frantziskoko etxean, laurogeita zazpi urte zituela.

[Itzupena: Ane García López]

Oharrak

Sarri aipatzen diren iturriak honako laburdurekin adierazita daude:

Nathanen elkarrizketa: Ruth Asawa, "Art, Competence and Citywide Cooperation for San Francisco", Harriet Nathanek ahozko ondarea jasotzeko 1974an eta 1976an egindako elkarrizketa, Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 1980.

Ruth Asawa Papers: Ruth Asawa Papers (M1585), Department of Special Collections and University Archives, Stanford Libraries, Stanford (Kalifornia).

1. Asawa, hemen aipatua: Philip E. Linhares, *Ruth Asawa: Completing the Circle*, Oakland Museum of California, Oakland, 2002, o.g.
2. Asawak Sidney Shishidori bidalitako gutuna, [1999ko abendua?], 128. kutxa, 1. karpeta; Asawa, P3 Alternative Museumekin elkarrizketa, 14. or., 4. kutxa, 3, 4. karpeta; eta Asawa, Sharon Savagek egindako elkarrizketa, [1991?], 127. kutxa, 6. karpeta, guztiak hemen: Ruth Asawa Papers.
3. Asawa, Sharon Savagek egindako elkarrizketa; eta Asawa, Aiko Cuneok egindako elkarrizketa, urriak 20, 2003, 42. kutxa, 2. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers. Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 35. or.
4. Asawa, Aiko Cuneok egindako elkarrizketa, urriak 20, 2003.
5. Asawaren hitzaldia, 1968, 127. kutxa, 1. karpeta, Ruth Asawa Papers.
6. Asawak Sidney Shishidori bidalitako gutuna, [1999ko abendua?].
7. 129. kutxa, 13. karpeta, eta 173. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
8. 127. kutxa, 7. karpeta, eta 173. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
9. "Interview with Sculptor Ruth Asawa: Artist Remembers Painful Days of Internment During World War II", *Noe Valley Voice* 13, 10. zk. (1989ko abendua/1990eko urtarrila), 1. or., 20–21. or.
10. *Ibid.*, 21. or.
11. Asawaren hitzaldia, 1968; eta Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1987, 129. kutxa, 9. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
12. 127. kutxa, 3. eta 7. karpetak, Ruth Asawa Papers.
13. 128. kutxa, 2. karpeta; 127. kutxa, 5. karpeta; eta H. S. Vogel andreak [Mabel Rose Jamison] Ruth Asawari bidalitako gutuna, 1978ko maiatzak 30, 172. kutxa, 1. karpeta, guztiak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
14. Asawa, hemen aipatua: Mariana Cooken "Couples: Speaking from the Heart" liburuaren eskuizkribu zuzendua, 1996ko iraila, 128. kutxa, 1. karpeta, Ruth Asawa Papers.
15. 127. kutxa, 5. karpeta; eta Asawa, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketa, otsailak 17, 1998, 3. or., 35. kutxa, 8. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
16. MSTC baliozkotze-unitateak, San Francisco State Collegeko onarpenbulegoa, 175. kutxa, 12. karpeta; eta Asawa, Elsa Cameronek egindako elkarrizketa, ekainak 3, 1974, 7. or., 127. kutxa, 2. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.

17. Asawa, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketa, otsailak 17, 1998, 2. or.; eta Elizabeth Schmitt Jennerjahn, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketa (270), irailak 12, 2000, Mary Emma Harris eta Black Mountain College Project, Oral History collection, Appalachian State University, Boone, Ipar Carolina (hemendik aurrera honela aipatua: BMC Project Oral History).
18. 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
19. Asawak Miller doktoreari bidalitako gutuna, urtarrilak 17, 1945, 2. kutxa, Student Records, Ruth Asawa, General Files, 1933–1956, Black Mountain College Records, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, Asheville, Ipar Carolina.
20. *Milwaukee Journal*, ekainak 2, 1945.
21. Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 30. or.
22. 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
23. Asawak Elizabeth Schmitti bidalitako gutuna, irailak 23, 1945, Jennerjahn Papers, Black Mountain College Records, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, Asheville, Ipar Carolina (hemendik aurrera honela aipatua: Jennerjahn Papers).
24. Erakusketa-eskuorria, hemen eskuragarri: University of Wisconsin– Milwaukee Libraries.
25. Asawa, hemen: Alvarado History Interviews, Valerie Ferrer, 2000, 19. or., 138. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
26. Elaine Schmittek Asawari bidalitako gutuna, apirilak 11, 1946, Ruth Asawa Lanier, Inc.
27. 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
28. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1971, 129. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers; Asawa, hemen aipatua: Mariana Cooken “Couples: Speaking from the Heart” liburuaren eskuizkribu zuzendua, 1996ko iraila; Mary Parks Washington, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketa (322), otsaila 2002, 2. or., BMC Project Oral History.
29. 127. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
30. 174. kutxa, 6. karpeta, Ruth Asawa Papers.
31. *Ibid.*
32. S. G., “Mountain Topics I”, *Black Mountain College Community Bulletin*, d.g. [1946ko abendua], or. g., Publications, College, *Black Mountain College Community Bulletin*, College Year 14, 1946–47, 27. kutxa, General Files, 1933–1956, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, Asheville, Ipar Carolina (hemendik aurrera honela aipatua: Black Mountain College Publications).
33. Ray Johnson, “Art News”, *Black Mountain College Community Bulletin*, 1946ko azaroa, 3. or., 10. or., 27. kutxa, Black Mountain College Publications.
34. 1940 eta 1960 artean alanbre kiribilduak Tolucan zuen presentzia teknika horrek eskualdearekin zuen loturaren adierazgarri da. Mota horretako piezak egiteko erabiltzen zen materialaren izaera industrialak eta bertakoek saskigintza mota hori artisau-lantzat baino ofiziotzat jotzeak iradokitzen du praktika urbanoa zela, eta ez tradizio indigena bat. Aurkitu diren mota horretako saski guztiek oilo-forma dute, eta 1950eko eta 1960ko hamarkadetan datatu daitezke jatorriari erreparatuta. Thelma Morales García (Museo Hacienda La Pila museoaren zuzendaria) eta Marta Turok, Dominika Tylczek egindako elkarrizketa, 2024ko martxoa; eta Asawa, hemen aipatua: Emily Domanen “Live Wires: Ruth Asawa and the Summer of 1948 at Black Mountain College” lanaren bertsio zuzendua, otsailak 17, 2005, 2. or., 128. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
35. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1955, 129. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
36. Albert Lanierren omenezko esku-orria, 175. kutxa, 13. karpeta, Ruth Asawa Papers; eta Albert Lanier, Mary Emma Harrisek egindako elkarrizketa (326), otsailak 28, 2002, BMC Project Oral History.
37. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1955.
38. 174. kutxa, 6. karpeta, Ruth Asawa Papers.
39. Mary Phelan Bowlesekin Elizabeth Schmitt Jennerjahn bidalitako gutuna, d.g. [1948ko ekainaren 21a baino lehen bidalia], Jennerjahn Papers.
40. Albert Lanierrek Bernice Bird Lanierri bidalitako gutuna, uztailak 27, 1948, Ruth Asawa Lanier, Inc.
41. “Tomorrow’s Artists”, *Time*, abuztuak 16, 1948, 43–44. or.
42. Albert Lanierrek Asawari bidalitako gutuna, ca. 1949ko apirila, Ruth Asawa Lanier, Inc.; eta Linhares, *Ruth Asawa*, or. g. [kronologia: 1949].

43. Ruth Asawa eta Stephen Dobbs, "Community and Commitment: An Interview with Ruth Asawa", *Art Education* 34, 5. zk., 1981eko iraila, 15. or.
44. Asawak Cecelie "Celia" Sievertsi bidalitako gutuna, urtarrilak 1, 1950, Ruth Asawa Lanier, Inc.
45. Asawak Richard Nagleri bidalitako gutuna, abuztuak 10, 1992, 6. kutxa, 6. karpeta, Ruth Asawa Papers.
46. San Francisco State Collegeko espediente akademikoa, 175. kutxa, 12. karpeta, Ruth Asawa Papers.
47. Erwine Lavernek Albert Lanier eta Ruth Asawari bidalitako gutuna, abenduak 18, 1951, 100. kutxa, 7. karpeta; eta Asawak AEBko patentebulegora bidalitako gutuna, maiatzak 7, 1951, 109. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
48. Louis Pollackek Asawari bidalitako gutuna, abenduak 22, 1953, 100. kutxa, 13. karpeta, Ruth Asawa Papers.
49. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1952, 129. kutxa, 1. karpeta, Ruth Asawa Papers.
50. Asawaren egiletza publikoki aitortzen duen erregistro bakarra hemen dago: "Handprint Fabrics", *Los Angeles Times*, urriak 25, 1953.
51. Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 129. or.; Asawak Erwine Laverneri bidalitako gutuna, d.g., 100. kutxa, 7. karpeta; eta Asawak John Hohnsbeeni bidalitako gutuna, maiatzak 22, 1954, 100. kutxa, 13. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
52. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1952.
53. Ghirardelli, Ruth Asawa eta Mae Lee, apirilak 4, 1997, kasetea, 2:40 min, 41. kutxa, 10. karpeta; eta Asawak Sylvia Seventyri bidalitako gutuna, irailak 7, 1982, 127. kutxa, 5. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
54. "A Folded Paper Room Divider: A Make-It-Yourself Decoration", *San Francisco Examiner*, ekainak 20, 1954.
55. Louis Pollackek Asawari bidalitako gutuna, apirilak 27, 1954, 100. kutxa, 13. karpeta, Ruth Asawa Papers; *Time*, urtarrilak 10, 1955, eta *Art News* 53 (1954ko abendua); eta Asawak Cecelie "Celia" Sievertsi bidalitako gutuna, otsailak 15, 1955, Ruth Asawa Lanier, Inc.
56. Asawak Ray Johnsoni bidalitako gutuna, uztailak 11, 1956, Ruth Asawa Lanier, Inc.
57. Dore Ashton, "Displays at the Peridot, ACA and Heller", *New York Times*, martxoak 14, 1956, B49. or.
58. Dore Ashton, "Works by Boynton and Asawa Go on View", *New York Times*, apirilak 29, 1959; eta Asawak Louis Pollacki bidalitako gutuna, otsailak 27, 1958, 101. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers.
59. Asawak Louis Pollacki bidalitako gutuna, maiatzak 19, 1958, 101. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers.
60. Asawak Louis Pollacki bidalitako gutuna, azaroak 26, 1959, 101. kutxa, 7. karpeta; eta Asawak John Hohnsbeeni bidalitako gutuna, apirilak 6, 1959, 101. kutxa, 7. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers; eta Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 129. or.
61. Asawak Richmond Art Center kulturguneari, abuztuak 13, 1996 (eskuz idatzita), 106. kutxa, 8. karpeta; eta 128. kutxa, 1. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers. Eta Asawa, hemen aipatua: Cathleen Rountree, *On Women Turning 70: Honoring the Voices of Wisdom*, Jossey-Bass, San Frantzisko, 1999.
62. Diapositiba-aurkezpen baten irudi-oinak, uztailak 14, 2002, 128. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
63. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1971, 129. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers; "Irin-buztina material soziala da; are gehiago, lagunkoia da", hemen: Alfred Frankenstein, "Asawa Magic: Wire Sculpture, A Remarkable Exhibit", *San Francisco Chronicle*, uztailak 5, 1973, 40. or.; eta 129. kutxa, 13. karpeta, Ruth Asawa Papers.
64. Asawa, "Alvarado School Community Arts Program" delakorako elkarrizketa, ekainak 3, 1974, 29. or., 127. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
65. Asawak Scottsdale Center for the Arts kulturgunera bidalitako gutuna, maiatzak 18, 1993, 176. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
66. 128. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
67. 128. kutxa, 1. karpeta, Ruth Asawa Papers.
68. Asawa, bekarako galdetegia, Tamarind Lithography Workshop, Ruth Asawa Artist File, Department of Drawings and Prints, The Museum of Modern Art, New York.
69. Ahozko ondarea jasotzeko elkarrizketa Ruth Asawa eta Robert Lanierrekin, Paul Karlstromek Mark Johnsonen laguntzarekin egina, ekainak 21 eta uztailak 5, 2022, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

70. 117. kutxa, 6. karpeta, Ruth Asawa Papers. Ikus, baita ere, Andrea Jepson, hemen aipatua: Alison Isenberg, "Culture-a-Go-Go: The Ghirardelli Square Sculpture Controversy and the Liberation of Civic Design in the 1960s", *Journal of Social History* 44, 2. zk., 2010eko negua, 395. or.
71. 117. kutxa, 6. karpeta, Ruth Asawa Papers; eta Ruth Asawaren webgunea, <https://ruthasawa.com/wp-content/uploads/2021/10/Andrea.pdf>.
72. 117. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
73. Asawa, Marina Budhosek egindako elkarrizketa batean aipatua, d.g., Papers of Marina Budhos (honentzat: Neighborhood Arts Program, San Francisco Arts Commission).
74. Nancy Thompson, hemen: Alvarado History Interviews, Valerie Ferrer, 2000, 38–48. or., 138. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
75. Asawa, hemen: Alvarado History Interviews, Valerie Ferrer, 12. or., 138. kutxa, 5. karpeta; eta diapositibaurkezpen baten irudi-oinak, uztailek 14, 2002, 128. kutxa, 4. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
76. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1971, 129. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers.
77. Asawak R.G. Kishi bidalitako gutuna, abuztuak 2, 1970, 118. kutxa, 7. karpeta, Ruth Asawa Papers.
78. Asawak Mako Hattoriri bidalitako gutuna, urriak 19, 1984, 105. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers.
79. Asawak Billi [?] bidalitako gutuna, abenduak 20, 1972, 114. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers.
80. Ruth Asawa eta Stephen Dobbs, "Community and Commitment", 16. or.; 114. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers; eta Asawa, hemen aipatua: "Over Forty Panel" batzar-agiriak, *Worlds in Collision: Dialogues on Multicultural Art Issues*, Reagan Louie eta Carlos Villa (ed.), International Scholars Publications, San Frantzisko, 1994, 46. or.
81. Asawa, hemen aipatua: "Over Forty Panel" batzar-agiriak. Ikus, baita ere, John Kreidler, "The CETA Years, 1975–1980", hemen: *Contours in the Air: The Sculpture of Ruth Asawa*, Daniell Cornell (ed.), Fine Arts Museums of San Francisco, San Frantzisko, 2006, 228–31. or.
82. Asawa, hemen aipatua: Nathanen elkarrizketa, 96. or.
83. Suzanne Jackson, honakoek egindako elkarrizketa: Janet Bishop eta Cara Manes, urtarrilak 14, 2024, St. Remy, New York.
84. Asawa, "On Women Turning 60" liburuaren eskuizkribu zuzendua, 4. or., 128. kutxa, 1. karpeta, Ruth Asawa Papers.
85. Asawa, Aiko Cuneok egindako elkarrizketa, 2003, 42. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
86. National Endowment for the Arts diru-laguntza eskaera, 1976, 129. kutxa, 8. karpeta, Ruth Asawa Papers.
87. Asawak Vince Mastropauli bidalitako gutuna, abuztuak 30, 1979, 104. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
88. John McClean (ed.), *National Crafts Planning Project: A Report on the Project and Congress*, National Endowment for the Arts, Washington, DC, 1981; eta Asawa, Wendy Garfieldek egindako elkarrizketa, 1980ko uztailek, 127. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers.
89. 130. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers. Informazio-iturriek hamargarren urteurrentzat deskribatzen duten arren, iturriak bederatzigarren urtea bete berri zuen.
90. Asawak Ramon C. Cortinesi bidalitako gutuna, ekainak 24, 1992, 176. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers.
91. 127. kutxa, 5. karpeta; eta Asawak William Rothi bidalitako gutuna, martxoak 2, 1985, 105. kutxa, 3. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
92. "Milk Carton Sculpture" eskuizkribua, 1. or., 115. kutxa, 5. karpeta, Ruth Asawa Papers.
93. School of the Artsen praktikak egiteko eskaera, 1983, 120. kutxa, 4. karpeta, Ruth Asawa Papers.
94. Asawa, Merla Zellerbachek egindako elkarrizketa, "The Asawa Legacy: In Search of the Fountains of Ruth", *Nob Hill Gazette*, 1993ko udaberria. Ikus, baita ere, Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1987, 129. kutxa, 9. karpeta; eta "Ruth Asawa: Portrait of an Artist", 127. kutxa, 5. karpeta, biak ere hemen: Ruth Asawa Papers.
95. "Japan in Autumn", esku-orriaren maketa, Ishimoto Tours, 1985, zirriborro-koadernoak, Ruth Asawa Lanier, Inc.
96. Asawa, hemen aipatua: Mildred Hamilton, "Asawa's Tribute to Goddess of the Dawn", *San Francisco Examiner*, urtarrilak 2, 1986.

97. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1987.
98. Asawak Steve Burkeri bidalitako gutuna eta zirriborro proposamena, abuztuak 20, 1984, 121. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
99. Asawak Robert K. Bratti bidalitako gutuna, ekainak 7, 1989, 173. kutxa, 6. karpeta, Ruth Asawa Papers.
100. 176. kutxa, 2. karpeta, Ruth Asawa Papers.
101. *Titulurik gabea (S.130)* [*Untitled (S.130)*] lanaren fitxa teknikoa, 107. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers.
102. Asawak San Jose hiriko batzordeari bertako japoniar-estatubatuarren atxiloketen inguruan bidalitako gutuna, abuztuak 30, 1990 (eskuz idatzitako zirriborroa), 122. kutxa, 3. karpeta, Ruth Asawa Papers.
103. Guggenheim Fellowship beka-eskaera, 1994, 129. kutxa, 10. karpeta, Ruth Asawa Papers.
104. Asawa, Pat Christensenek egindako elkarrizketa, 1982, 104. kutxa, 8. karpeta, Ruth Asawa Papers.
105. Robert A. Carrigan, "Garden of Remembrance", apirilak 19, 2002, Asawaren *Oroimenaren lorategia* laneko idazkuna, San Francisco State University.
106. Janet Koplos, "Los Angeles: Ruth Asawa at Tobey C. Moss", *Art in America* (2003ko urria), 143–44. or.